



HAL
open science

O humor contra a violência na cidade

Claudine Haroche, Myriam Bahia Lopes, Olivier Mongin, Teodoro Rennó Assunção, Ségolène Le Men, Clara Luiza Miranda.

► **To cite this version:**

Claudine Haroche, Myriam Bahia Lopes, Olivier Mongin, Teodoro Rennó Assunção, Ségolène Le Men, et al.. O humor contra a violência na cidade. NEHCIT. , 2018, 97885675470309. halshs-03563581

HAL Id: halshs-03563581

<https://shs.hal.science/halshs-03563581v1>

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**O HUMOR
CONTRA A
VIOLÊNCIA
NA CIDADE**

**CLAUDINE HAROCHE, MYRIAM BAHIA LOPES,
OLIVIER MONGIN, TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO,
SÉGOLÈNE LE MEN, CLARA LUIZA MIRANDA.**



O HUMOR
CONTRA A
VIOLENCIA



PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS
NORMATIZAÇÃO
TRADUÇÃO DO FRANCÊS PARA O PORTUGUÊS
DIAGRAMAÇÃO
PROJETO GRÁFICO
FOTOGRAFIA DA CAPA
CAPA

MYRIAM BAHIA LOPES
ANA CLARA SIMÕES
YOLANDA VILELA
MARIANA TYMBURIBÁ ARAMUNI
MARIANA TYMBURIBÁ ARAMUNI
KENJI OTA
MARIANA TYMBURIBÁ ARAMUNI

Elaboração da ficha catalográfica Biblioteca da EA UFMG
2018 © Claudine Haroche e Myriam Bahia Lopes (Organizadoras)
2018 © Claudine Haroche, Clara Luiza Miranda, Olivier Mongin, Myriam Bahia Lopes, Ségolène Le Men, Teodoro Rennó Assunção (Autores)

Os capítulos do livro foram produzidos após a apresentação de conferência no Colóquio Internacional O humor contra a violência na cidade (<http://www.arq.ufmg.br/nehcitj/coloquio>) realizado entre os dias 02 e 04 de outubro de 2017 no auditório da Escola de Arquitetura e Design da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O projeto recebeu o apoio da LEIC MG — CEMIG, (0832/2016-1), CAPES (BEX 2514/15-0), UFMG, Embaixada da França no Brasil.

Todos os direitos reservados. “A presente obra é protegida por uma Licença de Uso Não-Comercial, vedada a criação de obras derivadas.” Este livro pode ser reproduzido por qualquer meio para fins não comerciais mediante menção dos autores, da licença e respeito à integralidade do texto. “Para cada novo uso ou distribuição, deve-se deixar claro para terceiros os termos da licença desta obra.”

CREATIVE COMMONS



H918 O humor contra a violência / Myriam Bahia Lopes, Claudine Haroche (Orgs.). Belo Horizonte: NEHCIT, 2018.

168 p, il.

ISBN: 978-85-67547-03-9

1. Historiografia. 2. Corpo - História. 3. Ciências Sociais - História 4. Caricatura 5. Literatura - Humor. 6. Artes - História I. Lopes, Myriam Bahia. II. Haroche, Claudine.

CDD – 907.2

O HUMOR CONTRA A VIOLÊNCIA

BELO HORIZONTE

NEHCIT

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA: Sandra Regina Goulart Almeida

VICE-REITOR: Alessandro Fernandes Moreira

ESCOLA DE ARQUITETURA

DIRETOR: Maurício Campomori

VICE-DIRETORA: Rita de Cássia Velloso

Departamento de Análise Crítica e Histórica da
Arquitetura e do Urbanismo (ACR)

Núcleo de Estudos da História da Ciência e da
Técnica (NEHCIT)

Rua Paraíba, 697, sala 41 - Funcionários.

CEP 30.130-140, Belo Horizonte - MG.

Fone: (31) 34098853

mblopes@arq.ufmg.br

www.arq.ufmg.br/nehcitj

COMISSÃO EDITORIAL - Série Ensaio

Carlos Roberto Monteiro de Andrade **UFSCAR**

Edgar S. de Decca IFCH **UNICAMP** (*in memoriam*)

Flávio Coelho Edler COC **FIOCRUZ**

Priscila Faulhaber MAST Cnpq/ **UNIRIO**

Sérgio Carrara IMS **UERJ**

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-67547-03-9



9 788567 547039

ILUSTRAÇÕES

- 45** FIGURA 1 — HENFIL - O PASQUIM, RIO DE JANEIRO, 31.08.1979 A 06.09.1979.
- 51** FIGURA 2 — QUINHO. CIA TUA MEMÓRIA FALASSE, BELO HORIZONTE, MAIO DE 2018.
- 52** FIGURA 3 — HENFIL. SEM TÍTULO.
- 60** FIGURA 1 — DAUMIER NE VOUS Y FROTTEZ PAS!!, 1834.
- 61** FIGURA 2 — DAUMIER, RUE TRANSONAIN, 15/04/1834.
- 62** FIGURA 3 — GILL CRAC! LA LUNE ROUSSE, PRIMEIRO ANO, NO 11, 18/02/1877.
- 63** FIGURA 4 — CARACHE FOLHAS DE CARICATURAS, C. 1594.
- 64** FIGURA 5 — HOGARTH CHARACTERS AND CARICATURAS, ABRIL DE 1743.
- 65** FIGURA 6 — GOYA. QUE VIENE EL COCO. PRANCHA 3 DE CAPRICHOS, 1798.
- 67** FIGURA 7 — VALLOTTON « L'ÂGE DU PAPIER », LE CRI DE PARIS, N° 52, 1898.
- 68** FIGURA 8 — CARAN D'ACHE, JANTAR EM FAMÍLIA, LE FIGARO, 14/02/1898.
- 71** FIGURA 9 — CHARLET « À TON NEZ, D'ARG... ! », LA CARICATURE, N° 125, 28/03/1833.
- 76** FIGURA 10 — DAUMIER , GARGANTUA, 15 DEZ. 1831.
- 76** FIGURA 11 — DAUMIER , ROGELIN MÁSCARAS DE 1831, LA CARICATURE N° 71, 8/03/1832.
- 78** FIGURA 12 — DAUMIER, O VENTRE DO LEGISLATIVO. L'ASSOCIATION MENSUELLE, JANEIRO DE 1834.
- 79** FIGURA 13 — DAUMIER, ROGELIN O PESADELO, LA CARICATURE, 25/02/1832, N° 69.

SUMÁRIO

PÁG

09	PREFÁCIO
21	RIR DE SI MESMO, AFASTAR A VIOLÊNCIA
41	O HUMOR CONTRA A VIOLÊNCIA?
57	A CARICATURA OU “O GRITO DOS CIDADÃOS”
87	RISO, CORPO E LINGUAGEM: ENTRE PASSADO E PRESENTE
107	SÁTIRA CONTRA VIOLÊNCIA URBANA EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS DE PAULO EMÍLIO
131	CENAS QUAISQUER DE HUMOR E DE IRONIA NA CIDADE: “POR UMA VIDA MENOS ORDINÁRIA”
166	BIOGRAFIAS

PREFÁCIO

Dois anos nos separam da ideia inicial de produzir o colóquio internacional e o livro *O humor contra a violência*. O livro apresenta textos elaborados a partir das conferências e do debate ocorrido no colóquio. O recorte geral do livro reflete algumas escolhas; o humor é estudado como linguagem, o que nos possibilitou indagar sobre como articular a percepção, a memória, o corpo, ao processo de produção e veiculação do humor. Em nossa análise o humor foi compreendido como abertura à diferença no processo de individuação. O humor foi estudado como importante registro da imaginação do poder, do contrapoder, das forças que atuam sobre o corpo e da dinâmica de relações intersubjetivas entre pessoas ou grupos em um dado contexto.

Claudine Haroche abre a coletânea com o tema do humor e da autoderrisão, a capacidade de rir de si mesmo, de se antecipar ao possível deboche do outro, a capacidade de tomar distância da realidade, das circunstâncias, do acontecimento, a capacidade de se furtar ao sofrimento físico ou psíquico, de resistir à uma identidade petrificada. E cita Baudelaire que constata no humor, na autoderrisão, uma dimensão defensiva, nem sempre explicitada, pelo afastamento das emoções, do destino, da morte, do inelutável: a recusa em se deixar invadir pela violência das emoções.

Para a autora, os regimes autoritários e também os totalitarismos, o fanatismo religioso e político execram o movimento interior em todo indivíduo, a espontaneidade do riso, do cômico, que é acompanhado pela liberdade.

Myriam Bahia Lopes seleciona três charges para pensar a violência extrema contida na ação de fazer desaparecer e tornar pessoas invisíveis na sociedade contemporânea. A partir da charge de Quinho, *Cia a tua memória falasse*, a autora reflete sobre o fantasma da ditadura que assombra a sociedade contemporânea brasileira. Indaga o progressivo processo de laminação da subjetividade que se amplifica da televisão para as telas móveis. E pergunta como a charge pode ser um exercício de ataque às palavras de ordem veiculadas na mídia. Como por sua capacidade de síntese e sua visibilidade, a caricatura persiste no papel de se posicionar

face a violência, ao lado dos excluídos e contra o seu desaparecimento. Por fim retoma a noção de biopolítica de Foucault e pensa também com ele a subjetivação que é dada pela memória e que é vida e cujo fim e silêncio coincide com a morte.

Segolène Le Men abre o seu capítulo com a citação de Champfleury, “a caricatura é com o jornal o grito dos cidadãos”. O grito, como a caricatura, se exprime com força e violência, porém, uma violência que, no primeiro caso, é verbal e, no segundo, gráfica, como é também o caso dos grafites de cabaré, o equivalente gráfico do “grito”. E propõe uma genealogia da cultura midiática a partir dos oitocentos com a passagem da oralidade popular à comunicação escrita na imprensa ilustrada. Destaca o início da Monarquia de Julho, na França, quando a caricatura funciona como um contrapoder e produz imagens extremamente violentas.

Seleciona Daumier como personificação de uma força de oposição política e como instrumento de defesa dos fracos, sobretudo diante da injustiça dos juízes. Analisa em especial *A rua Transnonain*, 15 de abril de 1834 na qual o riso cessa e a caricatura passa do registro da caricatura ao registro da história.

Para a autora, a caricatura, expressão internacional, é modificada em cada país em função da sucessão dos regimes políticos e da alternância entre períodos de liberdade de expressão e de censura. Esta última explica a variabilidade dos registros da caricatura, que vão do sorriso ao riso, do humor à blasfêmia, da brincadeira à injúria.

Olivier Mongin indaga se a questão do riso que associava corpo e linguagem, tornou-se mais uma questão de linguagem que de corpo. Para o autor os cômicos contemporâneos, geralmente imitadores, quase não têm mobilidade, ficam sentados em um estúdio e têm a função de acalmar os nervos do jogo midiático.

Mongin propõe um longo percurso de análise do riso, da desconfiança do riso na Idade Média até o presente. Enquanto a Idade Média cristã não quer ouvir rir os corpos, não quer que nada saia da boca e se mexa no rosto, que nada rompa o silêncio, nos oitocentos Zaratustra toma partido do riso até se enjoar, rindo até do que não é risível; Nietzsche, seu criador, vê no riso um ato vital. Mongin analisa o comico no

cinema a partir de dois temas, o do rosto e o do limite.

Teodoro Rennó Assunção inicia o capítulo com uma citação do surrealista André Breton extraída do *Segundo manifesto do surrealismo*. E a partir da leitura de três contos de Paulo Emílio Sales Gomes, Teodoro Rennó se propõe a decapar os automatismos dos hábitos burgueses paulistanos. Seu desafio é ligar, a partir da aproximação de elementos heterogêneos, a territorialização da burguesia na cidade de São Paulo nas décadas de 50,60 e 70 a um proprietário de imobiliária, cujo cotidiano é ritmado por relações sociais ou íntimas, clientelísticas, parasitárias, de poder e de gênero.

Haveria comicidade na arquitetura? Clara Luiza Miranda indaga se a cidade e a arquitetura seriam somente cenários para o riso. Para a autora a ironia é um tom inseparável dos aportes de Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour e de Rem Koolhaas. Levanta a hipótese segundo a qual a ironia seria o modo predominante no discurso da arquitetura. E se propõe a analisar o humor dos espaços ordinários e a criação que surge nas ocupações. Pois para a autora, a criação é tanto o direito à obra (à atividade participante) quanto o direito à apropriação alegre e festiva (distinto do direito à propriedade), aspectos implicados no direito à cidade.

O HUMOR CONTRA A VIOLÊNCIA NA CIDADE

Claudine Haroche e Myriam Bahia Lopes

A CIDADE E O HUMOR

Para Paul Virilio a cidade é a maior forma política da história. É no mercado, local por excelência de encontro e da interseção de caminhos variados, que a caricatura surge na Itália. A cidade é por definição o lugar dos trajetos, lugar da organização do contato. Nessa direção a cidadania é para esse autor a organização dos trajetos entre os grupos, os homens. Se o ar da cidade torna os homens livres, a proximidade provoca a reserva externalizada pelo habitante da metrópole. E de acordo com Simmel, “não é apenas a indiferença” a face interna dessa reserva exterior, mas, mais frequentemente do que nós temos consciência, uma secreta aversão, uma distância e uma rejeição recíprocas que, em caso de contato por razões quaisquer, degenerariam rapidamente em ódio e em conflito. Todo esse agenciamento interior de uma vida de trocas fortemente variadas, repousa sobre uma gama de indiferenças e aversões, sejam momentâneas, sejam duráveis.”¹. Se o homem experimenta esses movimentos de atração e de repulsa, de sentimentos díspares, qual papel o humor desempenharia no agenciamento interior, na ecologia subjetiva (Guattari) do habitante da metrópole?

Seria o humor, dissimulado ou manifesto, uma das dimensões da liberdade de pensamento? Seria um dos meios de contornar ou de desviar-se da alienação? O

¹ SIMMEL, 2007, p 23-24.

humor (a ironia, o sarcasmo, a paródia), sua expressão visual (desenho de humor, caricatura), ou sonora (canção satírica), poderia jogar com a riqueza da língua para impedir ou modificar a aparição de relações de violência?

“Se o humor ataca o consenso, o conformismo, a rigidez e o sectarismo, ele instaura a distância face a si, uma distância que o consenso abole”.²

O HUMOR

O humor com frequência associa a imagem com a parábola, ele revela a vivacidade do espírito e a acuidade de uma réplica, ele traduz a rapidez de julgamento pelo jogo de uma sacada, de uma graça ou de uma mistificação, ele reproduz um retrato rápido de situações e de posições, e mais ainda, ele toca em assuntos tabus que com frequência permanecem adormecidos atrás da consciência em vigília.

O humor pode ser indicado como um dos fatores essenciais na redução de situações de tensão. O humor foi com frequência usado para resistir às ordens dos poderosos e aflorou em palavras, canções e desenhos durante o período de ditaduras.

O humor se exprime de diversas formas. Por gestos ou palavras, desenhos ou montagens. A linguagem da caricatura ganha força, segundo seus historiadores e estudiosos (Le Men, Melot, Gombrich), desde que são tomadas medidas restritivas da liberdade de expressão, e da de imprensa. Na França, será a partir das leis de censura da imprensa que a caricatura se lança com força. Trata-se de fazer passar uma mensagem que indica a instabilidade ou a perenidade de todo poder, de toda hierarquia e ainda de lutar contra a interdição de figurar o poder pela imagem. A caricatura visa os discursos que tendem a naturalizar as relações de poder.

O humor diz respeito à comunicação, aos modos de subjetivação; ele aparece como uma relação móvel, efêmera, sutil, ao mesmo tempo que permanece aberto à

² SIBONY, 2010, p 184.

multiplicidade de sentidos, e atua como estabilizador de sentido na comunicação. Ele permite lutar contra estereótipos. O humor propicia uma adesão do imaginário social que desvela a violência institucional, a exemplo da constituição de regras, tanto como da violência de estratégias sociais, à imagem de códigos de pertencimento e de exclusão.

Seja ele um traço ou uma expressão, silencioso ou sonoro, um grito ou uma canção, o humor não é inocente nem anódino. Ele desafia e interpela os automatismos, os gestos irrefletidos da vida cotidiana (Bergson, Simmel, Benjamin).

O humor pode surgir como um reflexo, mas com frequência ele é fruto de uma escolha. O humorista aposta em uma certa empatia, ainda que passageira, com o espectador, o auditor, o leitor, ele instila a supressão de mecanismos de defesa, pela surpresa, que acaba com um (só)riso.

O HUMOR E A AUTODERRISÃO

Para Freud, ir às raízes da infância do homem é mergulhar no inconsciente, “por isso o humorista suspende as inibições” (Freud). Ele trabalha com os mecanismos de defesa.³ O humor também opera com a autoderrisão e pode ser profilático na cura do medo de que outras pessoas possam rir de si.

O humor conduz a uma reflexão própria, na forma de autocrítica e de tomada de consciência, na forma de camuflagem da introspeção e exteriorização. O humor oferece a possibilidade de tomar distância em relação a si e ao outro, sem racionalização excessiva. Na autoderrisão o distanciamento de si implica, primeiro, em uma capacidade de se desdobrar na ação, gesto e palavra reunidos e na relação com o outro. Ela desloca o olhar pois transforma o observado em

³ SZAFRAN, 1994, p. 38.

ator de si, em uma espécie de unificação confortável. Sibony assinala “a perda sofrida e transmutada em perda simbólica que volta como um dom discreto, como o dom de um recuo.”⁴

A autoderrisão, a capacidade de rir de si, de autocriticar e de encenar finda por libertar o peso do julgamento do outro, o que permite antecipá-lo. Libera-se assim o corpo e o pensamento do fato real ou imaginário de ser alvo, paralisado pela carga da violência que é matéria do humor.

Em seu artigo sobre o Humor de 1928, Freud indica que com o humor opera-se a uma economia de afetos em uma situação difícil, ele expressa um tom de invulnerabilidade do eu que se afirma pela graça (*plaisanterie*). Para esse autor o humor tem a mesma raiz que o sonho. Segundo Freud, “aqueles que tem o dom do humor se beneficiam de um superego pleno de bondade e de consolação”.⁵

Em um estudo consagrado às fontes da vergonha, Vincent De Gaulejac assinala que o humor constitui uma estratégia, um meio de escapar “dos processos de interiorização da vergonha”[...] “ele conduz a jogar com as representações sociais, a colocar em cena as artimanhas do poder sem desafiá-lo frontalmente, a desvelar seus recursos de forma deslocada”.⁶

De Gaulejac toma o personagem de Charlie Chaplin para ilustrar “o trabalho de superação da vergonha pelo humor. O vagabundo é mestre, submetido a múltiplas humilhações. Ele não denuncia a violência e, no entanto, ele não é resignado nem abatido, e é como se a vergonha não pudesse atingi-lo.”⁷ E acrescenta enfim “De Molière a Charles Chaplin, de Cyrano de Bergerac a Coluche, os exemplos são numerosos de criadores que se liberaram da vergonha pelo riso. Eles encontram um meio de restaurar sua imagem e transformar pelo escárnio o desprezo e a estigmatização dos quais foram objeto”.⁸

⁴ SIBONY, 2010, p 165.

⁵ FREUD *apud* SZAFRAN, 1994, p. 408.

⁶ GAULEJAC, 2008, p. 267

⁷ *Idem*, p. 268.

⁸ *Ibidem*, p. 267.

O HUMOR E SEUS EFEITOS

Pode o humor se deslocar, sair da espiral de confrontação ou da ascensão da violência insidiosa de uma sociedade centrada nos valores do dogma do mercado? Permitiria afrontar a concorrência ilimitada induzida pela monetarização de si? Permitiria lutar contra as forças que esgarçam os laços sociais no neoliberalismo? Poderia produzir a inversão, a diminuição ou a neutralização da violência sentida e sofrida? Poderia ele contribuir à elaboração do vivido em experiência (W. Benjamin)? Poderia contribuir à elaboração de um eu mais flexível, ao mesmo tempo que inscrito na sociedade? Contribuiria para o prazer de ser contra a identidade rígida, machucada, ressentida ou conformista?

O humor supõe a distância em relação a uma emoção vivida, a uma situação inoportuna, a um discurso vexatório, e a um comportamento discriminatório. Diferentemente do choque, que é uma parada, uma suspensão, uma defesa que impede a elaboração da emoção pela memória, o humor seria uma espécie de jogo, uma exploração da riqueza do sentido, um trabalho lúdico de interpretação, e de imaginação.

Se a violência é uma relação, como se subtrair ao círculo vicioso que ela instaura? Como proceder à crítica da naturalização ou da banalização de relações de violências que opõem lugares e papéis fixos (por exemplo, a oposição vítima-algoz) para os indivíduos?

ELEMENTOS PARA UMA BREVE BIBLIOGRAFIA

AILLOUD, C. **Au risque de l'humour**. Marseille: Solal, 2007.

ALBERTI, V. **O riso e o risível**. Zahar: FGV, 1999.

BAKTIN, M. **L'oeuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Âge**. Paris: Gallimard, 1984.

BAUDELAIRE, C. **Variétés Critiques**. 3^a ed. v. 2. Paris: G. Crés & Cie., 1924.

BENJAMIN, W. **A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Coleção Os Pensado res. v. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975. p. 9-34.

_____. **Paris capitale du XIXe siècle**. Paris: CERF, 1989.

BERGSON, H. **Le rire**. Paris: Éditions Alcan, 1924.

CAMERON, K. **Humor and history**. Oxford: Intellect, 1993.

DELEUZE, G. **La logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.

DONNET, J. L. **L'humour et la honte**. Paris: PUF, 2009.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Obras Psicológicas Completas. v. VIII. 1905. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Obras Completas. v. VII.

São Paulo: Cia das Letras, 2017.

_____. **O futuro de uma ilusão e outros textos.** Obras Completas. v. XVII. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

_____. **Ma vie et la psychanalyse.** Selbst Darstellung (1929). Trad. Marie Bonaparte. Paris: Gallimard, 1950 (reed 1968).

GARCIA, M. **Dolores Vivero** – Frontières de l’humour. Paris: L’Harmattan, 2013.

GAUJELAC, V. **Les sources de la honte.** Paris: Desclee de Brouwer, 2008.

GOMBRICH, E. **Meditations on a hobby horse:** and other essays on the theory of art. London: Phaidon, 1971.

HAROCHE, C. **A condição sensível.** Formas e maneiras de sentir no Ocidente. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

KAUFMAN, W. **Freud et le mot d’esprit.** Paris: Galilée, 1985.

LE MEN, S. **Daumier et la caricature.** Paris: Citadelles et Mazenod, 2008.

LE MEN, S.; PREISS-BASSET, N.; ABÉLÈS, L. **Les Français peints par eux-mêmes:** panorama social du XIXe siècle. Paris: RMN, 1993.

MONGIN, O. **A condição urbana.** A cidade na era da globalização. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **De quoi rions-nous ?** La société et ses comiques. Red. Coll. de poche.

Paris: Plon, 2006/ Paris: Pluriel, Hachette, 2007.

_____. **Éclats de rire**: variations sur le corps comique. Paris: Seuil, 2002.

_____. **La ville des flux**: l'envers et le droit de la mondialisation urbaine. Paris: Fayard, 2013.

POLLOCK, J. **Qu'est-ce que l'humour?**. Paris: Klincksieck, 2001.

SALIBA, E. T. **Raizes do Humor**. São Paulo: Cias das Letras, 2008.

SIBONY, D. **Les sens du rire et de l'humour**. Paris: Odile Jacob, 2010.

SIMMEL, G. **Les grands villes et la vie d'esprit**. Paris: L'Herne, 2007.

SUSSEKIND, F. A Charge e a Figuração dos Personagens no Romantismo Brasileiro. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). **Interseções**. Ensaios sobre a materialidade da comunicação. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SZAFRAN, W. A. (org.). **Freud et le rire**. Paris: Métailié, 1994. RIR DE SI MESMO, AFASTAR A VIOLÊNCIA⁹

Claudine Haroche

⁹ Tradução: Yolanda Vilela.

RIR DE SI MESMO, AFASTAR A VIOLÊNCIA*

Claudine Haroche

* Tradução: Yolanda Vilela.

Em 1855, em um texto consagrado à *Essência do riso*, Baudelaire havia formulado um conjunto de observações bastante profundas que oferecia intuições visionárias.¹⁰ Ele percebera no temor do riso o papel da religião, observando que “o Sábio, ou seja, aquele que é animado pelo espírito do Senhor..., não ri, não se abandona ao riso a não ser tremendo”.¹¹ Baudelaire enfatizara, com efeito, que o Sábio temia o riso e via nele, efetivamente, a eventualidade da “tentação”.¹²

FRAQUEZA E SUPERIORIDADE DO EU

A essas questões Baudelaire respondera que “o riso vem da ideia da própria superioridade”, discernindo aí, contudo, um “sintoma de fraqueza”.¹³ Baudelaire não ri dessa fraqueza e, tomando um exemplo dos mais banais, ele se pergunta o que pode haver de tão engraçado no espetáculo de um homem que cai no gelo ou na calçada, que tropeça no passeio.¹⁴ Baudelaire enfatiza: “o cômico, a potência do riso está naquele que ri, e de forma alguma”, diferentemente de Bergson, no “objeto do riso”¹⁵, acrescentando, então: “encontraremos, no fundo do pensamento daquele que ri, um certo orgulho inconsciente” que consiste em pensar “eu, eu não caio, eu, eu ando com equilíbrio; no meu caso, meu pé está firme e seguro”. Não sou eu que faria a

¹⁰ BAUDELAIRE, MMVIII.

¹¹ Ibid., p. 9.

¹² Ibid., p. 9.

¹³ Ibid., p. 16-17.

¹⁴ Ibid., p. 17.

¹⁵ Ibid., p. 20.

besteira de não ver a ponta de uma calçada ou uma pedra no meio do caminho”.¹⁶ No momento do riso, haveria no Eu um abandono transitório da capacidade de controle, um esquecimento momentâneo da obrigação de se conter e a persistência de um orgulho infundável. Baudelaire observa: “não é o homem que cai que ri de sua própria queda”, e acrescenta: “a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e assistir, como espectador interessado, aos fenômenos de seu Eu”. Mas ele observa: “esse caso é raro”.¹⁷

Bergson voltará mais tarde a essa questão afirmando que não se pode vivenciar o cômico de forma isolada: não se pode vivenciar o cômico senão na presença de outros, em grupo, e que se encontra aí o funcionamento ambíguo e paradoxal do cômico: ele pode excluir e isolar um indivíduo, estigmatizar um ou mais grupos.

Do que se ri? De um indivíduo, de um grupo ou de si mesmo? O que acontece quando se ri de si mesmo através da autoderrisão? Trata-se de um mecanismo automático, imediato? Ou de um mecanismo reativo, defensivo, de prevenção, de subtração à zombaria do outro?¹⁸ É essa última questão, da autoderrisão, que retomaremos. Diferentemente do riso, que é universal e que ao suceder por momentos, por acessos é acompanhado de signos exteriores podendo se revelar agressivo, o humor, considerado como traço de caráter – permanente –, não é universal: um indivíduo tem, ou não, senso de humor. Baudelaire pensava, nesse sentido, que se podia “estabelecer uma classificação de cômicos segundo os climas e as diversas aptidões nacionais”¹⁹, esforçando-se por “caracterizar resumidamente o espírito cômico próprio a algumas nações principalmente artistas”²⁰. O humor instaura a distância entre os indivíduos. Ele seria adquirido, aprendido, cultural. Trata-se, além do mais, de uma disposição, de uma inclinação.

¹⁶ Ibid., p. 18.

¹⁷ Ibid., p. 20-21.

¹⁸ A autoderrisão estaria ligada à razão, ao Espírito crítico. Ela se encontra nos escritos de Voltaire, de Swift, no período pré-revolucionário.

¹⁹ BAUDELAIRE, *Op. Cit.*, p. 31.

²⁰ Ibid., p. 31.

O humor revela uma disposição feita de moderação, de certa contenção, uma temperança que permite se exprimir de maneira eufemizada, nuançada e confinar, assim, as expressões de agressividade no interior de si. A educação e a cultura inglesas permitem, incitam, nesse sentido, à capacidade de derrisão e autoderrisão: a originalidade, a singularidade, a excentricidade vão de par com a reserva e são, assim, estimuladas.²¹ É preciso, talvez, deduzir daí que as formas de submissão, de subtração e resistência à norma são diferentes segundo os países, os povos e as culturas. Dos judeus e dos ingleses – por razões culturais e históricas diferentes – se diz que têm senso de humor – a capacidade de se distanciar do acontecimento mesmo quando este deixa adivinhar o fim muito próximo da vida. De outros se dirá que não têm senso de humor, o que significaria que têm dificuldade de se afastarem da realidade, do sofrimento de suas vidas, da perspectiva da morte. O humor dos outros pode, então, ser insuportável para aqueles que não têm – ou não conseguem instaurar – distância em relação a sua existência e, entre outras coisas, a sua convicção religiosa, ideológica.

SER RIDICULARIZADO, ESCAPAR DO RIDÍCULO: RIDICULARIZAR-SE

A derrisão, que comporta uma componente de agressividade para com o outro, não poderia comportar tal agressividade em relação a si mesmo: “Um mendigo se aproxima de um senhor bem vestido e se queixa: ‘Não como há três dias’. Resposta do interpelado: ‘Mas, será preciso fazer um esforço, meu velho!’”

O que acontece quando se ri de si mesmo? É esse tipo de riso que abordamos aqui: o riso que incide sobre si mesmo, a *autoderrisão*. Ao emanar de um indivíduo isolado, a autoderrisão é desprovida de agressividade para com o outro, ela o ignora. Ela consiste em zombar de si mesmo, em ridicularizar-se: podemos supor que, de certa maneira, ela consistiria em nos anteciparmos à zombaria do outro. *A capacidade de*

²¹ Pensamos aqui no temperamento fleumático dos ingleses.

rir de si mesmo – a autoderrisão – necessita do senso de humor sem que este possa ser definido com precisão. “Bem, a semana está começando otimamente!”, declara um condenado levado à força em uma segunda-feira”.²²

O humor – como a *autoderrisão* – permite e supõe a *capacidade de tomar distância* da realidade, das circunstâncias, do acontecimento, a capacidade de *se furtar ao sofrimento físico ou psíquico*. O humor constituiria um modo de resistir ao conformismo, à zombaria do grupo, à imposição de uma identidade petrificada, ele permitiria que se continuasse a pensar. Mata Hari, por exemplo, exprime humor quando sua condição imediata a confronta com o pavor: diante do pelotão de execução, ela desafia seus carrascos servindo-se de um jogo de palavras: “*é a primeira vez que me terão por doze balas*”.

Contrariamente ao riso, que supõe a imediatez e certa espontaneidade, a autoderrisão supõe a *capacidade de se distanciar*, de se afastar das emoções: a capacidade não violenta, desarmada e desconcertante, desprovida de qualquer amargura, de aceitar zombar de si mesmo, mas também – o que nos parece particularmente importante – a capacidade de decidir quanto ao modo e ao momento em que se ridiculariza²³ a si mesmo sorrindo e até mesmo rindo discretamente, e também interiormente. Essa distância possibilita uma capacidade de movimento interior frequentemente desprovida de expressão manifesta.

RIR: UM ENDURECIMENTO CONTRA A SOCIEDADE?

Três décadas mais tarde, no dia 18 de fevereiro de 1884, em uma conferência dedicada ao riso, Bergson parece deslocar um pouco a questão ao declarar que

²² FREUD, 1969, p. 189.

²³ O humor escapa ao trágico, mas não protege contra a tristeza nem contra a melancolia.

“podemos ter rido durante meio século sem saber ao certo do quê nem porquê”.²⁴ Ele se pergunta: por que se ri? O que faz rir? Um objeto. Uma situação. O que induziria a certo tipo de riso? O temor dos outros, o olhar da sociedade, uma certa concepção do poder que permite e até mesmo incita ao “abuso de poder”.

Bergson vê a origem do cômico na distração de um indivíduo que, por essa razão, provoca o riso. Ri-se do comportamento automático, mecânico do corpo: ri-se do fato de um sujeito tornar-se objeto. Seu comportamento é *involuntário*, desprovido de intenção, de pensamento, de julgamento. “Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não ririam dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão *involuntariamente*. Não é, portanto, sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito”.²⁵

Ri-se da mobilização repentina do corpo, do que escapa ao controle do corpo. O riso é um movimento espontâneo que nasce da perda de controle do corpo: dizemos, assim, que “morremos de rir”, falamos em “acesso de riso”, o que revela a incapacidade de se conter, de ter controle sobre si mesmo. “Por que se ri de um orador que espirra no momento mais patético de seu discurso? Nesse caso, trata-se de um orador cujos efeitos oratórios são interrompidos pelas dores de um dente inflamado, aliás, trata-se de um personagem que nunca toma a palavra sem se queixar de seus sapatos ou cinto apertados...”.²⁶

As representações do corpo, as posturas e as atitudes estão na base da grandeza e do poder político, elas contribuíram para elaborar e teorizar seu funcionamento e exercício: fica-se de pé, esforça-se para não cair; senta-se, coloca-se à mesa para começar a falar, a negociar. O que explicaria, segundo Bergson, que “os heróis de tragédia... sempre que possível não se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria

²⁴ BERGSON, 2016, p. 279. NR: BERGSON, 2001. A tradução brasileira, segundo explicação na p VII, reúne três artigos publicados em 1899 na Revue de Paris em: 1o, 15/02 e 1/03 e o prefácio da edição francesa de 1924.

²⁵ BERGSON, 2001, p. 7.

²⁶ BERGSON, *Op. Cit.*, p. 39. “Grande parte do teatro de Labiche, no século XIX, fundamenta-se neste procedimento: uma pessoa embaraçada, incomodada pelo próprio corpo”, observa Bergson.

lembrar que se tem um corpo”. Ele acrescenta, então: “Napoleão, que era psicólogo sempre que podia, observara que se passa da tragédia à comédia pelo simples fato de se sentar”.²⁷

Em uma recente apresentação sobre o riso, Frédéric Worms enfatizou que Bergson havia começado respondendo a essa questão por uma abordagem sensivelmente diferente: a grande novidade desse texto, em 1900, deve-se aos seus laços com as doutrinas sociológicas da época.²⁸

Duas décadas mais tarde, em uma carta a Faguet publicada no *Journal des débats* do dia 10 de outubro de 1904, Bergson revê a questão do riso: seu livro provocara, de fato, muitas reações. Ele escreve: “tentei provar que o riso do cômico é uma espécie de *trote social*, que ele procura inicialmente reprimir, se não alguns de nossos defeitos ao menos sua manifestação exterior; que os defeitos risíveis são sobretudo aqueles que dão testemunho de um *enrijecimento* quanto à vida social [...] na origem do cômico encontra-se o automatismo”.²⁹

Do que se ri? De uma *falha*? De uma desregulação mecânica? Por que razões profundas? É a *rigidez* que é suspeita para a sociedade. A sociedade, o grupo e a ordem suscitariam, por definição, o conformismo? A rigidez não se limitaria unicamente ao mecânico: ela poderia igualmente significar submissão, servidão ou, ao contrário, convicção singular, individual, resistência.

Bergson enfatiza, portanto, que “todas as figuras cômicas seriam oriundas da desregulação dessa máquina viva que somos quando ela se põe a funcionar sozinha, sem prestar atenção à vida, ou seja, sem considerar a circunstância, o presente, a necessidade, os outros”.³⁰

A maneira de ser, de se portar e se comportar em sociedade, em uma cultura, os costumes estão entre as causas que fazem rir uma determinada época: “o que faz rir seria [...] o que rompe o curso familiar das coisas [...]; o passeio tranquilo de um

²⁷ Ibid., p. 40.

²⁸ WORMS, préface, p. 9 In: BERGSON, *Op. Cit.*

²⁹ Citado em BERGSON, *Op. Cit.*, p. 317.

³⁰ WORMS, Présentation, p. 8 In: BERGSON, *Op. Cit.*

cachorro em uma igreja, durante a missa, ou melhor, durante o sermão faz rir pela mesma razão: essa visita é contrária a todos os hábitos de recolhimento, à majestade tradicional do lugar”.³¹

Essas causas podem fazer outra uma pessoa rir menos ou até mesmo não rir. Tomemos o exemplo do filme de Billy Wilder: a imagem de uma feminilidade exagerada é ali encarnada por uma mulher-criança que hoje, com a distância, nos parece um pouco triste. “*Quanto mais quente melhor*”, engraçado na época e talvez menos engraçado atualmente.³² Tomemos ainda outro exemplo histórico e político: as caricaturas de Maomé que provocaram, há quase duas décadas, em 1989, uma “*fatwa*”³³ contra seu autor, Salman Rushdie, ameaçado permanentemente de morte desde então por blasfêmia contra o profeta.

Matière et mémoire (Matéria e memória), publicado em 1896 e cujo subtítulo é: *Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito) traduz muito bem as preocupações dos pensadores do final do século XIX e início do século XX, que se dedicaram ao modo segundo o qual *as expressões do corpo revelam manifestações psíquicas*.³⁴ Não haveria melhor ilustração disso que a anedota de “um homem a quem se perguntou por que não chorava durante um sermão em que todos se debulhavam em lágrimas”, ao que ele teria respondido de maneira aparentemente inocente e profundamente honesta: “não sou desta paróquia”³⁵, prefigurando o que Mauss escreverá anos mais tarde sobre “A expressão obrigatória dos sentimentos”³⁶. “O que esse homem pensava das lágrimas seria bem mais verdadeiro

³¹ MÉLINAND, 1895, p. 613-619, citado em BERGSON, *Op. Cit.*, p. 285.

³² O filme ignorava, evidentemente, a questão do gênero (Cf. Comédia musical dirigida por Billy Wilder. Título original: **Some Like It Hot** -1959). NDT.

³³ Fátua: pronunciamento legal no Islão emitido por um especialista em lei religiosa, sobre um assunto específico. Normalmente, uma fatwa é emitida a pedido de um indivíduo ou juiz de modo a esclarecer uma questão onde a jurisprudência islâmica é pouco clara (Cf. <https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1tua>). NDT.

³⁴ Aquelas de Mauss, entre outras “*Les techniques du corps*” (1934).

³⁵ BERGSON, *Op. Cit.*, p. 5.

³⁶ MAUSS, 1979, p. 147-153. NDT.

a propósito do riso; por mais franco que se o suponha, espontaneidade corporal e também psíquica, o riso esconde um pensamento subentendido de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros que riem, sejam eles reais ou imaginários”³⁷.

Deve-se, conseqüentemente, distinguir um riso automático – desprovido de maldade diante da falha mecânica – de uma derrisão cruel, agressiva para com o outro. Um grupo, uma sociedade, um regime pode julgar que o outro apresenta uma ameaça do ponto de vista dos valores que ele defende, dos costumes que são os seus, das maneiras de pensar ou de não pensar que são diferentes das suas, enfim, maneiras de viver que são opostas. O riso pode então ser suspeito, e até mesmo perigoso, racista, desprezível, raivoso.

Bergson sublinha, portanto, que se ri “por uma razão ao mesmo tempo vital e social”, observando que “*nosso riso é sempre o riso de um grupo*”³⁸, estando este presente ou ausente, sendo ele real ou imaginário: “o cômico surgirá quando os homens, reunidos em grupo, dirigirão sua atenção para um dentre eles, *fazendo calar a sua sensibilidade*”³⁹. O riso seria desprovido de calor. Bergson chega à conclusão de que “não experimentaremos o cômico se nos sentirmos isolados”⁴⁰. É um *trote social*⁴¹ que toca um indivíduo, zombando de seu corpo, de sua inadaptação externa; ele pode ser também interno, visando a falta de controle sobre ele mesmo. Não se trata aqui de violência física, mas psíquica, na qual é preciso ver uma das origens da agressividade.

Bergson oferece, então, uma explicação dos funcionamentos sociais do riso: ele discerne aí o grupo que “faz pairar sobre cada um quando não a ameaça de uma correção ao menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é o seu objeto, o riso é verdadeiramente uma

³⁷ BERGSON, *Op. Cit.*, p. 5 (Benjamin, Chaplin, o filme **Ridicule, Clubs de rire** atualmente).

³⁸ BERGSON, *Op. Cit.*, p. 5.

³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

espécie de trote social”. *Teme-se o distanciamento do grupo, a estigmatização*⁴², *teme-se o ridículo nas relações sociais*: estas obedecem a convenções, a regras, a modelos regidos por um certo conformismo: todo distanciamento, toda transgressão pode ser, portanto, sancionada pela zombaria. Rir-se-á de um distanciamento, mas também de uma submissão extrema a uma norma social.⁴³

RECORRER AO PRAZER PSÍQUICO PARA LUTAR CONTRA O SOFRIMENTO

Ao propor uma explicação sociológica, Bergson enfatiza a desregulação vital e social à qual responde o riso, a função social que é a sua – o outro será ridicularizado e humilhado pelo riso. Contudo, o riso não afeta apenas o vital e o social: ele pode afetar o psíquico, o *íntimo de cada um*. O que acontece quando o íntimo é afetado? Quando se zomba de um indivíduo, ele é fragilizado, diminuído; ridicularizam-no, desqualificam-no pela zombaria. Um indivíduo pode se sentir ridicularizado, inferiorizado, ferido, humilhado quando um outro ou um grupo ri involuntariamente dele, ainda mais se for deliberadamente.⁴⁴

Freud considera a autoderrisão um possível método para escapar do trote social, ou mesmo do status de objeto do ridículo, e tornar-se novamente sujeito: com efeito, o Eu (*moi*) se mostra aí de certo modo desarmado, oferecendo uma fraqueza relativa – aparente, ao menos –, uma vulnerabilidade do Eu a fim de neutralizar toda e qualquer violência.

Freud propõe uma abordagem psicanalítica e antropológica – fazendo eco, sob certos aspectos, aos escritos de Baudelaire que vê no humor “uma das

⁴² Como sublinhará mais tarde Erwin Goffman em *Asiles*, Paris, Minuit, 1968.

⁴³ Nesse sentido, os retratos críticos de La Bruyère sobre **Les mœurs et les caractères du XVII^{ème} siècle** ou ainda **Les mémoires de Saint-Simon**, quer se trate de retratos ou de maneiras de cortêsão, os exemplos abundam.

⁴⁴ Spinoza havia fixado um primeiro limite – moral, ético – ao riso que consistia em respeitar a dignidade da pessoa. **Ethique IV**, parágrafo 45.

operações psíquicas mais elevadas”⁴⁵. Ele constata no humor, na autoderrisão uma dimensão defensiva, nem sempre explicitada, pelo afastamento das emoções, do destino, da morte, do inelutável: a recusa em se deixar invadir pela violência das emoções. Ele aparece como uma forma de resistência, mas também de contestação, de revolta não violenta que pode, contudo, provocar e desencadear uma violência implacável. Freud considera o humor uma economia psíquica livre de afetos, de sensibilidade, capaz de afastar o sofrimento: deduz daí que se trata de um método, de um meio elegante de obter prazer, ou ainda de recuperá-lo a partir da atividade psíquica de “uma pessoa atingida pelo dano, pela dor etc.”⁴⁶ Ele situa sua origem, sua proveniência no “gasto afetivo economizado”⁴⁷.

Entre as formas de humor Freud discernirá uma capacidade de autoderrisão a propósito da qual enfatiza que ela é “provavelmente mais primária e mais importante, na qual uma pessoa adota uma atitude humorística para consigo mesma, a fim de manter afastados possíveis sofrimentos”⁴⁸. Não se trata aqui de masoquismo, de posição vitimizada, mas de mecanismos de defesa que visam o evitamento do sofrimento e concernem ao Eu (*moi*) antes de concernir ao outro.

Freud enfatiza, assim, que o humor se recusa à indignação, ao desespero diante da perspectiva da morte. Ele observa ainda que embora o humor faça parte de uma cultura, de valores, de comportamentos compartilhados por outros indivíduos, como a coragem, a audácia, a bravura e o desafio, o “seu processo se realiza por completo em uma única pessoa”⁴⁹.

Freud parece ter admiração por essas personalidades, esses temperamentos que têm a capacidade de tomar distância, de relativizar, de ter controle de si,

⁴⁵ FREUD, 2017, p. 323 (Spinoza: respeitar a dignidade, não a ridicularizar, mas recusar a piedade perigosa; sociedade vitimizada de hoje (a ser distinta do cuidado).

⁴⁶ Ibid., p. 324

⁴⁷ Ibid., p. 334

⁴⁸ FREUD, 1969, p. 192.

⁴⁹ FREUD, *Op. Cit.*, p. 324.

sangue-frio, de manifestar galhardia; e pouco reconhecidos como tais, os valores aristocráticos dos fortes. Freud dá o exemplo de um condenado que, a caminho do local de execução, “pede um cachecol para seu pescoço nu, para não ficar resfriado – um cuidado que seria bastante razoável em outras circunstâncias, mas que se torna inteiramente desnecessário e irrelevante em face do destino que esse pescoço tem pela frente”⁵⁰. Ele perceberá nessa atitude “certa grandeza de alma”, certa força de caráter que consiste em “apegar-se à sua natureza habitual”⁵¹ – a capacidade de perseverança no ser, evocada por Spinoza, e de desviar o espírito daquilo que o espera. Freud tomará também o exemplo de uma cena de *Hernani*, de Victor Hugo: ao conspirar contra o rei, que é simultaneamente Carlos I de Espanha e Carlos V, como imperador alemão, “o bandido... caiu nas mãos desse poderoso inimigo. Ele antevê o seu destino como alto traidor, sabe que sua cabeça rolará. Mas essa perspectiva não o impede de se reconhecer como um hereditário Grande de Espanha e declarar que não cogita abrir mão de suas prerrogativas”⁵². Um Grande da Espanha podia manter coberta a cabeça na presença de seu senhor real: “nossas cabeças têm o direito de tombar cobertas diante de ti”⁵³.

Freud acreditava ter “considerado o humor somente do ponto de vista econômico”⁵⁴ em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). No texto que dedica ao humor, em 1927, ele retoma o que havia dito no artigo de 1905, porém, desta vez, tenta “compreender melhor a gênese da produção do prazer humorístico se considerarmos o processo que se dá no ouvinte perante quem um outro produz humor”⁵⁵. Freud observa que “o ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto”, que fique “zangado”, “se queixe”, “expresse sofrimento”, “fique assustado ou horrorizado”, ou talvez até mesmo, “desesperado”⁵⁶.

⁵⁰ FREUD, *Op. Cit.*, p. 325.

⁵¹ *Ibid.*, p. 325.

⁵² *Ibid.*, p. 325.

⁵³ *Ibid.*, p. 325.

⁵⁴ FREUD, 1969, p. 189.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 190.

Contudo, “essa expectativa emocional é desapontada”.⁵⁷ [...] “Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção”⁵⁸. Freud conclui, então, que “o gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte”⁵⁹.

É aí, sem dúvida, que se deve apreender a diferença entre o texto de 1905 e o texto de 1927. A insistência sobre a invulnerabilidade do Eu, ou ao menos sua explicitação na observação dos processos que operam na autoderrisão e os efeitos produzidos no ouvinte. À questão de saber onde nasce “o caráter de grandeza e elevação do humor”, Freud responderá, com efeito, que “*ele reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do Eu. O Eu se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo*”.⁶⁰

Esse narcisismo e essa invulnerabilidade do Eu têm algo de provocador? É possível neutralizar a violência física e psíquica manifestando a determinação do Eu, uma invencibilidade não violenta do Eu? O humor está ligado à sobrevivência psíquica, mas recusa a piedade: ele comporta ao mesmo tempo vulnerabilidade e invencibilidade do Eu.

O humor desempenha um papel político maior, difícil de ser apreendido: ao permitir esclarecer, informar, criticar, zombar às vezes, exprimir desacordo, ele contribuiria para neutralizar a violência física dos indivíduos, mas é igualmente capaz de desencadeá-la. Quantas vezes não ouvimos: ‘não aprecio o seu humor, não sou sensível a ele, não o compreendo, considero-o de mau gosto, deslocado’. O humor possui uma dimensão ambígua, paradoxal: ele pode refletir a leveza e a profundidade, a alegria e a tristeza, a graça e a agressividade, e até mesmo a crueldade. A sátira, a

⁵⁷ Ibid., p. 190.

⁵⁸ Ibid., p. 190.

⁵⁹ Ibid., p. 190.

⁶⁰ Ibid., p. 190.

zombaria podem afetar, chocar, ferir profundamente a imagem de si, a estima de si e até a raça, a ideologia, a crença religiosa, a identidade, finalmente. Parecendo julgar derrisório o destino, a morte, o inelutável, ao minimizá-los, ao relativizá-los o humor remete a uma discreta relação de forças, não reivindicada. O humor e a autoderrisão escapam, por um lado, ao riso: eles são acompanhados, de fato, de uma perda ou de uma renúncia aparente do controle de si que comporta, ao mesmo tempo, uma afirmação de controle, de superioridade.

CONCLUSÃO

RIR DE SI MESMO: (APRENDER A) ACEITAR PERDER UM POUCO DO EU

Existe, assim, um mais além do ridículo: a aceitação do derrisório na ideia de derrisão. E mais ainda na autoderrisão. Gostaríamos, para concluir, de tocar em questões doravante cruciais. Freud afirmava: “o humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o **triunfo do Eu**, mas também o do **princípio do prazer**, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais”⁶¹. O humor está ligado aos mecanismos de recusa, de revolta, de resistência, de defesa. Ora, a sociedade contemporânea é frequentemente considerada como vitimadora. A piedade que ela testemunha tende a enfraquecer o outro, a fechá-lo em sua fraqueza. O prazer e as formas de gozo, longe de se afirmarem no humor e na autoderrisão, se exprimem no conformismo, às vezes na radicalidade e, mais além, mais raramente, no que se designa atualmente por processo de radicalização.

O humor de si, o fato de ter estima por si mesmo tenderia paradoxalmente a declinar diante do que Christopher Lasch designou, no início dos anos 1980, com a expressão *cultura do narcisismo* nas sociedades individualistas contemporâneas,

⁶¹ Ibid., p. 191.

uma cultura que implica um fechamento em um Eu enfraquecido, privado, de agora em diante, de narcisismo primordial.⁶²

A busca por uma identidade individual e coletiva substituiu progressivamente os quadros federativos e integradores da cidadania ao incitar cada indivíduo a se voltar sobre si mesmo para procurar – e encontrar – um pertencimento comunitário em vez de cidadão e estatal. Progressivamente, as aspirações em matéria de identidade transformaram-se em reivindicações identitárias portadoras de violência e, às vezes, de fanatismo. Fethi Benslama, psicanalista e antropólogo, sublinhou recentemente em trabalhos dedicados aos processos de radicalização, “uma transição subjetiva mundial que transforma o sujeito da comunidade em sujeito social, um Eu comunitário em um Eu social”. Pode-se falar de um Eu forte que seria individualista e distinto de um Eu de grupo? Um Eu social distinto de um Eu comunitário adaptado, submisso ou violento?

Ora, o que constitui atualmente uma resistência e, mais além disso, um desafio à Democracia são as formas e o espírito que revestem as reivindicações em matéria de identidade: qual a natureza do eu que opera nestas últimas? De que tipo de Eu seriam elas portadoras? De um Eu desprovido de humor e de autoderrisão. As reivindicações identitárias sugerem quadros rígidos para definir um Eu dependente e submisso, um tipo de personalidade susceptível de ocasionar processos de radicalização.

O humor que implica o afastamento do trágico, da distância em relação a si mesmo, um Eu forte que consente em afastar o sofrimento, acompanhando-se do princípio do prazer; e é a aliança, a combinação dos dois que nos parece crucial no humor e na autoderrisão. O humor revela no comportamento uma relação específica ao Eu e, por fim, o próprio Eu revela um certo tipo de economia psíquica: um Eu aberto que, podendo jogar com a identidade, é um Eu forte embora vulnerável. Um Eu desarmado e que também desarma, e que se distinguirá de um Eu petrificado, fechado em uma identidade protegida e ao mesmo tempo ameaçada. Essa é a representação, a concepção do Eu que poderia fazer diferença entre o riso de um grupo que ridiculariza

⁶² STIEGLER, 2003. Questionamento do narcisismo primordial.

o outro, e o humor, a derrisão, em que o Eu que pratica a autoderrisão se mostra também voluntariamente ativo e deliberadamente fraco, vulnerável.⁶³

Considerado o indivíduo mais poderoso do mundo, o presidente Donald Trump parece viver no temor – no assombro – contínuo da depreciação e da humilhação. Recalcando toda e qualquer vulnerabilidade, ele não ri jamais de si mesmo: seu Eu, que parece ilustrar a incapacidade de desdobramento e de distanciamento, não pode senão rir do outro com maldade.

O *New York Times* enfatizou recentemente, em um artigo assinado por David Litt, um dos fenômenos totalmente inéditos sob a presidência de Donald Trump em relação aos presidentes que o precederam: trata-se de um presidente totalmente desprovido de humor e autoderrisão⁶⁴.

O jornalista sublinha, nesse sentido, que há três décadas os presidentes – democratas ou republicanos – fazem brincadeiras amáveis: elas têm claramente a função de “construir passarelas” entre eleitores pertencentes a campos opostos. O que George Bush, Bill Clinton e particularmente Ronald Reagan sabiam fazer perfeitamente. Reagan “tinha a arte de fazer gracejos que traziam para o seu lado os eleitores céticos”: vale lembrar que, a caminho da mesa de cirurgia por ocasião de uma tentativa de assassinato contra ele, em 1981, Reagan suplicou aos médicos que iam operá-lo, “digam-me, por favor, se vocês são todos republicanos”, súplica a qual o chefe da equipe cirúrgica, democrata, respondeu: “hoje somos todos republicanos”. “Mesmo nesse momento Reagan soubera claramente gracejar”, sublinha Litt. Usando um eufemismo, Trump é totalmente desprovido desse talento: “ele zomba, ridiculariza. Ele se empenha em insultar, em ferir, em vez de divertir”. Ele governa com tiradas, “procurando reforçar seus apoios. Endereçando-se ao núcleo duro de seus eleitores e alienando-se de todos os outros.”⁶⁵

⁶³ É disso que pode testemunhar o humor judaico: praticado pelos judeus como derrisão e autoderrisão, ele não é sinônimo de depreciação. Ele tende, ao contrário, a ser considerado como depreciativo, antissemita, quando emanado de não judeus.

⁶⁴ LITT, 2017.

⁶⁵ Ibid.

O presidente Trump ignora “o sentido da nuance necessária a uma boa brincadeira”. Litt observa que há uma espécie de recusa por parte do presidente em “curvar-se diante das regras tácitas/não escritas que nos governam”. O jornalista conclui que quando um representante maior “é incapaz de apreender a ideia de transgressões menores em matéria de regras tácitas, são então as transgressões mais violentas que se produzem”. Nada é nuançado, nada é benigno para esse presidente, pois ele é violento. “Sem as qualidades que o riso revela e reforça – uma vontade de compartilhar (em outras palavras, a igualdade, a partilha do poder contra o abuso de poder, o narcisismo, a susceptibilidade, a humilhação permanente), o respeito pelas normas compartilhadas e a consciência de que somos fundamentalmente seres humanos, a atitude de Trump em relação à presidência parece se definir por uma característica persistente: a fome de poder”.

“Talvez seja isso o mais inquietante, isso que é considerado o senso de humor de Trump”. Litt toma um exemplo: “uma situação em que Trump riu ao menos uma vez: durante a campanha eleitoral, em janeiro, durante um de seus discursos, Trump foi interrompido pelos latidos de um cachorro”. “É Hillary!, exclamou alguém na plateia”. E o candidato virou a cabeça para trás, morrendo de rir, talvez pela primeira vez em sua vida política”. O riso de Trump, violento, grosseiro, espontâneo é tão revelador quanto os seus sorrisos cheios de caretas, que revelam, na realidade, um presidente constantemente preocupado com seus status. A busca de poder nada tem de excepcional para um homem político que ocupa a sala oval; ao contrário, é mais ou menos uma necessidade para que nela se entre. Mas a busca exclusiva de poder é uma exceção que ilustra o que havia observado Baudelaire sobre o cômico: seu apagamento, seu desaparecimento na potência absoluta.⁶⁶

“Não é tarde demais, conclui David Litt, para desfazer os danos à democracia americana provocados por nosso presidente desprovido de humor”.

As maneiras de ser, de se portar e se comportar em sociedade, em uma cultura,

⁶⁶ O riso, sublinhava Baudelaire, “é essencialmente contraditório, ou seja, ele é ao mesmo tempo signo de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita”.

os costumes encontram-se entre as causas que fazem ou não rir, que determinam um pouco a natureza, mas igualmente ou mais ainda os valores coletivos ou individualistas, a época, o tipo de regime, autoritário, tirânico ou democrático. O humor comporta ao mesmo tempo vulnerabilidade e invencibilidade do Eu. Ora, os regimes autoritários, e também os totalitarismos, o fanatismo religioso e político execram o movimento interior em todo indivíduo, a espontaneidade do riso, do cômico, que é acompanhado pela liberdade.

Estamos atualmente bem longe das maneiras, de reserva e respeito pelo outro e por si mesmo, dos ideais democráticos de civilidade, de controle da violência: a história das sociedades é feita de repetições e de fatos inéditos, ela não poderia prever a regressão a um arcaico puro e interditar a esperança. Faz parte dessa esperança se entregar ao riso com os outros, mais que dos outros, o fato de regozijar-se, de praticar a autoderrisão, de exercer o humor para si, os outros, as situações que parecem as mais desesperadoras, permite preservar a noção de prazer desprovida de crueldade. Elas contribuem para se criar uma atmosfera calorosa e reconfortante, um clima que desarma o medo e a angústia da violência.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. (1855-1859). **De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques**. Paris: Éditions Sillage, MMVIII.

BERGSON, H. Le rire, *Moniteur du Puy de dôme*, 21 février 1884. In : BERGSON, H. **Le rire**. Essai sur la signification du comique. (1900). Paris: PUF, Quadrige, 2016.

_____. **O riso**. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2001.

FREUD, S. **O Chiste e sua relação com o Inconsciente**. (1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **O Humor**. (1927). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

LITT, D. Is Nothing Funny, Mr. President? Opinion. **Sunday Review**. **Nova York, The New York Times**, 16/09/2017. <https://www.nytimes.com/2017/09/16/opinion/sunday/trump-does-not-laugh.html>. Consultado em 23 de maio de 2018.

MAUSS, M. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org.). **Mauss**. Antropologia. São Paulo: Ática, 1979, p. 147-153. NDT.

MÉLINAND, C. Pourquoi rit-on? Essai sur la cause psychologique du rire. **Revue des Deux Mondes**, Tome CXXVII, Janv./Fév. 1895, p. 613-619.

STIEGLER, B. **Aimer, s'aimer, nous aimer**. Paris: Galilée, 2003.

O HUMOR CONTRA A VIOLÊNCIA?

Myriam BAHIA LOPES

Segundo G. Simondon, a maneira de “integrar as informações e de reagir intervém na atividade perceptiva [...] a percepção não é feita de um grupo de processos absolutos.”¹

Nesse capítulo selecionamos três desenhos de humor que tem por tema a violência no Brasil. O autor da charge, a partir do emprego da força do humor², produz um quase embate com o leitor e com frequência o desaloja do conforto do senso comum. O autor da charge busca na atualidade dos tabloides a matéria para a sua arte. Liberto pela fotografia, arte coetânea na imprensa ilustrada, da exigência posta à imagem de ser prova e indício, o ilustrador ganha força e imaginação para atacar temas tabus. Os ilustradores oitocentistas, por exemplo, associam com frequência sua pena usada para grafar a pedra litográfica a uma arma e realizam retratos coletivos de grupos de chargistas perfilados como em um batalhão.

Para o ilustrador na ditadura (1961-1985) no Brasil produzir o humor é assumir um risco. A charge realiza a aposta limite de jogar com a palavra, a imagem e com a força que passa por sua criação. Em um período marcado pela censura e pelo desaparecimento físico dos opositores do regime, o desenho satírico sintetiza e torna visível aquilo que foi forçado a desaparecer.

Entre 1970 e 1985, Henfil (1944-1988) escreve e publica uma série de cartas à sua mãe. Por intermédio das emoções trocadas entre os dois Henfil introduz o grande

¹ SIMONDON, 1964-1965, p 353. (tradução nossa).

² A autora usa no texto as palavras desenho de humor, desenho satírico, charge e caricatura como sinônimos para exprimir uma forma de expressão gráfica consolidada a partir da imprensa ilustrada oitocentista e que dialoga com as manchetes que circulam na mídia.

público em temas censurados, como o tema do exílio político de brasileiros,³ ao falar de Betinho (Herbert José de Sousa, (1935-1997), seu irmão e exilado. Em sua trajetória e segundo o relato de seus colegas Ziraldo, Laerte e Nilson, a preocupação em lutar contra a ditadura se impõe como marca de sua arte e influencia, por exemplo, a linha editorial d'O Pasquim (1969-1991) na direção de uma arte mais engajada.

A FORÇA DA SÍNTESE

O recurso da charge ao exagero, como se dispusesse de uma lupa para observar o retratado, o que não deixa de ser uma forma quase didática de expressão, não significa que o humor seja avesso ao contingente e à história. Acolhemos a definição de história formulada por Paul Veyne,⁴ segundo a qual a história é o inventário das diferenças, em outras palavras, ela lista e recorta a alteridade no tempo. Por ser diferença, ela abre o futuro para um leque de possíveis. Pois a charge não busca fixar a essência do retratado nem se presta a uma comemoração oficial, a uma lembrança programada. As estátuas espalhadas na cidade, por exemplo, são alvo frequente da caricatura, que critica a falsa pretensão do monumento em ser eterno e em simbolizar o poder pelo seu grande formato. A marca fisionômica ou corpórea produzida pela charge exprime um personagem aberto às forças do contexto no qual ele se evidencia. A charge se nutre das forças do instante. A marca do personagem serve para o leitor reencontrá-lo em charges de vários artistas e que se ligam em séries abertas à imaginação que cria novas situações.⁵ Em resumo, a charge, expressão gráfica de individuação, é fortemente marcada pelo contexto e por um tempo que passa.

³ As cartas são posteriormente publicadas em livro e são adaptadas em um filme. O texto das cartas é lido pelo ator Abujamra no filme HENFIL, CARTAS DA MÃE..., 2003.

⁴ VEYNE, 1982. Historiador com longeva recepção entre os brasileiros, Veyne afirma ter escolhido a história em função de um posicionamento a favor dos excluídos. Em uma de suas entrevistas revela com muita dignidade, que desde pequeno aprendeu a lidar com o ataque à sua pessoa.

⁵ LE MEN, 1989.

Recortamos a leitura da caricatura entendida como uma forma de expressão capaz de manter o caráter instável e reversível de forças que compõem o personagem e o seu contexto e que passam pelo presente do leitor. Essas mesmas características permitem, com frequência e de forma indireta, que sentimentos dolorosos, de carga emocional muito forte e que foram recalcados, sejam abordados. Perguntamos então se o exagero característico da charge poderia auxiliar o leitor a liberar a carga afetiva associada à imagem? Em um trabalho de rememoração, simultâneo à leitura da imagem que se relaciona à lembrança do vivido, disporia o humor um novo recorte que atingiria a percepção do leitor? Permitiria ele que o leitor exteriorize sua emoção, tome distância, elabore e transforme a sua dor? Pois para Foucault⁶ a subjetivação é dada pela memória, que é vida e cujo fim é a morte.

FAZER DESAPARECER



Figura 1: Henfil — O Pasquim, Rio de Janeiro, 31.08.1979 a 06.09.1979

⁶ DELEUZE, 1988.

A história da ditadura que ainda está por ser contada no Brasil e se apoia no ocultamento de registros da tortura que persiste mesmo após o importante trabalho realizado pela Comissão da Verdade. A charge de Henfil distribui os personagens no quadro; à esquerda, as mulheres perguntam pelo nome, Paiva, Honestino, Bacuri e Merlino, o paradeiro de desaparecidos. À direita, um homem barrigudo e de gravata — figurino clássico de representação do burguês — é seguido por um homem encapuzado e outro com boné. Todos os homens portam uma metralhadora semiencoberta por sua vestimenta. A resposta dada à pergunta das mulheres é um sonoro assobio, “fiu”, acompanhado da palavra de ordem “tomaram doril”. Doril é um popular analgésico muito usado para dor de cabeça cuja peça publicitária “tomou doril, a dor sumiu” teve grande difusão. O uso do bordão é associado ao passe de mágica de fazer desaparecer a dor.

A DITADURA, A DENEGAÇÃO E O RECALQUE

Jeanne Marie Gagnebin em seu texto “O preço de uma reconciliação extorquida” na coletânea *O que resta da ditadura*⁷ diz:

“As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos. Por isso, dizem Freud, Nietzsche, Bergson e Proust, mais tarde Adorno e Benjamin, Ricoeur e Derrida, convém muito mais tentar *acolher* essas lembranças indomáveis, encontrar um lugar para elas, tentar elaborá-las, em vez de se esgotar na vã luta contra elas, na denegação e no recalque.”⁸

E ao comentar a história brasileira a autora indica:

⁷ GAGNEBIN, 2010, pp. 177-186.

⁸ Idem, p 183.

“Parece haver uma correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e de exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo, como se somente a inclusão da exceção pudesse garantir a segurança da totalidade social”.⁹

CIA A TUA MEMÓRIA FALASSE

Escolhemos como segunda imagem uma charge de Quino, que analisamos em primeiro lugar o título: Cia a tua memória falasse. CIA é a abreviação da *Central Intelligence of America*, serviço de inteligência internacional cujo trabalho é procurar, processar e analisar informações estrangeiras de segurança nacional no mundo. O trocadilho que Quino produz com as palavras homônimas Cia e “se a”, que revela uma suposição, remete ao episódio amplamente divulgado pela mídia que resumimos a seguir. No dia 10 de maio de 2018, Matias Spektor, professor de relações internacionais da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, Brasil, publicou em seu facebook um memorando da CIA¹⁰ assinado pelo diretor dessa central de inteligência, William Colby (1920-1966), datado de 11 de abril de 1974 e endereçado a Henry Kissinger, então responsável pelas relações exteriores do governo americano.

O memorando cujo tema é “Decisão do Presidente brasileiro Ernesto Geisel de continuar com a execução sumária de subversivos perigosos sob certas circunstâncias” versa sobre as mortes de opositores de esquerda durante o governo Ernesto Geisel (1974-1979) e comandadas pelo presidente. Ele relata com destaque duas reuniões nas quais se discute se as execuções continuarão e quem as ordenará:

“In this regard, General Milton said that about 104 persons in this category had been summarily executed by the CIE during the past year

⁹ Idem, p 186.

¹⁰ CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, 1974. Ver também: CHARLEAUX, 2018. Chefe da CIA disse que Geisel assumiu controle sobre execuções sumárias na ditadura (VALENTE; URIBE, 2018).

or so. Figueiredo supported this policy and urged its continuance. April, President Geisel told General Figueiredo that the policy should continue, but that great care should be taken to make certain that only dangerous subversives were executed. The President and General Figueiredo agreed that when the CIE apprehends a person who might fall into this category, the CIE chief will consult with General Figueiredo, whose approval must be given before the person is executed. The President and General Figueiredo also agreed that the CIE is to devote almost its entire effort to internal subversion, and that the overall CIE effort is to be coordinated by General Figueiredo.”¹¹

O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Judith Butler¹² retoma a noção de biopolítica de Michel Foucault e a crítica de Walter Benjamin à violência. Ela parte da constatação que na guerra há uma moldura legal aplicada que divide os homens entre aqueles que é legítimo matar e aqueles que devem morrer. Na lei que ordena a guerra a figura da responsabilidade é delineada. No entanto essa moldura se transforma na divisão contemporânea entre aqueles cuja vida importa e aqueles que são invisibilizados sob o argumento de que suas vidas não apresentam condições de serem vividas (*unvivable lives*), aqueles que são abandonados a uma situação precária, para os quais nada é feito e em relação aos quais não há responsabilidade. O racismo em suas diversas faces nos mostra como o Estado que detém o monopólio da violência opera essa divisão. Os atos de resistência produzem uma continuidade entre a impunidade dos crimes da ditadura, possível graças ao processo de anistia ampla geral e irrestrita e o atual extermínio dos jovens da periferia brasileira pela polícia militar.¹³

De volta ao documento publicado no Brasil por Spektor, ele se contrapõe à uma versão corrente segundo a qual o governo de Geisel, se comparado ao seu antecessor, teria sido mais brando. O documento registra a convivência do governo norte-

¹¹ Idem.

¹² BUTLER, 2004.

¹³ LEGAL VIOLENCE..., 2016 em 18min27seg.

americano¹⁴ e o envolvimento direto do general nas execuções. O documento confirma publicamente a suposição de familiares de mortos e desaparecidos na ditadura. Entre eles, mencionamos a história da família Angel. A figurinista Zuzu Angel (Zuleika Angel Jones), estilista de renome busca incessantemente descobrir o paradeiro de seu filho Stuart Edgart Angel Jones desaparecido. Ela cria uma série de circunstâncias para dar visibilidade ao desaparecimento do filho e procura pessoalmente o general Geisel. Algum tempo depois, em 1976, é a morte de Zuzu Angel que é negada com a falsa versão de um acidente de carro.

O depoimento recente de Ivo, filho do jornalista Herzog, que mantêm o instituto Herzog nos revela a difícil tarefa da família em reivindicar a história do crime de tortura e morte de seu pai. A ação vitoriosa impetrada por sua família na justiça brasileira ordena que o Estado brasileiro investigue a morte do jornalista ocorrida em 1976. Apesar da ação ter transitado em julgado, o Estado brasileiro não cumpriu a sentença do Juiz Márcio Moraes.

Michel de Certeau (1925-1986) que esteve diversas vezes no Brasil, ao discorrer sobre a tortura, indica que ela não cessa de crescer para tornar-se “uma prática administrativa regular”, uma “rotina política”. Para Certeau, o suplício retira todo o direito à rebelião. Pela reviravolta da situação e pelo uso invertido da palavra (que não coloca mais em questão a instituição, mais o sujeito), a

“máquina da humilhação espera fazer a vítima aceitar o nome pelo qual seus algozes lhe chamam: *Luder*.

O que o procedimento da confissão tem de perverso [...] [é que] o torturado é privado de garantias coletivas que asseguram a “normalidade”, entregue aos instrumentos que desfazem seu corpo e que se obstinam a lhe provar sua traição, sua covardia, sua merda. Ele perde o alibi de sua pertença política, social e ideológica ou social que o protegeriam contra o que o nome insultuoso lhe ensina dele mesmo. Essa denominação não é, de fato, a voz daquilo que ele é? “Eu sou isso. *Luder*.”¹⁵

¹⁴ CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, 1974. Ver também: CHARLEAUX, 2018. Chefe da CIA disse que Geisel assumiu controle sobre execuções sumárias na ditadura (VALENTE; URIBE, 2018).

¹⁵ CERTEAU, 2002, p. 230.

Em 1976 o jornalista Wladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, se apresenta acompanhado de um colega no DOI-CODI, em um momento no qual vários jornalistas estavam sendo interrogados e sob tortura escreve um bilhete. Segundo o relato de seu filho

“esse bilhete é muito importante porque é uma prova de tortura, e as palavras que estão lá não são palavras que meu pai usaria. A letra é dele, mas numa grafia perturbada. Ele escreve e quando termina, num momento de reflexão, meu pai rasga o bilhete. Quando rasga, os caras foram com tudo pra cima dele. E aí ele morre.”¹⁶

Em 15 de março de 2013, a família obteve a revisão da certidão de óbito do jornalista que cita “lesões e maus tratos”. Os militares haviam criado uma cenografia que falsificou as circunstâncias da morte do jornalista e que se soma ao registro oficial de “enforcamento por asfixia mecânica.” A fotografia com a encenação de seu suicídio tornou-se símbolo da ditadura tendo sido projetada, por exemplo, na faixa do prédio do círculo militar no centro da cidade do Rio de Janeiro, por ocasião e em protesto ao almoço de comemoração do aniversário da revolução de 1964, em 30 de março de 2012. A constante exposição da citada fotografia produz um ciclo doloroso de repetição. Sem a investigação efetiva não há escrita da história e trabalho de luto da família e da sociedade brasileira.¹⁷ Pois como nos lembra Paul Ricoeur e J. M. Gagnebin, a anistia e acrescentamos a reparação são atos que impedem a elaboração coletiva do passado.

Visto que a tortura é crime de lesa-humanidade e imprescritível, a família Herzog aguarda uma decisão da Corte Interamericana para a próxima semana. Essa e outras ações impetradas por familiares abrem a via para a declaração de nulidade da lei da anistia aplicada aos militares sem a investigação do crime de tortura cometido como política de Estado durante a ditadura.

¹⁶ JIMÉNEZ, 2018.

¹⁷ Idem.

CIA TUA MEMÓRIA FALASSE



Figura 2 — Quinho. *Cia tua memória falasse*, Belo Horizonte, maio de 2018.

A legenda traz duas referências aos Estados Unidos, a primeira a CIA e a segunda o título do filme de sucesso de Hollywood, *Se o meu fusca falasse* (*The love bug*, Disney, 1968) dirigido por Robert Stevenson (1905-1986), comédia que atribui ações voluntárias, emoções e expressões faciais a um automóvel popular da marca Volkswagen, o fusca.

No desenho de Quinho nos perguntamos sobre o fato de não haver rosto, não haver corpo, apenas um boné que paira no branco da página. E o tempo que dura na imagem da teia da aranha que também está fora do quadro. Não há ação. O boné, que nos dicionários figura como peça do vestuário para a cabeça de copa redonda com uma pala sobre os olhos, na charge ele é a peça que acolhe as insígnias da hierarquia. No desenho de Quinho as insígnias que mostram o poder do general são desenhadas com ossos. Morte e poder se casam na forma com a qual a hierarquia é comunicada.

O corpo do general é reduzido ao seu uniforme, não há rosto, enquanto os ossos que permanecem fora da sepultura são afixados no boné. O enigma ou o anonimato do general e do morto são completados pelo título *Cia a tua memória falasse*. A força da relação entre o lugar instituinte da fala e a incompletude e a força da charge convoca o leitor a interpretá-la. A imaginação simboliza o silêncio obrigado.



Figura 3 – Henfil. *Sem título*.

Michel Foucault ao criar o conceito de sociedade disciplinar encontra na imagem do *Panopticon* de Bentham a alegoria dos oitocentos e mostra como a disciplina herda da cela do mosteiro, o isolamento, a introjeção de um olhar contínuo e onipresente identificado ao olho de Deus. Henfil por sua vez mostra-se um visionário da sociedade de controle e da multiplicação enfadonha de cameras fixas pela cidade e de dispositivos móveis que nos rastreiam e capturam um fluxo de informações pessoais e incessante.

Ao comentar a relação individual que cada um estabelece com a televisão, Guattari diz:

“a subjetividade televisiva em um sentido regressivo é o tratamento que ela opera sobre o tempo, que se encontra debitado segundo sequências vividas cada vez mais curtas, de forma que alcançamos, idealmente, uma apreensão instantânea da exterioridade e um desvanecimento completo da memória. O modelo aqui é o do *spot* publicitário ou da ‘temporalidade-clip’”.¹⁸

A força da ditadura que aniquila física e mentalmente os seus opositores, irrompe no desenho de Henfil. O segundo quadro da tira mostra o desaparecimento da cena do personagem. Ubaldo, premido pelo medo de ser permanentemente observado, atribui ao aparelho de televisão a capacidade e o poder de vigiá-lo. Ubaldo alucina a presença orwelliana do grande irmão no tubo catódico.

O chamado sonoro televisivo, o “plim plim” da tv marca o intervalo da grade de programação. A cadeia televisiva é identificada pelo som, a Rede Globo surgiu e cresceu na ditadura. Na tira, o anúncio do Jornal Nacional em edição extraordinária dispara no personagem uma força análoga à sirene que anuncia um acidente. E a marca publicitária é transformada pelo ilustrador de um globo estilizado em um eclipse. Com que intensidade a adrenalina possui o corpo e transborda na cena? Cabelo em pé, mãos espalmadas no braço da poltrona, o corpo que sai “zunindo” e desaparece do quadro. Em tempo de regime de exceção e de violência como reagir ao anúncio de uma notícia

¹⁸ GUATTARI, 2014, p. 446, (tradução nossa).

extraordinária que irrompe na grade televisiva? Na paranoia ilustrada na tira todas as forças de censura se articulam e se encontram em ação contra o personagem que sai de cena e desaparece.

À GUIA DE CONCLUSÃO

O tempo como subjetivação chama-se memória. Pois “memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si por si.”¹⁹ A charge não é resignada, forma de expressão que é tecida a partir de um campo de forças que é recortado como sua matéria-prima, de tensões entre o enunciado e o visível, a palavra e a imagem. Por ter sido consolidada na temporalidade da imprensa ilustrada, na progressiva substituição da informação pela sensação, em um longo processo de laminação da subjetividade, ela se aperfeiçoou em atacar as palavras de ordem da imprensa e depois da televisão. Esse exercício atinge a percepção e cria possibilidades de figurar e de expor a violência. Ao fazê-lo levanta ainda uma questão ética relativa ao perigo de se manipular o outro, de transformá-lo em uma coisa a partir do qual nos “ativamos”.²⁰ A charge acontece como um presente “novo” em sua instabilidade e risco.

¹⁹ DELEUZE, 1988, p. 115.

²⁰ SZAFRAN, 1994, p 115.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. Precarious life. The powers of mourning and violence. Londres, Verso, 2004.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. **Memorandum From Director of Central Intelligence Colby to Secretary of State Kissinger 1**. Vol. E-11. Parte 2. Documentos da América do Sul, 1973-76. Washington: Foreign Relations of the United States, Apr. 11, 1974. Disponível em: <<https://history.state.gov/historical.../frus1969-76ve11p2/d99...>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

CERTEAU, M. **“Luder”**. Histoire et psychanalyse, entre science et fiction. Paris: Gallimard, Folio/Histoire, 2002.

CHARLEAUX, J. P. Memorando da CIA: o que muda na visão sobre a ditadura, Geisel e Anistia. **Nexo, 2018**. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/11/Memorando-da-CIA-o-que-muda-nas-vis%C3%B5es-sobre-ditadura-Geisel-e-Anistia>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GAGNEBIN, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, E.; SAFATLE, V. **O que resta da ditadura?** São Paulo: Boitempo, 2010.

GUATTARI, F. **Qu'est-ce que l'écophilosophie?** Paris: Lignes, 2014.

HENFIL. **CARTAS DA MÃE**. Direção: Fernando Kinas e Marina Willer. São Paulo, 2003. (10min21seg).

JIMÉNEZ, C. Ivo Herzog: “O Brasil insiste em virar a página da ditadura mas sem escrevê-la antes”. **El País**, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/21/politica/1526935775_966311.html>. Acesso em: 25 mai. 2018.

LE MEN, S. **Le français peints par eux-mêmes**. Paris: RMN, 1989.

LEGAL VIOLENCE: An Ethical and Political Critique. Judith Butler. *Whose lives matter, whose lives are grivable?* Realização: Yale University. New Haven: Yale University, 2016. (1h45min25seg).

MAGALHÃES, M. **Salão de humor da anistia**. Brasília: Senado, 2009.

SIMONDON, G. **Cours sur la Perception**. Paris : Les Éditions de la Transparence, 1964-1965.

SZAFRAN (Org). **Freud et le rire**. Paris: Métailié, 1994.

VALENTE, R.; URIBE, G. Chefe da CIA disse que Geisel assumiu o controle execuções sumárias na ditadura. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/05/chefe-da-cia-disse-que-geisel-assumiu-controle-sobre-execucoes-sumarias-na-ditadura.shtml>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

A CARICATURA OU “O GRITO DOS CIDADÃOS”*

Ségolène Le Men

* Tradução: Yolanda Vilela. Créditos fotográficos: Ségolène Le Men.

“A caricatura é, juntamente com o jornal, o grito dos cidadãos. O que estes não podem exprimir é traduzido por homens cuja missão consiste em revelar os sentimentos íntimos do povo.

Alguns consideram a caricatura violenta, injusta, impertinente, temerária, turbulenta, apaixonante, ameaçadora, cruel, impiedosa. Ela representa a multidão. E como a caricatura só é significativa em períodos de revolta e insurreição, seria possível imaginar, nesses momentos, uma multidão tranquila, sensata, justa, equilibrada, imparcial, moderada, suave e impassível?”⁶⁷

A primeira frase desse excerto do crítico Champfleury, que se encontra em sua *História da caricatura moderna*⁶⁸, de 1865, resume o funcionamento da caricatura “moderna” (ele recorre à recente noção baudelairiana de modernidade da qual faz parte a caricatura) associando-a à oralidade popular do “grito”, em toda a sua veemência, ele a qualifica por uma sequência de adjetivos que dão conta da variedade de tons dessa arte gráfica que representa a multidão. Ele evidencia a função expressiva, coletiva, ligada à liberdade de expressão democrática que a caricatura assume e cuja metáfora é o “grito”, uma palavra associada pelo uso tanto aos “gritos da cidade”, que correspondem aos reclames de mercadorias entoados em plena rua, quanto, no vocabulário político, aos gritos rebeldes, submetidos à vigilância das autoridades,

⁶⁷ CHAMPFLEURY, 1865, Prefácio, p. VII.

⁶⁸ Ibid., Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k931674>>. Consultado em: 08 jan. 2018.

à turbulência ruidosa e cacofônica dos tumultos e do carnaval, ou aos gritos dos revolucionários, nas barricadas (Delacroix, *A liberdade guiando o povo*⁶⁹). O grito, como a caricatura, se exprime com força e violência, porém, uma violência que, no primeiro caso, é verbal e, no segundo, gráfica, como é também o caso dos grafites de cabaré, o equivalente gráfico do “grito”.

Além do mais, ao aproximar a caricatura do jornal, Champfleury insiste

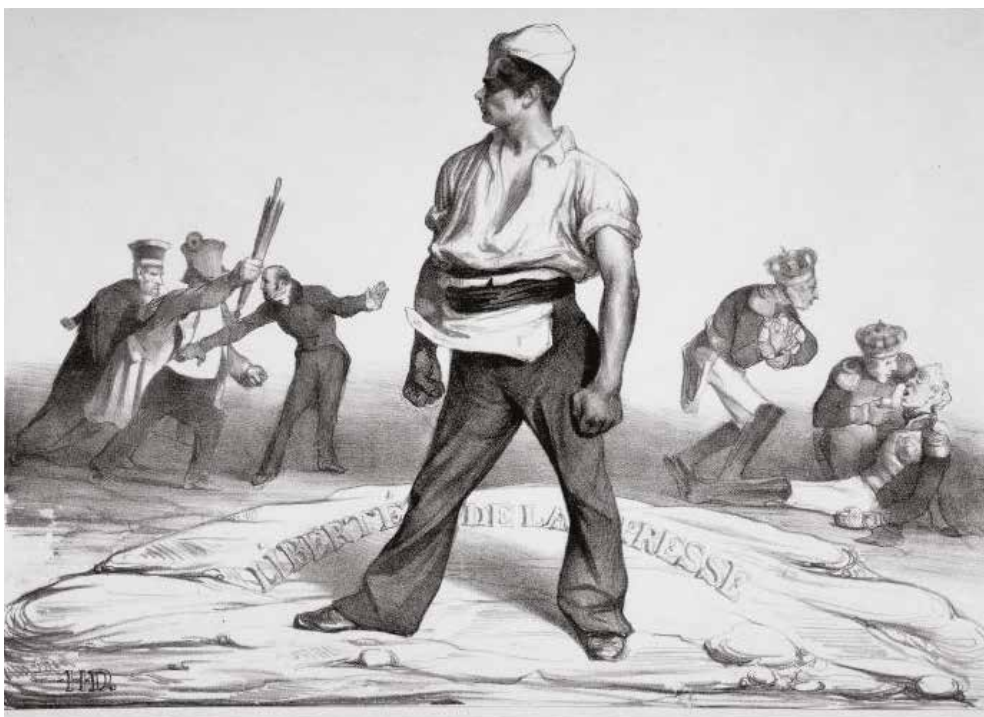


Figura 1 - Honoré Daumier (1808-1879), NE VOUS Y FROTTEZ PAS!!, Gravura 20 de *L'Association mensuelle*, março 1834 (publicada no início de junho), litografia assinada embaixo e à esquerda H.D., 30 x 43 cm. LD 133.

⁶⁹ *A liberdade guiando o povo*, 28 de julho de 1830: pintura de Eugène Delacroix em comemoração à Revolução de Julho de 1830. Óleo sobre tela. Paris, Museu do Louvre. NDT.

sobre a conjunção entre caricatura e cultura da propaganda que se produz no século XIX e enfatiza, assim, a passagem da oralidade popular à comunicação escrita nas culturas coletivas, para as quais o caricaturista é um porta-voz do “povo”, da rua, o garantidor de uma força de oposição diante dos poderes vigentes.⁷⁰

Essa onda de caricaturas se produziu graças à litografia, com a contribuição de numerosos desenhistas que, como Grandville e Daumier, tornaram-se profissionais: herói do livro de Champfleury, Daumier (1808-1879) é um exemplo ímpar disso.⁷¹

Como a caricatura faz o humor agir contra a violência? Nesse texto tratarei



Figura 2 - Honoré Daumier, *RUE TRANSNONAIN*, 15/04/1834, gravura 24 (e última) de *L'Association mensuelle*, julho 1834 (publicada início de outubro), litografia assinada embaixo à esquerda H.D., 28 x 44 cm, LD 135.

⁷⁰ A segunda frase do texto o indica.

⁷¹ “Insisti voluntariamente quanto a Daumier, que resume, sozinho, as qualidades de diversos caricaturistas do passado. Não se vê, em nenhum dos que o precederam, uma tal fusão entre arte e sátira”. *Ibid.*, p XII.

em especial o período inicial da Monarquia de Julho na França, ocasião na qual a caricatura funciona como um contra-poder e produz imagens às vezes extremamente violentas. Indicarei o modo como Daumier surgiu como uma personificação dessa expressão satírica, compreendida como uma força de oposição política e um contrapoder, e como instrumento de defesa dos fracos, sobretudo diante da injustiça dos juízes. Há, portanto, um limiar diante do qual o riso cessa; concluirei com *A rua Transnonain* (fig. 2), 15 de abril de 1834, uma das obras mais importantes de Daumier, onde, diante dos massacres perpetrados pelas tropas em um imóvel popular, ele passa do registro da caricatura ao registro da história.

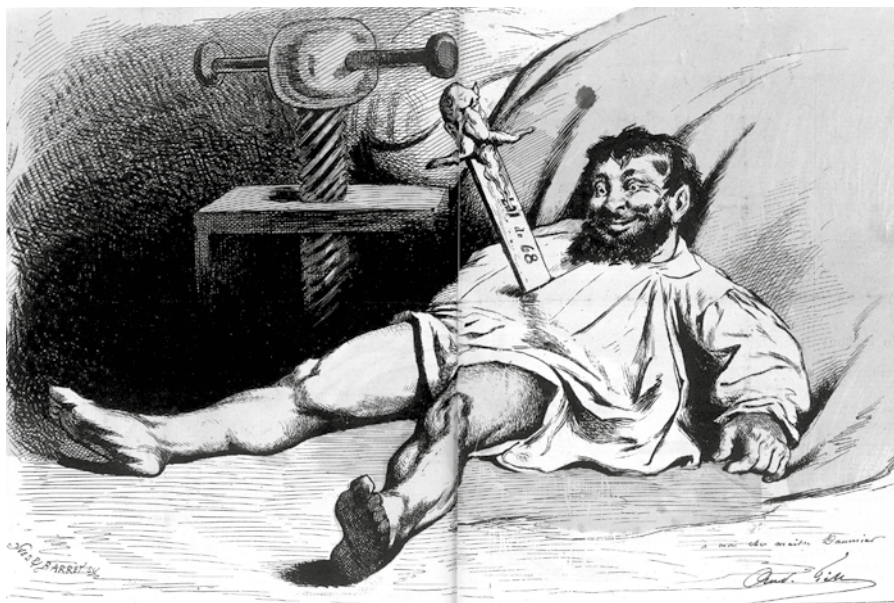


Figura 3 - Louis Alexandre Gosset de Guines (Gill) (1840-1885) *Crac! Por Gill, La lune rousse*, primeiro ano, no 11, 18/02/1877 litografia à caneta reproduzida e colorida. Dedicatória na prancha acima da assinatura "A mon maître Daumier" Lei de 68" inscrita no punhal na charge de Napoleão III.

A OFENSIVA DO HUMOR GRÁFICO: DA CHARGE DE ATELIER À MODERNA CARICATURA EUROPÉIA.

DEFINIÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO

O caráter ofensivo da caricatura apresenta-se logo em seu início, como mostra sua história, primeiro ligada às práticas e às teorias de artistas ocidentais da Renascença.⁷²

Depois dos exercícios fisionômicos de Da Vinci, a palavra “caricatura” (de *caricare*, carregar, exagerar) aparece no prefácio do editor Mosini, em uma coletânea de



Figura 4 - Augustin Carache (1557-1602) *Folhas de caricaturas*, c. 1594, Coleção Particular.

⁷² Sobre o percurso geral da história da caricatura, ver BORNEMANN.; SEARLE; ROY, 1974. MELOT, 1975. BARIDON; GUÉDRON, 2006. ORENSTEIN.; MCPHEE, 2011.

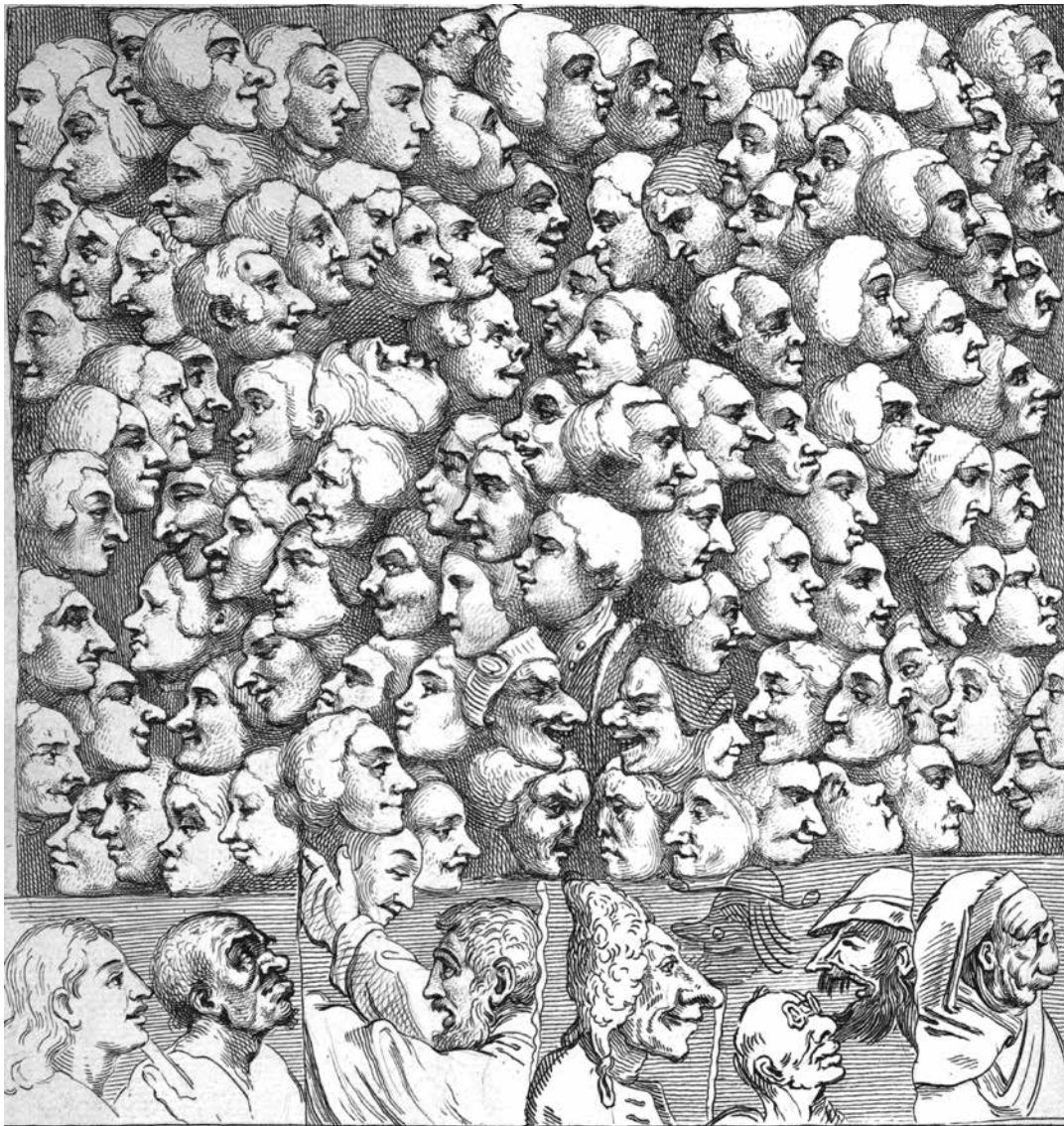


Figura 5 - Willian Hogarth (1697-1764) *Characters and Caricaturas*, abril de 1743 para anunciar *A análise do belo*, água-forte, premier état de deux, 27,7 x 22, 4 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1932, cote 3235 (152).

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392594>>.

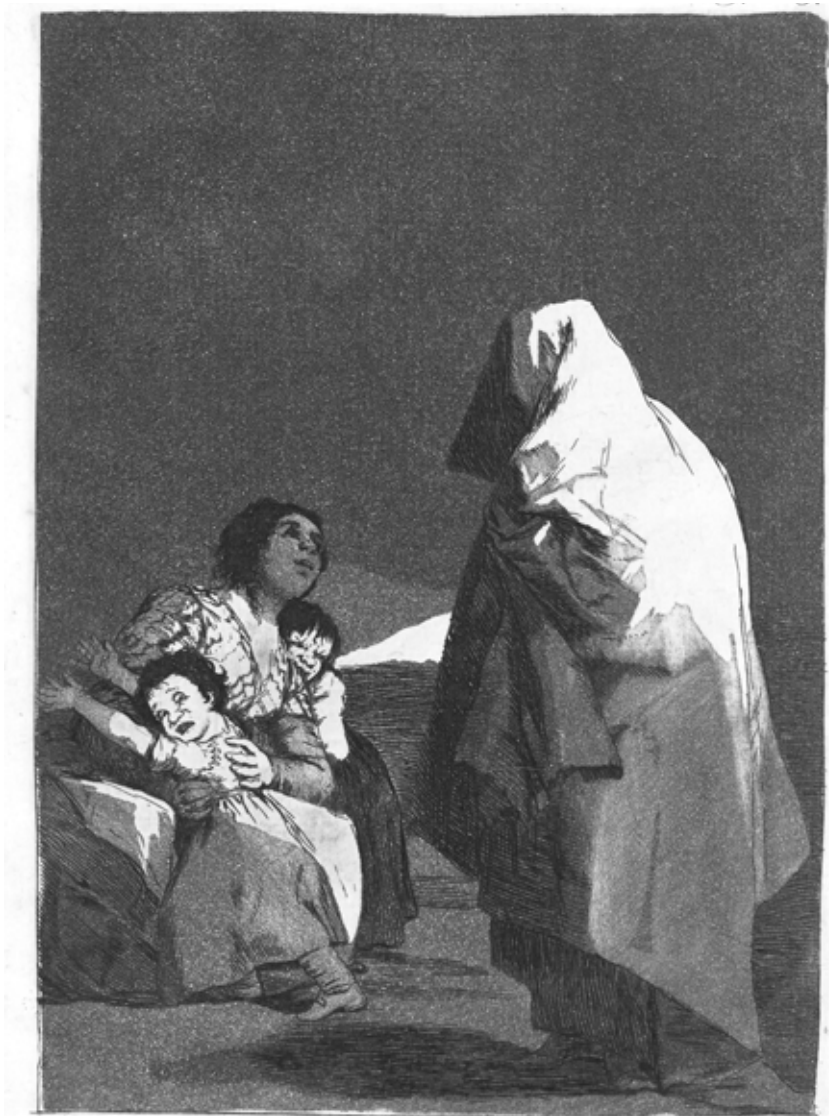


Figura 6 - Goya. (Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) Que viene el Coco. prancha 3 de *Caprichos*, 1798, água forte e água-tinta no verniz mou 29, 5 x 21 cm (feuille), New York. The Metropolitan Museum of Art. Gift of M. Knoedler & Co., 1918, cote 18.64(3). Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360412>>.

gravuras de Annibale Carrache que atribui ao artista a expressão “*ritrattini carichi*”. “Caricatura. Termo de pintura ou de desenho que consiste em um *portrait-charge* [literalmente: retrato carregado] em que os defeitos naturais são realçados de modo a apresentar semelhança com a pessoa que se quis ridicularizar. Annibale Carrache se distinguiu nesse gênero” (definição extraída do *Dictionnaire des Beaux-arts de Lacombe*, de 1753). As origens dessa forma de expressão encontram-se nos ateliers de artistas, onde o *portrait-charge* é praticado entre pares. É uma diversão que perdura até o século XIX. É um tipo de imagem que faz rir, menos por investir contra a fisionomia do modelo do que por produzir uma semelhança surpreendente, frustrando, assim, as convenções da mimese pela expressividade do traço.⁷³ O percurso da história da caricatura faz, em seguida, aparecer uma circulação dessa expressão entre países europeus de século em século: a Itália, nas origens do gênero e no século XVIII; a Inglaterra, no século XVII e no início do século XIX, de Hogarth [fig. 5] a Gillray e Cruikshank; a Espanha, de Goya [fig. 6]; a Alemanha e os Estados Unidos no século XX. Com Goya, mas também com Hogarth, na Inglaterra, a sátira não é mais apenas *portrait-charge*, ela se associa ao teatro da vida em sociedade e ao romance de costumes: ela apresenta cenas. Em uma das gravuras de *Caprichos*, Goya evoca a violência educativa que os terrores infantis suscitam, fazendo surgir na noite a silhueta ao mesmo tempo monumental e assombrosa do bicho-papão, a “cuca” que atemoriza o bebê no colo de sua mãe [fig. 6]. A cena estigmatiza as más práticas de educação popular e simboliza as crenças supersticiosas que oprimem o povo; ela é assim comentada: “uso abusivo dessa frase na educação, o que faz com que a criança tema mais um bicho-papão que o seu próprio pai, tendo, assim, medo do que não existe”.

Obviamente, essa gravura pode ser tomada no sentido estrito, mas também no sentido amplo, relacionada às ideologias das Luzes defendidas por Goya, na medida

⁷³ Ver MAHON, 1947, p. 233-275. Sobre a relação da caricatura com o retrato difamador e sobre as origens do gênero, ver a síntese recente: VERT, 2014 (publicação a partir da tese defendida na EHESS sob a orientação de Giovanni Careri em 2011, *Le portrait-charge. Image infamante, caricature et contrefigure en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*).



A leitura do “Eu acuso” de Zola manchete do *L’Aurore*.

Figura 7 - Félix Vallotton (1865-1925), « L’âge du papier », *Le Cri de Paris*, n° 52, 1898 (reproduzida em S. Le Men, “La recherche sur *la caricature* du XIXe siècle: état des lieux”, *Perspective La revue de l’INHA*, septembre 2009, n°2009-3 (Dossier XIXe siècle), Paris, Armand Colin/INHA, 2009, p. 427).



— Dortout ! ne parlez pas de l'Affaire Dreyfus !



Figura 8 - Caran d'Ache (Emmanuel Poiré, 1858-1909), Jantar em família 1 - Não falemos no caso Dreyfus! / 2 - Eles falaram! *Le Figaro*, 14/02/1898.

em que ataca o obscurantismo em geral, e como uma das manifestações concretas da invasão dos monstros que a razão produz, como exprime a primeira gravura de *Caprichos* (que é, aliás, um autorretrato). O caricaturista se torna um personagem engajado, que defende suas ideias, sob o risco de ser exilado, e vocês podem observar que a caricatura não é, aqui, um desenho para rir, mas a gravura se inscreve em uma série satírica e se liga à caricatura devido a sua expressividade, nos contrastes luminosos.

No que diz respeito à caricatura, o século XIX é marcado pela expansão, na França, desse gênero que percorre a história do longo século XIX: da Revolução, quando acontece uma verdadeira guerra das caricaturas, à primeira guerra mundial; o século XIX é também aquele em que a internacionalização se esboça desde os anos 1840 na imprensa ilustrada, notadamente no contexto franco-britânico sob a Revolução e o Império (Cf. caricaturas antibonapartistas de Gillray) e também com a circulação das caricaturas do *Printemps des peuples* (Primavera dos povos) entre famílias de jornais satíricos (por exemplo, *Le Charivari*, de Paris, o *Punch*, de Londres e o *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig. A caricatura desenvolve-se com a expansão da imprensa, a multiplicação dos leitores (que são também *rieurs*. Cf. “*musée des rieurs*”) e o surgimento de uma cultura extensiva das imagens e das mídias. Expressão internacional, ela é modificada em cada país em função da sucessão dos regimes políticos e da alternância entre períodos de liberdade de expressão e de censura. Esta última explica a variabilidade dos registros da caricatura, que vão do sorriso ao riso, do humor à blasfêmia, da brincadeira à injúria. O novo teatro do humor do século XIX está associado ao uso da litografia, que se torna uma arma temível na imprensa satírica no início dos anos 1830, antes de criticar a fisionomia do burguês e voltar à cena de costumes. Os anos 1840 são marcados pelo nascimento da imprensa satírica na Inglaterra, na Alemanha e na Itália. Na França, as caricaturas políticas retornam no final do Segundo Império e durante a Comuna. O fim do século XIX consagra o poder da imagem e propaga as histórias através de imagens, inventadas anteriormente pelo genovês Rodolphe Töpffer e difundidas por Wilhelm Busch na Alemanha e, na

França, no *Chat noir*, com Caran d’Ache, Willette e Steinlen. A guerra das caricaturas é retomada com o Caso Dreyfus [figs 7 e 8]; e, finalmente, no espírito fim de século, a caricatura e o riso se encontram na vida boêmia de Montmartre.

UMA VIOLÊNCIA DE PAPEL: “A GUERRA DE PHILIPPON CONTRA PHILIPPE”

Após esse percurso diacrônico da expansão de uma forma gráfica específica na qual o humor do traço, primeiro reservada aos ateliers de artistas, torna-se uma expressão coletiva tornada poderosa por seu caráter cursivo e sua resposta rápida à atualidade política, gostaria de analisar uma gravura que mostra o deslizamento do humor gráfico à violência em papel na caricatura do início da Monarquia de Julho, período que, entre 1830 e 1835, é reputado como idade de ouro da expressão associada às variações da Pera de Louis Philippe. Escolhi examinar uma caricatura menos conhecida que Roi-poire [rei-pera] [fig. 11]⁷⁴, porém significativa quanto à postura de ataque corporal que adota metaforicamente a caricatura, por sua personificação armada de arco e flechas: “À ton nez d’Arg...! à ton œil, Bartholo! à vous tous, ventrus!!”, [no seu nariz, d’Arg...! no seu olho, Bartholo! em todos vocês, barrigudos !!], exclama, na lenda, o anão Philipon que lança suas flechas sobre os traços do rosto dos ministros alinhados nas paredes do Hôtel de Ville.⁷⁵ A gravura reúne um conjunto de *portraits-charge*, ela elabora também uma espécie de exposição icônica do dispositivo agressivo da caricatura, cuja violência procede, segundo a formulação de Baudelaire (introduzida a propósito de *la Pera*), de uma “gíria plástica”.⁷⁶ Trata-se aí de uma violência gráfica, e o caricaturista, armado de um arco, lança suas flechas nos olhos de seus alvos, que são os homens do poder, seus adversários políticos. Poderíamos multiplicar os exemplos dessa violência de papel, que se

⁷⁴ À ton nez [No seu nariz].

⁷⁵ Hôtel de Ville: Paço Municipal de Paris ou Prefeitura de Paris, sede municipal datada de 1357. NDT.

⁷⁶ MC LEES, 1988. HANNOOSH, 1992.

liga antropologicamente ao que Gombrich e Kris chamaram de função mágica da caricatura, comparando o caricaturista ao feiticeiro que fura bonecos com agulhas a fim de alcançar seus objetivos. Contrapoder e “discurso de resistência”,⁷⁷ a caricatura se expande com uma virulência e um talento inéditos na “guerra de Philipon contra Philippe”, conduzida coletivamente pela equipe dos desenhistas: os *portraits-charge* são compreendidos pelos leitores familiarizados com os códigos caricaturais dos jornais, e seus nomes são indicados, de forma abreviada, na legenda da gravura codificada: aqui, por exemplo, D’arg é d’Argout, o ministro das belas



Figura 9 - Nicolas-Toussaint Charlet (1785-1845), « À ton nez, d’Arg... ! à ton œil Bartholo ! à vous tous, ventrus!! », *La Caricature*, n° 125, 28/03/1833, pl. 259, impr. lit.. de Becquet, éd. Aubert, litografia colorida por Auguste Desperret d’après Charlet. Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048978t/f5.item>> Consultado em: 08 jan. 2018.

⁷⁷ TERDIMAN, 1985.

artes, responsável pela censura, de forma que ele é um dos alvos privilegiados das caricaturas, sob a forma de *portraits-charge* que ridicularizam seu grande nariz.

A violência caricatural responde às convenções de uma linguagem visual, aos seus usos, à sua retórica. No caso da caricatura em questão, a intericonicidade se baseia em um código visual aperfeiçoado no jornal compartilhado pelos desenhistas da equipe e repousa em uma linguagem expressiva e imaginada, que os leitores aprenderam a ler; no momento em que a lei Guizot difunde a instrução primária nas comunas, o caricaturista divulga suas imagens e se considera o professor político do povo.⁷⁸ O gnomo da Caricatura-Philipon traz três plumas no chapéu, tal como os professores itinerantes que alfabetizam os países alpinos. Musa grotesca e romântica, que tem ao mesmo tempo algo de Mefistófeles, o diabo de sorriso sardônico do Fausto, de Goethe, e de Triboulet, o herói de *Le roi s'amuse*, drama hugoliano censurado, ele contrapõe a estética neoclássica do belo ideal àquela do feio: “o belo tem somente um tipo, o feio tem mil”, escreve Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*. Em último lugar, a caricatura de Desperret evidencia uma outra modalidade, familiar aos historiadores da arte, da intericonicidade própria à linguagem caricatural: aquela da iconologia que insere cada imagem em uma filial iconográfica cuja genealogia deve ser reconstituída pela sagacidade do especialista por uma iniciativa⁷⁹ de certa forma filológica”. O artigo de Michel Jouve que comenta a obra (p. 47) mostra que Desperret extrai sua composição do caricaturista inglês Robert Seymour e cita uma gravura publicada em 1º de fevereiro de 1832: *The Apollon of the modern Athens destroying the Hydra*.⁸⁰ Esse esquema parodia o tema da Hidra de Lerna⁸¹, e zomba, assim, da pintura histórica de tema mitológico que coloca em cena as

⁷⁸ Presse et Caricature, 1983, n° 6 (*présentation* d'Alain Corbin), LE MEN, 1983, p. 62-102.

⁷⁹ SCHAPIRO, 1973.

⁸⁰ O tema foi utilizado durante a Revolução para significar a vontade do povo de destruir a hidra da Monarquia: uma variante dessa imageria política de 1848 reaparece para indicar a deriva dos Reis, aterrorizados pela serpente do mar, que é a Liberdade (exp. *L'Europe des images et les Révolutions de 1848*, tome II, *Le printemps des peuples*. Paris: Assemblée nationale, 1998).

⁸¹ Hidra de Lerna: na mitologia grega, monstro que habitava um pântano junto ao lago de Lerna, na antiga Argólia. Tinha corpo de dragão e várias cabeças de serpente que, quando cortadas, podiam se regenerar. NDT.

aventuras dos heróis e dos deuses que valorizam a arte e as instituições oficiais, no sistema da hierarquia dos gêneros.

O anão da caricatura é, finalmente, uma reencarnação do “anão amarelo”, o personagem personificado por um pequeno jornal de oposição, ilustrado com caricaturas, sob a Restauração. Diante dele, outros jornais foram chamados “anões”, escolhendo, cada um deles, uma cor política, e Delacroix, cuja entrada na gravura se fez pela caricatura, trouxe, por sua vez, sua contribuição para a “batalha dos anões”.

A caricatura funda, assim, a violência de sua gíria plástica, que ataca seus alvos através de inumeráveis derivações e variações de imagens que jogam umas em relação às outras para servir à expressão política; entre polêmica e propaganda, é um gênero⁸² que, a meio-termo de expressão popular e cultura letrada, assume um lugar importante entre os usos da imagem no século XIX.⁸³ Afetando a imaginação ao fixá-la em uma imagem cuja escrita é naturalmente esquemática, a caricatura recorre tanto à deformação pela animalização e à exageração dos traços fisionômicos quanto a uma retórica cuja eloquência⁸⁴ se funda na metáfora visual, no trocadilho gráfico e na alegorização (metáforas em cadeias).

DAUMIER: UMA CARREIRA DE CARICATURISTA, ENTRE RISO E REQUISITÓRIO

Em *História da caricatura moderna* (1865), Champfleury escreve a continuação do volume precedente, a *História da caricatura antiga* (1856). Ele atribui um lugar eminente a Daumier, chegando a introduzir em seu livro uma espécie de “túmulo” em homenagem ao caricaturista enquanto vivo: a medalha de Michel Pascal, reproduzida por Kreutzberger, glorifica Daumier por esse modo de representação, e Champfleury cita

⁸² *Histoire et Critique des arts*, 1978.

⁸³ *Les Usages de l'image au 19^e siècle*, 1992.

⁸⁴ NAIM, 1998.

o poema completo de Baudelaire sobre Daumier, que este lhe endereçara a seu pedido.⁸⁵ O poema de Baudelaire, que termina com a palavra “bondade”, dá crédito à lenda do “*bonhomme Daumier*”⁸⁶, bem diferente da imagem do caricaturista armado, retomando assim, implicitamente, o lema frequentemente adotado pelos jornais de caricaturas e utilizado, por exemplo, como pseudônimo pelos signatários do “*Musée des rieurs*”⁸⁷: “*castigat ridendo mores*”⁸⁸.

⁸⁵ Michel Pascal modelou, segundo Daumier, um medalhão exato e fino. Esse estatuário, ao qual a arte religiosa deve certas obras executadas com a mesma simplicidade que aquelas dos entalhadores de pedra da idade média, tinha, ele também, uma afeição fraterna pelo caricaturista.

Nas noites de inverno, enquanto o mestre fazia esboços em suas pedras, Michel Pascal esculpia o espiritual medalhão para o qual meu amigo, o poeta Baudelaire, ainda em posse de suas faculdades, enviava-me do estrangeiro um trecho de poesia ao estilo epigráfico e legendário dos versos inscritos na parte inferior das velhas gravuras.

[Gravura: a reprodução do medalhão, hoje não localizado, com uma legenda em pequenas letras capitais] Desenho de Kreutzberger, segundo Michel Pascal.

Honoré Daumier

*Celui dont nous t'offrons l'image,
Et dont l'art, subtil entre tous,
Nous enseigne à rire de nous,
Celui-là, lecteur, est un sage.
C'est un satirique, un moqueur ;
Mais l'énergie avec laquelle
Il peint le Mal et sa séquelle
Prouve la beauté de son cœur.
Son rire n'est pas la grimace
De Melmoth ou de Méphisto
Sous la torche de l'Alecto
Qui les brûle, mais qui nous glace,
Leur rire, hélas! de la gaieté
N'est que la douloureuse charge ;
Le sien rayonne, franc et large,
Comme un signe de sa bonté !*

— Charles Baudelaire

É preciso observar, de passagem, a impressão das caricaturas do mestre sobre os líricos, que, contudo, não eram da mesma geração. Dois dos mais notáveis, Charles Baudelaire e Theodore de Banville, quiseram mostrar ao público a grandeza que se esconde por trás da máscara cômica. Um dá a essência da sátira e do satírico nessas estrofes; o outro, como veremos mais adiante, traduziu em uma ode funambulesca célebre o riso particular do autor da História antiga.

⁸⁶ **Bonhomme** pode ser traduzindo, neste caso, por homem afável, conciliador, simples, etc. NDT.

⁸⁷ *Le Musée des rieurs*. Tableaux de mœurs. Actualités, scènes plaisantes par Castigat. Ridendo Mores. Vendido em Paris chez Goupil, Vibert et Cie : [affiche] / [Victor Dollet]. BNF/Gallica.

⁸⁸ *Castigat ridendo mores*: locução latina que significa “ rindo castiga os costumes”.

Daumier ensina a esses leitores a reflexividade da caricatura e do humor, ele é o professor dessa postura de autoderrisão da qual falará Claudine Haroche, e é assim que ele faz sua crítica dos costumes.

Baudelaire, autor de um importante texto sobre o riso⁸⁹, distingue o riso de Melmoth ou de Mefistófeles do riso do sábio (ele pensa, certamente, não apenas no Fausto, de Goethe, mas também em sua interpretação por Delacroix). Se Daumier é um “satírico, um zombador”, seu riso, que não recorre à “monstruosa charge”, é “o da alegria”, “franco e largo”. Essa concepção paradoxal não convém a todos os períodos da atividade de Daumier que, se por um lado, mostra empatia ao caricaturar a pequena burguesia, de maneira frequentemente engraçada (e os subtítulos, que não são dele, contribuem para isso), pode também, às vezes, se tornar cruel quando se trata de situações políticas e injustiças sociais, por exemplo, em *Les Gens de Justice*.

Marselhês, filho de um vidraceiro-poeta que “subiu” para Paris com a esperança infrutuosa de fazer carreira literária, Daumier conheceu, ele próprio, uma trajetória artística de autodidata: esse perfil corresponde bem ao tipo ideal de Champfleury, que fez do caricaturista a voz dos cidadãos e o porta-voz das multidões das cidades. Dotado de uma memória visual excepcional e consagrado a atravessar e a representar na grande cidade os mais variados meios da sociedade de seu tempo, ele se identificou com o saltimbanco das ruas; o mundo forâneo aparece desde a sua primeira litografia, *Le dimanche*, LDA, 1822.

Lembremos as grandes etapas de sua produção litográfica: as litografias de juventude e os primeiros anos (1822-1829), as litografias políticas (1830-1835), mais tarde, as litografias sociais (1835-1848), o retorno à política sob a Segunda República (1848-1851), a obra do Segundo Império marcada pela experiência do desenho para amadores e pelo “croquis” litográfico (1851-1869) e, finalmente, as grandes alegorias políticas do final de sua carreira, inspiradas por Sedan e por La Commune (1870-1871).

A primeira fase, de 1830 a 1835, é dominada pela caricatura política, inicialmente

⁸⁹ BAUDELAIRE, MMVIII.



Figura 10 - Honoré Daumier (1808-1879) *Gargantua*, litografia destinada à *La Caricature*, assinada embaixo e à esquerda, "h. Daumier", depósito legal 15 dez. 1831 (gravura apreendida pela censura 21,4 x 30,5 cm). LDA 34.

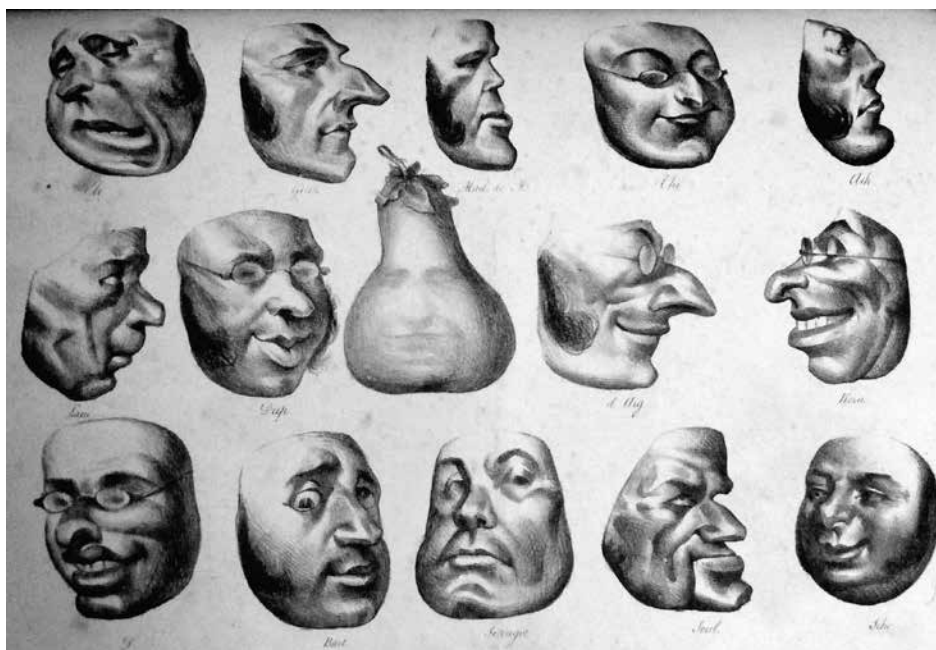


Figura 11 - Honoré Daumier sob o pseudônimo de Rogelin Máscaras de 1831. Gravura 143, *La Caricature* nº 71, 8/03/1832. b. d., 21,2 x 29cm, LD 42.

em *La Silhouette* de Ricourt, em seguida nos dois jornais fundados por Philipon, o semanário *La Caricature*, lançado em novembro de 1830, e o diário *Le Charivari*, em dezembro de 1832. Caricaturista republicano, Daumier se engaja na luta de “Philipon contra Philippe”, que combate pela liberdade de imprensa e estigmatiza o reino do meio-termo [juste-milieu]. Em *Gargantua* (dezembro de 1830) ele ridiculariza violentamente Louis-Philippe, recorrendo à forma da pera [fig. 10], é a mais célebre das duas gravuras que o condenaram e o encarceraram em Sainte-Pélagie.⁹⁰

Durante cinco anos, a linguagem caricatural desenvolvida coletivamente no “atelier de *La Caricature* e do *Le Charivari*”, recorre ao portrait-charge e à cena satírica. A cabeça e o corpo do rei se metamorfoseiam em pera, enquanto os ministros de Louis-Philippe são caricaturados. Champfleury comentou seus *portraits-charge* dos ministros, insistindo sobre o retrato do velho Lameth que “abre a marcha” da série das “Celebidades das caricaturas” em abril de 1832, sendo que ele morreria em 28 de dezembro de 1832.⁹¹

Nessa época, a arte havia inscrito a violência em sua bandeira: o movimento era oposto à calma, o apaixonado oposto ao frio, o feio ao bonito. É próprio das revoluções agir ao mesmo tempo sobre a arte e a política.

Esse retrato do velho Lameth foi uma revelação: desde então, Daumier percorre os principais políticos da França fazendo relevos que parecem destacados de uma coluna trajana da realeza constitucional. Não é mais um lápis, tampouco um escopro, é um estigma sarcástico que marca profundamente a classe política. Com efeito, seria difícil explicar a estranha maneira de proceder do caricaturista se eu não dissesse que Daumier assistia às sessões da *Chambre des pairs* com um punhado de terracota nas mãos, modelando, ao vivo, pequenos bustos segundo os quais ele litografava suas gravuras.

Inventada por Philipon mas inspirada na figura do *Gargantua*, de Daumier, o rei em forma de pera tornou-se o “signo abreviador” (Baudelaire) do retrato do rei, particularmente no trabalho de Daumier: “dentre todos, escreve Champfleury,

⁹⁰ LD 193, *Souvenir de Sainte-Pélagie* (grande gravura), 1834.

⁹¹ *Célébrités de la caricature*, gr. 1, *La Caricature*, 26 abril 1832, p. 34.



Figura 12 - Honoré Daumier (1808-1879), *O ventre do legislativo*. Aspectos dos assentos ministeriais da câmara improstituída de 1834, gravura 18 da *Association mensuelle*, janeiro de 1834 (publicada no início de fevereiro, litografia assinada embaixo à direita “H. Daumier”, 28 x 43 cm. LD 131.

Daumier foi aquele que acondicionou a pera aos molhos mais diversos”.⁹² A partir da segunda gravura que ele publica na caricatura *O Pesadelo* [fig. 13], Daumier mostra a proliferação das peras invadindo a composição. A pera esmaga o ventre de La Fayette como um pesadelo indigesto. Esse ventre é, ele mesmo, piriforme, como as almofadas da cama e o rosto de La Fayette.

L'Association mensuelle [A associação mensal]

Para financiar as multas de seus jornais, Philipon recorrerá a um conceito original: ele criou uma assinatura mensal, no valor de um franco, que dava direito a uma grande gravura litográfica endereçada aos “associados” – assinantes de *La*

⁹² CHAMPFLEURY, p. 101.



Figura 13 - Honoré Daumier (1808-1879) sob o pseudônimo de Rogelin *O pesadelo*, *La Caricature*, 25/02/1832, nº 69, gr. 139,3 x 3. LD 41.

Caricature ou não. Essa “coleção” de grandes litografias, “a Associação mensal litográfica”, permitiu que os desenhistas tomassem a palavra com mais veemência, porque seu auditório era mais politizado do que aquele do jornal diário ou semanário de leitorado mais vasto. O artigo publicado em 26 de julho de 1832 em *La Caricature* dá o tom de eloquência militante republicana que inspirava o conjunto:

“Associação pela liberdade da imprensa.

Vinte apreensões, seis julgamentos, três condenações, mais de 6000 francos de multas, trezes meses de prisão, perseguições em nome das quais a exigência de uma caução de 24000 francos, tudo isso no espaço de um ano é uma prova incontestável do profundo ódio do poder contra nós. Nossa caução foi fornecida. Um único processo nos

resta nesse momento a ser liquidado. O futuro de nosso jornal está, portanto, garantido; mas, para colocá-lo totalmente ao abrigo dos novos golpes que o implacável inimigo da imprensa quer e pode sem dúvida lhe dar, nós constituímos uma associação destinada a criar uma caixa de reserva para pagar os custos dos processos que podem ser tentados no futuro. Convidamos para a associação todos os amigos de *La Caricature*, todos os cidadãos que acreditam que servimos com alguma força e coragem a causa da liberdade, todos aqueles que querem também defendê-la”.

A série, que começou em agosto de 1832, contou com vinte e quatro gravuras; ela começa com Grandville, que co-assinou a primeira com Auguste Raffet e compôs as seguintes. Daumier intervém, em alternância com ele, a partir da gravura 19, com 5 litografias, das quais 4 são peças-mestres de sua obra litográfica, rapidamente consideradas como quadros em forma de litografia. Essas gravuras⁹³ tanto as de Daumier como as de Grandville, resumem a mensagem das caricaturas publicadas em outros lugares, tecem as metáforas ou sintetizam a linguagem instaurada em *La Caricature* e em *Le Charivari*. O ventre legislativo vem, assim, concluir a “galeria dos improstituídos” com seu panorama sinóptico. Em *Ne vous y frottez pas* (fig. 1, p. 58) Daumier traz sua própria resposta a *Gargantua*, visto que o rei será deposto pelo operário do jornal com o qual se identifica o desenhista. *Enfoncé Lafayette* mostra o rei, não como pera, mas como gnomo colossal, fazendo caretas, rindo disfarçadamente no enterro de Lafayette, que fora ocasião de uma grande manifestação republicana. O paroxismo é alcançado em *A Rua Transnonain*, onde a denúncia do massacre perpetrado em uma casa da velha Paris⁹⁴ popular obriga Daumier a abandonar o registro da caricatura.

⁹³ Três gravuras de *L'Association Mensuelle*. LD 131 *LE VENTRE LEGISLATIF*. Aspect des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834 (Aspectos dos bancos ministeriais da câmara improstituída de 1834). *L'Association Mensuelle*, gr. 18, janeiro de 1834 (publicada no início de fevereiro). Litografia s. b. d H. Daumier, 28 x 43 cm. Prova sobre china, não dobrada, prova da coleção Degas (cachet), nº 64 do catálogo da venda Degas (que reproduz a gravura) (Catálogo das estampas antigas e modernas... compoendo a coleção Degas. Primeira vacação 6 nov. 1918, Hôtel Drouot) LD 133 *ne vous y frottez pas* LD 135 *Rue Transnonain*, 1834. *RUE TRANSNONAIN*, le 15 avril 1834. *L'Association mensuelle*, pl. 24, juillet 1834 (publicada início de outubro). Lithographie s. b. g. H. D.

⁹⁴ *Vieux Paris*: expressão que se refere à parte mais central e antiga de Paris.

MAIS ALÉM DA CARICATURA: A RUA TRANSNONAIN, 15 DE ABRIL DE 1834

O último exemplo é o da litografia que entrou para a história da arte e que se ligava, originalmente, à história do desenho de imprensa, *A rua Transnonain*, 15 de abril de 1834 [fig. 2] e à sua defesa diante dos processos e da censura bem como a sua ação política.

Quatro meses após a “carnificina do 14 de abril”, segundo a fórmula de *Le Charivari* de 17 abril 1834, Honoré Daumier publicava *A Rua Transnonain* em resposta ao panfleto de Ledru-Rollin sobre esse massacre de civis perpetrado pela trupe que foi objeto de um longo processo na *Chambre des pairs*. Era a última gravura da série *L’Association mensuelle*, criada havia dois anos por Charles Philipon para pagar as multas de seus jornais satíricos, editados pela editora Aubert [fig. 2]. O comentário de Philipon sobre essa grande litografia mostra que o desenhista de imprensa deixou o registro satírico da caricatura zombando do “culto adoripoire” para chegar àquele do quadro da história. Essa litografia se inscreve, na série por ela encerrada, como um limiar onde a caricatura cessa e o riso deixa de estar em questão. É assim que Baudelaire escreveu: “Não é precisamente caricatura, é história, a terrível e trivial realidade [...]. Nessa mansarda fria não há nada além de silêncio e morte”.

A publicação da litografia de Daumier marca o paroxismo do conflito entre os caricaturistas republicanos e o regime de Louis-Philippe. Um ano mais tarde, as leis de setembro de 1835 proíbem a caricatura política, e é a vez dos caricaturistas e dos republicanos de se “matarem”; o jornal *La Caricature* deixa de ser publicado. As edições satíricas das edições Aubert, dirigida por Charles Philipon, voltam-se para as caricaturas dos costumes, o que é bem conhecido. Daumier produz, então, em 27 de agosto de 1835, no último número de *La Caricature* “moral política judiciária e cênica” que não sobreviveu à impossibilidade de permanecer “política”, uma última litografia política, inspirada na gravura 59 de *Caprichos* de Goya, *Y aun no se van* (1796-1797, publicada em 1799, água-forte e água-tinta). O herói de Julho levanta a tumba e exclama: “C’était bien la peine de nous faire tuer!...» (Valeu bem a pena nos terem matado).

Em sua explicação, Philipon foi o primeiro a qualificar a litografia de Daumier de pintura de história (fig.2, p. 59) – argumento que será retomado em seguida por Baudelaire: enquanto Daumier se limita à constatação sem comentários da “coisa vista”, com uma gravura cujo título é factual (nome de rua, data), a explicação dada por Philipon, embora mais curta que suas explicações das litografias de Grandville a serem decifradas, releva-se mais prolixa; ele dá livre curso à expressão de sua indignação diante da “carnificina da rua Transnonain” mediante adjetivos veementes: de certa forma, ele dá a palavra ao leitor da época, e testemunha das reações emocionadas da opinião pública: “Essa litografia é horrível de ver, horrível como a ação abominável que ela retrata. Um idoso assassinado, uma mulher morta, um cadáver de homem crivado de ferimentos que jaz sobre o corpo de uma pobre criancinha, cujo crânio está fendido”. Na segunda parte da explicação ele aborda o nosso tema: a litografia de Daumier saiu do campo da caricatura, ela se tornou “página” e faz parte da “nossa história moderna”, e ainda que seja monocromo é “um quadro”.

“Não é uma charge, é uma charge sangrenta de nossa história moderna, página traçada por uma mão vigorosa e ditada por uma nobre indignação. Daumier, nesse sentido, elevou-se a uma grande altura, fazendo um quadro que, apesar de pintado em negro sobre uma folha de papel, não seria menos estimável nem menos durável. A carnificina da rua Transnonain será para aqueles que a sofreram uma mancha indelével, e o desenho que citamos será a medalha cunhada no tempo para perpetuar essa lembrança da vitória alcançada sobre quatorze idosos, mulheres ou crianças”.

Explicação assinada Ch. Pon e publicada em *La Caricature* do dia 02 de outubro de 1834, nº 204, col. 1625.

Em comparação com o quadro, Philipon acrescenta a medalha, uma arte consagrada à comemoração gloriosa e monárquica da história, que, no caso, entretém a memória com uma “mancha indelével”: o que ele coloca em evidência é o desafio memorial de uma obra de papel que tem valor de documento, e esse tema da memória dos grandes erros da história, que pertence mais à história do século XX, emerge, aqui, sob uma formulação irônica.

É sabido que Baudelaire recorreu à crítica de arte no início da sua carreira de escritor, e que a prática da crítica de arte constituiu para ele não apenas uma primeira via de acesso à notoriedade, mas também uma marca de sua estética. Ele se interessou, enquanto jornalista, pela caricatura e por Daumier, seu artista preferido, assim como Delacroix era seu preferido em pintura. Começou, ao mesmo tempo em que Champfleury, a se interessar por um projeto de livro sobre a caricatura, projeto jamais concluído, mas do qual resta um artigo teórico e estudos abordando sucessivamente a caricatura francesa e a estrangeira.

A referência a rua Transnonain intervém no artigo “*Quelques caricaturistes français*” (Alguns caricaturistas franceses), publicado inicialmente em 1º de outubro de 1857 em *Le Présent*, revue européenne, uma pequena revista que acabava de fazer a defesa de Baudelaire no processo de As Flores do Mal, depois em *L’Artiste*, dos dias 24 e 31 de outubro de 1858, e, finalmente, na coletânea póstuma *Curiosités esthétiques* (Michel Lévy Frères, 1868). Baudelaire constrói uma sequência de *ekphrasis*, que parece ter sido composta de memória e que retoma a tradição, conhecida de Baudelaire, das “explicações” de caricaturas publicadas por Philipon. Baudelaire retoma o tema A rua Transnonain após ter lembrado a “guerra” de Philipon contra Philippe. Ao reler essa passagem percebemos as semelhanças com a explicação de Philipon, de quem ele retoma a ideia da passagem da caricatura à história reforçando, ao mesmo tempo, aquela de Daumier como “verdadeiramente um grande artista”.

“Era com esse mesmo furor que *La Caricature* declarava guerra ao governo. Daumier desempenhou um papel importante nessa escaramuça permanente. Havia-se inventado um meio de pagar as multas que pesavam sobre *Le Charivari*; publicava-se em *La Caricature* desenhos suplementares cuja venda era destinada ao pagamento das multas. A propósito do lamentável massacre da rua Transnonain, Daumier se mostrou verdadeiramente um grande artista. O desenho tornou-se bastante raro, pois foi apreendido e destruído. Não é precisamente caricatura, é história, a trivial e terrível realidade. – Em um quarto pobre e triste, o quarto tradicional do proletário, com móveis banais e indispensáveis, o corpo nu de um operário, sem roupas e com gorro

de algodão, jaz sobre as costas, de corpo inteiro, pernas e braços afastados. Houve sem dúvida no quarto uma grande luta e um grande barulho, pois as cadeiras estão reviradas, bem como a mesa de cabeceira e o urinol. Sob o peso de seu cadáver, o pai esmaga entre suas costas e o chão, o cadáver de sua criancinha. Nessa mansarda fria não há nada além de silêncio e morte”.⁹⁵

Mas esse belo texto introduz também elementos novos em relação ao texto de Philipon: em primeiro lugar, pode-se constatar a consideração de uma estética realista, totalmente atual em 1857, ano da publicação do jornal *Le réalisme* e dois anos após o escândalo da exposição de Courbet, em 1855.

Em segundo lugar, e é aí que quero chegar, Baudelaire escreve, praticando de memória esse tipo de explicação, um verdadeiro poema em prosa evocando esse quarto de proletário em que descreve as coisas mais triviais da realidade, e em seguida introduz a temporalidade de um relato indireto, lembrando que se produziram “uma grande luta e uma grande barulheira”, antes de concluir sua evocação por uma curta frase que a prolonga e amplifica: “Nessa mansarda fria não há nada além de silêncio e morte”. O “quadro” litográfico de Daumier é atualmente concebido, no poema em prosa de Baudelaire, como uma forma de “teatro da crueldade”, o teatro da morte.

CONCLUSÃO

Procurei mostrar como a caricatura passa das imagens para fazer rir às imagens para atemorizar. 44 *A Rua Transnonain* é uma das gravuras mais célebres da obra de Daumier, é uma das obras mais famosas da história da litografia. Contudo, não se trata de uma caricatura, mas, como acabamos de ver, de uma espécie de constatação que pede justiça, assim como o panfleto de Ledru-Rollin. O procedimento da coisa vista, que se assemelha a um processo verbal, reforça a veemência do requisitório diante desse terrível massacre. O efeito de real conduz o artista à via do realismo. As

⁹⁵ BAUDELAIRE, MMVIII.

reinterpretações sucessivas de Philipon e de Baudelaire, que permitem ir do gênero jornalístico da explicação das caricaturas à poética do poema em prosa, colocam em evidência a aptidão de Daumier em compor uma “página de história”, segundo o título que será aquele de uma caricatura muito mais tardia e ligada a *Châtiments* (Castigos), de Victor Hugo. O que singulariza o exemplo da caricatura que abordei no contexto desta coletânea é o fato de ela se revelar também uma força de expressão “parcial, apaixonada, política”, como desejava Baudelaire para a crítica de arte.

REFERÊNCIAS

BARIDON, L.; GUÉDRON, M. **L’Art et l’histoire de la caricature**. Paris, 2006.

BAUDELAIRE, C. **De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques**. Paris: éditions Sillage, MMVIII.

BORNEMANN B. ; SEARLE, R.; ROY, C. **La Caricature Art et Manifeste du XVIè siècle à nos jours**. Genebra, 1974.

BORNEMANN, B.; SEARLE, R.; ROY, C. **La Caricature Art et Manifeste du XVIè siècle à nos jours**. Genebra, 1974.

CHAMPFLEURY. **Histoire de la caricature moderne**. Paris: Dentu, 1865.

HANNOOSH, M. **Baudelaire and Caricature, From the Comic to an Art of modernity**. University Park the Pennsylvania State UP, 1992.

Histoire et Critique des arts. numéro spécial, 1978 (en particulier Klaus Schrenk, “Le mouvement artistique au sein de l’opposition à la Monarchie de Juillet).

LE MEN, S. Ma muse, Ta Muse s’amuse..., Philipon et l’Association lithographique

mensuelle 1832-1834. **Cahiers de l'Institut d'histoire de la presse et de l'opinion**, Université François Rabelais, Tours, 7, 1983, p. 62-102.

MAHON, D. **Studies in Seicento Art and Theory**. Londres: The Warburg Institute, University of London, 1947, p. 233-275.

MC LEES, A. A. **Baudelaire's "Argot plastique": Poetic, Caricature and Modernism**. Athens: University of Georgia press, 1988.

MELOT, M. **L'Oeil qui rit**. Le Pouvoir comique des images. Fribourg: L'office du livre, 1975.

ORENSTEIN, N.; MCPHEE, C. exp. **Infinite Jest**: Caricature and Satire from Leonardo to Levine. New Haven/Londres, 2011 (exp. New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 setembro 2011 - 4 março 2012. 2011).

Presse et Caricature. **Cahiers de L'institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion**. Université de Tours, 1983, n° 6 (présentation d'Alain Corbin).

SAIM, M. Faire comprendre au peuple: représentation caricaturale et éloquence démocratique dans la culture politique française de 1848. In: HEUSSER, M. et al. **The Pictured Word, Word & Image Interactions 2**. Amsterdam /Atlanta: Rodopi, 1998 (Actes du Colloque, 1993).

SCHAPIRO, M. **Words and Pictures on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text**. Paris/La Haye: Mouton, 1973.

TERDIMAN, R. **Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France**. Cornell University Press, 1985.

VERT, X. **L'adresse du portrait : Bernini et la caricature**. Paris: Editions 1, collection Ars, 2014

RISO, CORPO E LINGUAGEM: ENTRE PASSADO E PRESENTE*

Olivier Mongin

* Tradução: Yolanda Vilela.

Se a questão do riso associa, à primeira vista, corpo e linguagem, o riso parece ter se tornado mais uma questão de linguagem que de corpo.⁹⁶ Um único exemplo: o de Raymond Devos, um grande humorista francês, de quem nos lembramos sobretudo por sua invenção verbal, a capacidade de fazer malabarismos com as palavras, e menos por seu corpo obeso, o de um artista de circo aos modos de um Ubu⁹⁷ etéreo e leve. Mais do que isso, os comédicos contemporâneos, geralmente imitadores, quase não têm mobilidade, ficam sentados em um estúdio e têm a função de acalmar os nervos do jogo midiático. Falam para nada dizer sem que possam mesmo ser vistos. Há, portanto, frequentemente, um ausente: o corpo, o objeto do delito, o grande lance do riso, esse que estabelece uma relação com a deformidade, com a desconformidade (“A desconformidade é a essência do ridículo”, escreve o porta-voz de Molière em *Lettre sur L’Imposteur*).⁹⁸

Mas isso vale para o próprio Freud, que distingue três tipos de riso (segundo ele, o chiste, o cômico e o humor são “as formas eternas do riso”); além do mais, ele distingue três teorias principais: a teoria da superioridade, a teoria da incongruidade e a teoria do “relevo”, que é a teoria do relaxamento ou da poupança) e quase não leva em conta o

⁹⁶ Não tenho outra apresentação para intervir nesse colóquio a não ser ter publicado algumas obras sobre o riso, não sem relação com uma reflexão extensa sobre a violência corporal: um livro sobre o corpo burlesco (Buster Keaton, *L'étoile filante*, Hachette/Littérature), um livro que se aventurava a uma abordagem estrutural do riso (**Éclats de rire, Variations sur le corps comique**, Seuil) e uma obra que coloca em cena os comédicos do mundo do espetáculo contemporâneos (*De quoi rions-nous? La société et ses comiques*, Coll. Hachette/Pluriel).

⁹⁷ Alusão à personagem de ficção criada pelo escritor francês Alfred Jarry (1873-1907) [NDT].

⁹⁸ *Lettre à la comédie de l'Imposteur*: carta publicada em 20 de agosto de 1667, de autor desconhecido, talvez Donneau de Visé, é uma espécie de defesa em favor de Tartuffe, de Molière, proibido desde o dia seguinte de sua primeira e única representação, no dia 06 de agosto. Trata-se de uma defesa da comédia. (Cf. <http://www.toutmoliere.net/lettre-sur-la-comedie-de-l-imposteur.html>) [NDT].

movimento corporal. Ainda assim, Devos escreveu um sketch memorável sobre o riso fisiológico (ele faz rir com palavras que descrevem o corpo rindo, se desmembrando e se recompondo), ainda assim o riso gosta que os handicaps quebrem a cara (Jamel Debbouze).

Para esclarecer essa relação, proponho aventurar-me sem nenhuma pretensão erudita. Em um primeiro tempo, eu gostaria de evocar “a grande guinada do riso”. Gostaria de lembrar, apoiando-me no historiador Jacques Le Goff, por que a Europa cristã desconfiou durante muito tempo do riso, antes de lembrar, com Nietzsche, que o riso, o de Zaratustra, é uma questão de corpo e de inversão dos valores. Enquanto a Idade Média cristã não quer ouvir rir os corpos, não quer que nada saia da boca e se mexa no rosto, Zaratustra toma partido do riso até se enjoar, rindo até do que não é risível. Em um segundo tempo, desenvolverei, não sem relação com temas que cruzam a monstrosidade (o rosto que não ri, o limite), teorias do riso possível. Por fim, em um terceiro tempo, evocarei os quatro pontos cardeais do riso que oferecem uma cartografia que permite compreender os temas privilegiados pelos cômicos contemporâneos (a saber: a sexualidade, a imigração e a representação).

PRIMEIRA PARTE

RIR OU NÃO RIR

A DESCONFIANÇA CRISTÃ DO RISO

UMA IDADE MÉDIA BIFACE

Retomemos algumas afirmações de J. L. Goff em *Pour un autre Moyen-Age*.⁹⁹ Compreender o lugar do riso na Idade Média é, segundo ele, inscrevê-lo em uma história de longa duração, “dupla” e, portanto, ambivalente. O que traduzem os dois

⁹⁹ LE GOFF, 2013. [NDT].

pares seguintes: esse que formam Jesus e Aristóteles e aquele que formam Isaac e Sara.

PRIMEIRO PAR: JESUS E ARISTÓTELES

Por um lado, impõe-se a ideia, confirmada pela leitura do Novo Testamento, de que Jesus nunca ria, que talvez não tenha rido uma só vez durante sua vida terrena. Por outro lado, a afirmação de Aristóteles, para quem o homem é um animal que ri, o homo risibilis não é o homem ridículo, o risível, mas o homem cuja condição é também de rir. O que significa – mas isso é discutível – que o animal não ri, esse animal que frequentemente tem a ver com o monstro. Se o riso é considerado pejorativamente pelos padres da igreja, uma vez que o riso rebaixa, não existem boas maneiras de rir (a questão “como rir?” não data de ontem, assim como a eterna questão midiática: “pode-se rir de tudo?”, à qual fazemos Desproges responder: pode-se rir de tudo, mas não com qualquer um”).

Boas maneiras de rir: isso vale para as “Regras monásticas”, que em vez de condenar totalmente o riso procuram decodificá-lo (a Regra do Mestre e a regra de São Bento), e também para as diversões no contexto das lições reais (o que vale para São Luís e para Henrique II da Inglaterra, é o topos do rex facetus, em que o riso é um instrumento de governo). Boa maneira de rir: o que não deixa de evocar a “EUTRAPELIA”, em Aristóteles (Ética a Nicômaco), que evoca a arte do limite entre o excesso e a falta.

SEGUNDO PAR: ISAAC E SARA

Mas a esse primeiro par – desconfiança do riso/justo respeito aristotélico do riso – é preciso acrescentar o par bíblico Isaac/Sara. Isaac é “o riso”, o riso feito prenome

e linguagem, cuja história se divide em dois tempos no Antigo Testamento: quando Deus anuncia à velha Sara que ela irá ter um filho com o velho Abraão, Sara sorri, mas ela não mais sorrirá, é o que ela diz e que Deus desmente, contudo, quando do nascimento de Abraão. O riso é tenso como a corda do equilibrista: por um lado, é o signo feliz do nascimento, a alegria do recém-nascido, mas, por outro, é também o temor da morte (o possível sacrifício paterno, no caso de Isaac). Tal é o duplo sentido do riso, o que o faz girar em todos os sentidos: a afirmação vital e a negação da vida. Há, portanto, dois risos bíblicos, se interpretamos a recusa de Sara em reconhecer o seu riso (que é um sorriso¹⁰⁰). (Em hebreu, *sakhak*, o riso alegre, e *laag*, o riso zombeteiro. Em grego, *gela*, o riso natural e *katagelan*, o riso mau. Em latim há somente risus).

Enquanto vemos florescer o sorriso na arte, o cristianismo associou durante muito tempo riso mau e riso zombeteiro. O riso lícito, que vai ser durante muito tempo o riso do rosto, *vultus hilarus*, tornou-se um atributo de Francisco de Assis, ao passo que o sorriso (*sous-rire*) é o riso das mulheres. Se a Idade Média define, além do mais, o monge como aquele que chora, “*is qui lugeat*”, há, contudo, histórias de monges: há um *risus monasticus* e os *joca monachorum*.

POR QUE ESSA DESCONFIANÇA EM RELAÇÃO AO RISO?

Se o desprezo pelo riso não é total, o que justifica essa desconfiança? Uma desconfiança essencialmente em relação ao corpo, em relação à sua parte visível e invisível. De maneira significativa, as regras monásticas se insurgem contra a ruptura de silêncio que o riso representa. Eis um exemplo: em *O Nome da rosa*, Umberto Eco evoca um monge ultrarigorista, Jorge de Burgos, que detesta o riso e é hostil à representação dos monstros na arte romana. O silêncio deve prevalecer, pois não

¹⁰⁰ Sorriso [em francês, *sourire*]. Mongin se vale aqui do jogo homofônico ao inserir um hífen em *sous-rire*, o que, em português equivaleria literalmente a sub-riso [NDT].

se sabe o que pode sair do corpo, desse corpusculum repleto de pestilências: talvez um monstro, um ser aberrante, já que o riso traz as eructações do interior, uma parte misteriosa, por ser invisível. “O riso, nos diz Le Goff, é o segundo grande inimigo do monge, juntamente com ociosidade ele aparece nas primeiras regras monásticas do Século V, no capítulo sobre o silêncio, em latim, a *taciturnitas*”.

Precisamente, “a Regra do Mestre”, explica como o corpo humano se situa em relação ao bem e ao mal que têm duas origens: uma origem externa (a graça divina ou a tentação diabólica) e origens internas que vêm do coração (bons ou maus pensamentos). Como o corpo humano dispõe de “filtros” nos dois sentidos (do exterior ao interior e do interior ao exterior), estes – os olhos, os ouvidos e a boca – devem deixar passar o bem e barrar o caminho ao mal. A Regra do Mestre fala do “ferrolho da boca” e da “barreira dos dentes”, pois a boca é uma porta e os olhos são janelas. Ora, como o riso é a pior imundície da boca, é preciso lutar contra todos os buracos que trazem os bafios do corpo, que, para Gregório o Grande, é a “abominável vestimenta da alma”.

Lutar contra os buracos é tampar os olhos, perfurar os dentes que mordem e fechar a boca (a feiticeira de Michelet não está longe disso). O corpo deve ter a menor quantidade possível de orifícios, ele não deve fazer sair aquilo que se trama cautelosamente em seu interior (o visível e o invisível, a defecação e a malevolência). Compreende-se que não se deva remexer no que agita no interior do corpo e que é preciso fazer silêncio. Aliás, desconfia-se tanto mais do riso na medida em que o sexo e o dinheiro fazem rir imediatamente como objetos sujos (Octave Mirbeau: *Les affaires sont les affaires* [negócios são negócios], sexualidade e corpo misturam-se aí de maneira monstruosa). O que explica que o riso apareça pouco e que o episódio de Isaac e Sara seja pouco representado na tradição iconográfica.

A GUINADA NIETZSCHIANA

Se Freud analisa o riso somente em suas palavras, esquecendo-se do corpo e suas eructações, Nietzsche e seu compadre Zarathustra veem no riso um ato vital, e não um instrumento de conhecimento, de entendimento ou de razão (motivo pelo qual a filosofia o evita, com exceção de Voltaire, Hobbes e Bergson). O riso é o fio condutor de sua obra, segundo Alexis Philonenko¹⁰¹, pois ele é a “fala” breve do “super-homem” (que não conhece senão o aforisma ou o poema, e não os longos discursos), pois ele permite escapar da melancolia (Dürer e Wagner) antes de se apresentar como o ato de manifestar a repulsa que se distingue da ironia. O riso, que não é controlável (visto que é radicalmente livre e não delimitado pela civilização e seus interditos), deve atingir o presente mais presente em toda a sua força e potência de vida.

Rir é um instantâneo de vida que não remete a nada além dele mesmo: “O tempo é pleno e o riso é que nos faz aceder à essa plenitude reconfortante. O riso, indizível e insondável, é uma intuição que nos liberta da civilização. O riso não é controlável, não somos o seu mestre, ele é instantâneo. Não se educa o riso, já que ele é uma força vital que obriga a ter repulsa daquilo que não o é.”

Rir é afirmar uma repulsa para favorecer uma transmutação dos valores, que é essa do instantâneo. Riso e repulsa caminham juntos em Nietzsche, pois o riso se volta contra o que entrava o vital. O riso é sacrilégio. Compreende-se melhor por que o riso vai examinar as profundezas do corpo e por que o erotismo de Georges Bataille caminha junto com um elogio do riso. Descrevemos a transformação de um mundo que desconfia do corpo em um mundo em que o riso do super-homem é a afirmação daquele que está enojado pelo ressentimento daqueles que não riem. Mas esse riso da afirmação é também o riso mau (os dois termos hebreus que o latim não distingue) cujas interpretações são diversas? Assim, a reflexão de Octavio Paz em Riso e Penitência¹⁰² sobre a “cabecinha” totonaca que sorri ao sol lembra a ideia baudelairiana de um cômico absoluto. O sorriso da estatueta remete ao indizível e ao mistério do mundo, e o riso é aqui um aquiescer, esse do recém-nascido à vida, da

¹⁰¹ Ver PHILONENKO, 1995. [NDT].

¹⁰² PAZ, 1983. [NDT].

cabecinha que ri pelo prazer de rir.

Mas o essencial é observar essa guinada. Seria preciso convocar o riso forte, duro e mau ou retomar a lição de Aristóteles? Em todo caso, os artistas, contemporâneos ou não, não hesitam em se aventurar em situações borderline. Olhamos para o monstro em nós (ver os cartazes do último filme de Spike Jonze: “Onde vivem os monstros”¹⁰³, os monstros estão em nós, como diz uma criança) mas não queremos nos tornar um monstro, esse é o equilíbrio instável do riso. Se não queremos estar no excesso nem na falta, se queremos encontrar a justa medida, é preciso admitir que se pode rir de tudo, mas não de qualquer jeito (dixit Desproges). Os temas do limite, da estranheza e do medo não deixam de indicar essa fascinação pela monstruosidade. O cômico de hoje deambula nos antros da monstruosidade.

DOIS TEMAS: O ROSTO QUE NÃO RI E O LIMITE A LIÇÃO DOS BURLESCOS: O ROSTO OU O SILÊNCIO DIANTE DO MEDO

Dizia-se, na Idade Média, que era preciso evitar olhar excessivamente “para o interior”, a fim de não romper o silêncio. Se os burlescos, venerados pelos surrealistas, são tão fascinantes é porque não falam e são totalmente corpo, corpo a corpo? Mas por que o rosto dos burlescos (como muitos cômicos) não ri? Ou porque tem medo (Keaton) do que já viu ou porque se refugia na maldade (Chas Chaplin) para não ser vítima da adversidade. Esses dois temas convidam a uma teoria do riso (no sentido de Baudelaire) da qual apresentamos dois cenários possíveis dentre muitos (o cenário carnavalesco e o cenário baudelairiano), com vistas a recortar esses dois temas, o do rosto e o do limite.

¹⁰³ Where the Wild Things Are (2009), dirigido por Spike Jonze e lançado no Brasil com o título “Onde vivem os monstros”, é uma adaptação do livro infantil de mesmo nome escrito por Maurice Sendak. [NDT].

UM ROSTO QUE NÃO RI

A precipitação de Keaton. O cinema burlesco nos ensina a ver nos cômicos (aqueles que fazem rir) rostos impassíveis (Buster Keaton tem diversos apelidos: “O homem que nunca ri. Rosto de mármore. Figura de cera. Geladeira. Máscara trágica”, Chaplin não ri e Jacques Tati tampouco) do qual nos perguntamos o que eles veem. De fato, esses olhos, como dois buracos cravados no rosto, observam coisas que estão na origem da ação que elas desencadeiam. Buster Keaton não fala, mais do que isso, ele nunca ri, como se o que visse (diante da ou na câmera) o amedrontasse. Seu corpo está em movimento para responder ao que ele vê e que nós não vemos, tanto no interior como no exterior, na tela ou atrás da tela, pois ele se coloca atrás das telas para tocar as imagens e as sombras que ali desfilam. Keaton não ri, mas, frequentemente, é salvo por animais (Steamboat Bill Junior), isso quando ele não se fantasia de animal. Keaton não é um monstro, mas ele desconfia de seu próprio corpo animal, desse corpo em permanente ebulição. Buster Keaton não ri, seu rosto está contraído, o que desencadeia uma precipitação de todo o resto do corpo. Esse não será o caso de Funès ou de Lewis, em quem a excitação suscitada pela cólera sobe à cabeça e exaspera, a ponto de torná-los agitados e imobilizados (um e outro não falam, mas se sufocam com palavras e sonoridades, que são borboríngamos incompreensíveis).

Mas por que essa precipitação? Keaton avança e corre como se tivesse perdido algo do que pode persegui-lo. O que ele vê? Todos os medos acumulados durante a infância, época em que o apelidavam: “Pano de chão, pano de pó, saco de batatas, bola de futebol” e murmuravam: “Olhem o pobre coitado”. Keaton procura escapar de tudo o que lhe causa medo.

Chaplin e a maldade. Mas nem sempre o burlesco teme a adversidade, ele pode, também, dar provas de maldade como se quisesse se livrar de seus adversários. É por isso que ele pode ser mau nas situações mais escabrosas, a começar pela violência contra as crianças. Chaplin é o melhor exemplo disso: ele é inicialmente a criança

travessa que brinca em cena com seus pais antes de ser formado por Fred Karno, antes de montar pantomimas, shows de music-hall mais próximos do café-concerto e da farsa inglesa (sketches pesados, torta de creme) e Mack Sennett. Em seguida, ele inventa sarabandas, comédias-balés que estão na origem de Carlitos, antes que personagens diversos criem um mito universal cujo avesso é o ditador malvado e o cruel senhor Verdoux.

Chaplin é, portanto, inicialmente, Chas Chaplin, o malvado, assim como Molière, que adotou os nomes Mascarille e Sganarelle: ele aprende a farsa com os saltimbancos do Pont-Neuf, em Paris, é o festivo, a farsa-sarabanda marcada pelo trio de bourguignons¹⁰⁴ (Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume e Turlupin) e depois por Jodelet.¹⁰⁵ Em seguida, é influenciado pela commedia dell'arte, pelos mascarados de Guignol, mais tarde inventa verdadeiras personagens de comédia (de Alceste a Jourdain).

PASSAGENS NO LIMITE

Paralelamente ao tema do rosto, o tema do limite não deixa de repercutir naquele da monstruosidade, cuja tendência é a do ultrapassamento do limite (duplicação, hibridismo, animalidade, bestialidade). Mas o ultrapassamento do limite se apresenta nos cômicos mais ousados por uma vontade de franquear os limites, esses das convenções, dos nomes e do decoro, mas também aqueles que abalam as relações entre natureza e cultura. Há aqueles que ultrapassam as fronteiras e franqueiam os limites (o riso é qualificado de insuportável, ele angustia, exaspera), como é o caso de Michel Muller (o palhaço pedófilo), de *Sales Histoires*¹⁰⁶ de Dupontel /Vuillermoz,

¹⁰⁴ Referência aos comediantes que se apresentavam no “Hôtel de Bourgogne”, o mais importante palco teatral parisiense entre 1548 e 1680, data da criação da “Comédie-Française”. [NDT].

¹⁰⁵ Comediante francês (1586-1660) que, ao final de sua carreira, integrou a trupe de Molière. [NDT].

¹⁰⁶ Sales Histoires: comédia de 1990 dirigida por Manuel Poirier, com Albert Dupontel e Michel Vuillermoz. [NDT].

no início dos anos 1990 (o grande período do Canal Plus), do *sketch* de Patrick Timsit sobre os tetraplégicos, ou do primeiro Danny Boon (“Michel” é o título de um *sketch* particularmente pavoroso: o de uma criança “idiota” que o pai apresenta à assistente social porque, aos 17 anos, ela é incapaz de “articulação” (de linguagem), mas a criança é, na verdade, um cachorro que nasceu de uma cabra.

TEORIAS DO RISO

Se o riso quase não é objeto da reflexão filosófica, podemos, contudo, propor e confrontar vários contextos, considerando que o riso é sempre “triádico” – é preciso levar em consideração três fatores: aquele que faz rir (o artista cômico ou aquele que provoca o riso), a pessoa que ri e o objeto do riso. Antes de evocar o contexto baudelairiano, que se organiza em torno dos vínculos entre a animalidade, a natureza e a humanidade, evocarei um primeiro contexto que se organiza, por sua vez, em torno da igualdade e da hierarquia.

Esse primeiro contexto retoma a temática carnavalesca que permite tomar o lugar do outro “provisoriamente” num contexto hierárquico (o príncipe se torna labrego e o serviçal se torna rei, essa é também a temática do bufão). À metamorfose dos lugares no mundo carnavalesco (e, portanto, hierarquizado) responde a versão igualitária, essa em que o riso não está ligado a uma mudança de lugar reconhecida, mas ao medo de perder o lugar ou ao medo de ser vítima do que já acontece com outrem. O tema do rosto petrificado encontra aqui sua significação máxima: Keaton não ri porque tem medo do que pode lhe acontecer (cair por causa do gelo, como acontece com esse desconhecido [quidam]). Para voltar à tríade, o riso, aqui, resulta do artista que não ri mas faz rir.

O outro contexto apresenta igualmente duas versões: é o contexto baudelairiano em que o riso é “uma expressão, um sintoma, um diagnóstico” ligados ao tema

da superioridade (superioridade do homem sobre o mais fraco, sobre o animal e a natureza). Baudelaire distingue o cômico significativo (sinônimo de cômico de costumes), que joga com a superioridade (rio do que me acontece e do que acontece com o outro, aquele que se deu mal), e o cômico absoluto, em que o homem encontra sua superioridade em relação à natureza que geralmente o domina (é o grotesco, o cômico puro que produz a alegria). Aqui, o riso não advém do rir nem de quem faz rir, mas de quem ri, aquele que ri quando a máscara de cera do burlesco não ri. Evidentemente, esse segundo contexto vai ao encontro da temática do limite, visto que são os equilíbrios e os desequilíbrios entre a animalidade, a humanidade e a natureza que estão em jogo. Como encontrar o limite nesse combate entre inferiores e superiores? Eis como Baudelaire resume sua tese em *De l'essence du rire*¹⁰⁷: “Ele [o riso] é, no homem, a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é essencialmente humano, ele é essencialmente contraditório, ou seja, ele é, ao mesmo tempo, signo de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita [...]. É do choque perpétuo entre essas duas grandezas que resulta o riso. O cômico, a potência do riso está naquele que ri, e de forma alguma no objeto do riso. Não é o homem que cai que ri de sua própria queda, a menos que ele seja um filósofo [...]. Mas o caso é raro. Os animais mais cômicos são os mais sérios; assim [são] os macacos e os papagaios”. Quanto ao cômico puro, é um signo de alegria que marca a superioridade do homem sobre a natureza.

DE QUE SE RI?

OS QUATROS PONTOS CARDEAIS DO RISÓ

Compreender de quê se ri e como se ri é algo que se esclarece por um duplo movimento espacial e corporal: a verticalidade (mexer-se de cima para baixo) e a

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, MMVIII. [NDT].

horizontalidade (deslocar-se lateralmente). Um e outro movimento formam um par que estrutura o fenômeno do riso e introduz tipos de riso que evoluem em função das mudanças dos costumes.¹⁰⁸

ENTRE ALTO E BAIXO

A verticalidade é simbolizada pelo movimento do alto em direção ao baixo (e inversamente) que se manifesta tanto no plano individual, do par quanto no plano da coletividade.

O corpo individual deve encontrar a boa medida entre o alto e o baixo, ou seja, entre a cabeça e o sexo. Como sublinharam Rabelais e Bakhtine, rir inteligentemente demais sobe à cabeça e se perde nos ares ou nas transcendências (ora, rir não é assunto do poeta, por mais angelical que ele seja, ou de Deus), se não se deve ir muito alto, tampouco se deve descer muito baixo, pois o riso se torna então vulgar e unicamente sexual (ver o cômico coital de J. M. Bigard analisado por mim). O riso é um movimento de baixo para cima, do sexo para a cabeça, há aí todo o equilíbrio instável da corporeidade. Mas o corpo em desequilíbrio é também o corpo com handicap ou a perspectiva da queda. Como escreve Baudelaire: “O que não é levemente disforme parece insensível – o que faz com que a irregularidade, isto é, o inesperado, a surpresa, o assombro sejam uma parte essencial e a característica da beleza”. O handicap é, por exemplo, aquele de Jamel e seu coto, que ele não cessa de esconder, o que explica seu jogo permanente com o braço e os bolsos. A perspectiva da queda é leitmotiv do cômico: Chaplin apoia-se em sua bengala para não cair enquanto caminha com os pés abertos e titubeia perigosamente; Jacques Tati, que não ri, apoia-se em seu guarda-chuvas para não cair. Um evita abaixar-se, o outro tenta se levantar.

¹⁰⁸ Todos os cômicos citados aqui de maneira alusiva: Fellagf, Gad El Maleh, Jamel Debbouze (sobre a imigração); Bigard (sexualidade), Dany Boon (tolice), sem falar de Devos; Chaplin e Keaton são objetos de sequências ou de um capítulo desenvolvido em ou outro de meus livros.

O corpo social joga também com a relação do alto e do baixo. O carnaval, exemplo mais conhecido, simboliza uma mudança provisória dos lugares e dos papéis. Mas seria essa mudança acompanhada de uma multiplicação dos papéis, o que a tornaria uma história de máscaras? Isso é muito sensível na *commedia dell'arte*, em que as personagens encarnam cidades, grupos: Pantalone é o comerciante originário de Veneza, Dottore é o sábio, o universitário de Bologna, Arlecchino é do baixo Bergamo, Brighella (Sganarelle) do alto Bergamo e, Pulcinella, de Nápoles. Paralelamente a essa diversidade de máscaras singulares, as línguas (idioletos, dialetos, acentos) reforçam a diversidade e a dissonância entre as altas e as baixas línguas. Apreendemos, então, que não se ri abstratamente, mas de maneira específica, em relação a uma cidade, a uma língua, a um dialeto, com o risco de não mais nos ouvirmos e não mais nos compreendermos uns aos outros. E isso se ouve: François Morel é originário do departamento da Sarthe, Philippe Caubère é do Sul e Danny Boon, do Norte (o *chti*¹⁰⁹). Mas *As alegres comadres de Windsor*¹¹⁰ ou os borborigmos de Feydeau¹¹¹ (ver a sequência do alcóolatra em *La Main passe*¹¹²) lembram que existe ali um elemento estrutural do cômico desde muito tempo. Os gagos, como Darry Cowl e Bernard Haller, as pilhas de nervos, que são Jerry Lewis e Louis de Funès (mais os corpos se agitam nervosamente mais eles se enrolam sobre si mesmos e mais eles têm dificuldades de falar e se aproximam do silêncio do burlesco, isso quando não se contentam em gritar).

Mas o alto e o baixo é também o riso da representação e do palco que implica um espaçamento (seja a altura do palco ou da balaustrada circular do circo, como em *Parade*, de Tati¹¹³). O riso de cada um não é o riso do artista, que tem a tarefa de

¹⁰⁹ Chti, Ch'ti ou Chtimi: designa um habitante do norte da França. Trata-se de uma palavra onomatopeica que surgiu durante a Primeira Guerra Mundial em referência ao sotaque picardo dos soldados do norte do país. [Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%27ti>]. A mesma expressão é relativa à língua picarda falada no Nord-Pas-de-Calais. [NDT].

¹¹⁰ *The Merry Wives of Windsor*: comédia de William Shakespeare publicada em 1602. [NDT].

¹¹¹ Referência à comédia musical do autor dramático francês Georges Feydeau, *L'âge d'or*, escrita com a colaboração de Maurice Desvallières e representada pela primeira vez em Paris em 1905. [NDT].

¹¹² *La main passe*: peça teatral de Feydeau representada pela primeira vez em 1904, no Théâtre des Nouveautés, em Paris. [NDT].

¹¹³ *Parade*: filme francês realizado por Jacques Tati (1974). [NDT].

provocar o riso no palco antes de descer para a plateia para se tornar um riso comum. Tal é o espírito de Devos: “Senhoras, senhores, perdoem-nos ... Nós vamos tomar ar! E quando estivermos calmos... eu voltarei! Vocês estão vendo, hein? Frequentemente, tomamo-nos por alguém, sendo que, no fundo, somos muitos! ”. A subida no palco produz essa alquimia do um e do múltiplo, mas isso exige um espaçamento, um palco. Devos novamente: “E o milagre acontece! Diante do público petrificado, o artista transfigurado alcança a margem caminhando sobre as ondas... e se afoga na multidão”.

DESLOCAMENTOS LATERAL E HORIZONTAL

Na horizontal, a questão não é mais a de encontrar o equilíbrio entre alto e baixo, mas de fazer os inconciliáveis se manterem juntos. Essa é a questão do laço entre as identidades: como fazer dois em um?

Na horizontal se joga a tensão entre o muito perto (está-se colado, são os irmãos siameses do cineasta americano J. Bradley) e o muito distante. Como não estar muito perto sem, contudo, não estar muito distante? Encontramos aí a temática do equilíbrio, que não é sem relação com a corda bamba do funâmbulo. Ainda Devos: “Estamos a meia-distância de não importa onde. Acabamos de passar em não importa e de chegar em onde”. O cômico está sempre sobre uma corda tentando fazer manter junto o que é instável e jamais garantido de estar ligado: é Carlitos que, ao final de *Pastor de almas*,¹¹⁴ avança na faixa fronteira que separa o México e o Texas para evitar cair de um lado ou de outro; é Keaton que, apoiando seu corpo (um pé em cada navio), se dedica a evitar que o barco de seu pai e o do pai de sua noiva não se separem um do outro e partam à deriva, por causa da tempestade.

¹¹⁴ *Pastor de almas* (The Pilgrim), de 1923. [NDT].

OS OBJETOS CONTEMPORÂNEOS DO RISO

Se admitimos os quatro pontos cardeais do riso, o trabalho do artista cômico consistirá, então, em encontrar o equilíbrio na medida do possível. Assim, encontramos a perspectiva aristotélica da “eutrapelia”. Mas a guinada aconteceu: a questão não é mais de não rir ou de rir de maneira equilibrada, mas de rir muito, excessiva ou perigosamente (medo, estranheza, franqueamento dos limites) ou rir de maneira equilibrada. Nesse contexto, fica evidente que a sexualidade (alto e baixo, casal) continua sendo um dos motores do riso, que a questão da imigração está no centro da relação identitária (como fazer corpos juntos, como não valorizar o fechamento coletivo) e que o cômico que visa à cena política dá lugar (mas insuficientemente) a um cômico que visa deliberadamente ao espetáculo televisual que incarna o poder, uma “representação” sobre telas que não é necessariamente estrangeira ao político (o poder de Silvio Berlusconi na televisão, a relação de Sarkozy com a representação midiática).

Se o cômico sexual é bem conhecido, ele coloca hoje a questão de um cômico corporal feminino (ver Julie Ferrier, Florence Foresti, mas, sobretudo, os textos de Valérie Lemerrier, que se aventuram de maneira iconoclasta nas profundezas do corpo feminino, os dois últimos temas chamam mais particularmente a atenção). Para além do cômico rural (ir para a cidade: Bourvil, Fernand Raynaud e até mesmo Coluche (sketches aprovados pelos franceses. Tradição molieresca de Senhor Jourdain: o camponês grosseirão), a imigração está no centro do cômico étnico (a piada belga, judaica, OSS 117, versão Dujardin). Mas, de forma bastante nova, cômicos oriundos da imigração (Gad El Maleh, Jamel Debbouze ou Fellag) inventam um cômico “identitário” que se esforça em jogar no limite, em ir de um lugar a outro, em ser vários “eu” (identidades), assim como há um “policia árabe” em Coluche. Isso vale para cada língua.

Fellag: “Digo bom dia em língua cabila. Respondem-me em árabe. E a conversa

é travada em francês”. Apreende-se o contraste com as derivas de um cômico étnico “fechado” que se protege da confrontação, como o de Dieudonné.

Quanto à representação política, ela não resiste mais como valor no sentido em que Devos afirma que não se pode rir senão daquilo que resiste (o estado deplorável é descrito de maneira exacerbada no sketch *Les pourris d’or*, de Albert Dupontel). Em suma, há somente franceses medianos e o político não é mais uma representação elevada e respeitada. “Enfim, ele é pequeno... O Francês é pequeno... Somos todos pequenos franceses! Abaixo-me para estar à mesma altura: todos iguais! E como eu me afastava, ouvia-os fazer reflexões sobre mim. “Esse cara não é normal, disse o anão. E o gigante lhe respondeu: “É o que chamamos um francês mediano!”. Mas os cômicos mais convincentes não hesitam em visar o cerne do poder da representação, a saber, a televisão. Resta que um cômico que visa frontalmente o poder da televisão corre um risco, o de se tornar desconhecido... nunca passando na televisão. A cena do riso mudou o registro no plano da representação ainda que a televisão tenha se tornado hoje, sem dúvida alguma, a janela do poder.

CONCLUSÃO

O monstro ri? Ele faz rir e riem dele? Não procurei responder a essas perguntas, mas vê-se que a arte cômica consiste em evitar tornar-se um monstro, sabendo que nossa parte de monstruosidade não é reservada unicamente ao diabo. Há, em nós, algo da ordem do monstro, do borderline. O que fazemos disso? Para começar, é preciso rir um pouco, o que não é para todos.

E com razão. Como o par Isaac e Sara nos ensinou, o riso é tenso, como um entre-dois entre um riso vital e um riso zombeteiro, entre o massacre daquele de quem se ri e a prova de uma comunidade híbrida, sempre em uma situação crítica. O riso vem sempre de outro lugar, ele surpreende, é sua doce monstruosidade que sempre pode acabar mal. Mas os monstros (os filmes de monstros para adolescentes abundam) dão lugar ao riso, à ironia. O homem é um animal que ri, O homem que ri,¹¹⁵ de Victor Hugo, é um homem que não pode se impedir de gritar, de chorar de rir. Morrer de rir, eis a monstruosidade escondida de cada um. O homem que ri não se protege dos monstros assim como o monge se protege do mal, ele se aproxima dos monstros, ele pode até mesmo se tornar um cômico monstruoso. Mas, nesse caso, é do monstro que ele é que ele faz rir, e não de um outro.

¹¹⁵ HUGO, 1869. [NDT].

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques**. L'art romantique et autres œuvres critiques. VI. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. MMVIII. [Cf. Texto integral em Gallica: <<http://expositions.bnf.fr/daumier/antho/03.htm>>].

HUGO, V. **L'Homme qui rit**. 1869.

LE GOFF, J. **Para uma outra Idade Média**. Tempo, trabalho e cultura no ocidente. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013, 534 p.

PAZ, O. **Rire et pénitence**. Paris: Gallimard, 1983.

PHILONENKO, A. **Nietzsche le rire et le tragique**. Coll. Ldp Biblio Essais. Paris: Lgf, 1995, 349 p.

**SÁTIRA CONTRA VIOLÊNCIA URBANA
EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS
DE PAULO EMÍLIO**

Teodoro Rennó Assunção

“(…) o objetivo deve ser a ruína total das pretensões de uma casta à qual pertencemos, apesar de nós, e que não poderemos contribuir para abolir exteriormente a nós senão quando chegarmos a aboli-las em nós.”

(André Breton, “Segundo manifesto do surrealismo”)

A ideia primeira deste ensaio foi a de apresentar o humor corrosivo de Paulo Emílio Sales Gomes, nos três contos (ou capítulos de um breve romance de formação erótica às avessas) que compõem o livro *Três mulheres de três PPPês* (2007), humor não apenas contra a violência do poder do macho – aqui sempre ludibriado ou corneado – nas relações conjugais, mas também contra a violência (mais sutil, apesar de onipresente) da territorialização da cidade segundo as classes sociais, decisiva em termos de modo de vida e cenário urbano brasileiro (aqui mais precisamente São Paulo e Águas de São Pedro) nas décadas de 50, 60 e 70, mas que é apenas um dos elementos da violência maior da classe alta burguesa (representada aqui por um narrador que mora em um casarão em um bairro residencial chique e é dono de uma Imobiliária) – com todos os seus privilégios mal justificados – contra a classe pobre trabalhadora (e que mora mal) em um país periférico do capitalismo ou de Terceiro Mundo.

Se o núcleo (algo convencional) desta sátira ao modo de vida e de pensar de uma certa elite conservadora paulistana é a vida erótica ou conjugal conturbada,¹¹⁶ com três diferentes mulheres em três épocas da vida, de um narrador burguês que a cada vez é enganado,¹¹⁷ o seu enquadramento de classe social (e pensamento político conservador), que parece menos ostensivo, pois como se natural e verossimilmente não precisando ser bem explicitado por um narrador que pertence a esta classe (e a este tipo de pensamento político), este enquadramento não é menos essencial à apreciação da intenção e do efeito crítico, como o de um insulto, desta sátira mordaz. Meu objetivo, portanto, é o de mapear melhor e mais precisamente este enquadramento social (também em termos de territorialização urbana) dos personagens e, sobretudo, do personagem-narrador, a partir de coordenadas básicas que já foram há muito tempo bem percebidas pela crítica mais avisada.

Modesto Carone, por exemplo, ao lembrar “(...) que o mal-estar de Paulo Emílio não se orienta para nenhuma metafísica do mundo louco e indiferenciado”, dá para isso as seguintes razões (circunscrevendo bem este quadro):

“Em primeiro lugar, porque a área reservada às veleidades das suas personagens – tendo como ponto de fuga a atividade verbal do narrador – está distribuída, de caso pensado, entre o centro comercial, os bairros nobres e as estâncias grã-finas de São Paulo, ou seja: num espaço

¹¹⁶ Sobre o tema – afim ao do humor ou ao da sátira – do cômico obscuro (mas de que não tratarei aqui), substancial nesta ficção cheia de trocadilhos, jogos de palavras e situações ridículas que é *Três mulheres de três PPPês*, dou-me o direito de remeter hoje a meu já algo envelhecido ensaio “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P II: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes” (ASSUNÇÃO, 2008). Para a armação sintática (incluindo a pontuação) e ensaística (incluindo o desafio à representação realista) da moderna prosa ficcional de Paulo Emílio em *Três mulheres de três PPPês* o ensaio de Roberto Schwartz “Sobre as três mulheres de três PPPês” (SCHWARTZ, 2007a) continua a ser a referência básica.

¹¹⁷ Para um resumo brevíssimo do conjunto e de sua armação narrativa, é útil a seguinte descrição de Roberto Schwartz em “Forma excêntrica de luta de classes”: “O livro se compõe de três novelas, contadas por uma figura que não precisa, mas pode ser a mesma em três estações de sua vida. O narrador se chama Polydoro, pertence à burguesia abastada de São Paulo e se engana redondamente sobre as mulheres com que se envolve. As novelas têm um esquema em comum, indicado nos seus títulos: ‘Duas vezes com Helena’, ‘Ermengarda com H’ e ‘Duas vezes com Ela’. Trata-se sempre da revisão de um episódio amoroso à nova luz, a qual vira de cabeça para baixo as certezas anteriores do narrador.” (SCHWARTZ, 2007b, sem paginação).

histórica e socialmente definido. Em segundo, porque no cerne desta sátira disfarçada de ironia soa a indignação civilizada de quem viu e não gostou.”^{118 119}

Mas, antes de começar este mapeamento de classe social, em um modesto e atento close reading que – assumindo a forma de um cuidadoso collage temático¹²⁰ – poderá ter consequências para uma boa leitura do conjunto também como estrutura, caberia aqui uma sugestão de ordem metodológica, com prováveis consequências concretas sobre a qualidade da investigação e o seu resultado (que justificam, pois, o procedimento), sugestão colhida analogicamente no próprio Paulo Emílio crítico de cinema e biógrafo de Jean Vigo (no livro *Jean Vigo*), segundo o testemunho de Carlos Roberto Souza: “Conforme dizia Paulo Emílio, devemos nos entregar por completo ao objeto que nos ocupa, deixar que ele nos conduza. A preguiça é inadmissível. É preciso ver e saber tudo o que se puder. (...) e ver os filmes, anotar e rever os filmes, dezenas e dezenas de vezes.”¹²¹

Curiosa e coincidentemente, o começo do primeiro conto (ou capítulo de romance: “P I: Duas vezes com Helena”) funciona também como o primeiro e indelével enquadramento social (conjugado ao etário, igualmente presente no

¹¹⁸ CARONE, 2007, p. 150.

¹¹⁹ Roberto Schwarz, por sua vez, acentua a componente política de uma visão de mundo conservadora: “Vejam-se (...) as expressões comprometedoras ou ridículas com que o narrador, naturalmente porque o autor quer assim, deixa mal a sua reputação e a de sua classe social. Por exemplo, quando se diz ‘um defensor da ordem política e social, o que realmente sou, mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaguete’ [p. 91]; quando menciona a Rússia, ‘país que me assusta e a respeito do qual falo o menos possível’ [p. 110]; (...) quando se confessa antigo fascista e admirador de Hitler [p. 11]; quando vê na construção de novos hospitais um sinal de decadência da saúde popular etc. [p. 98].” (SCHWARTZ, 2007a, p. 128-129).

¹²⁰ Mas, sendo temático (o que, por definição, já exclui um tratamento direto de grande parte do material narrativo), este collage não seguirá necessariamente a ordem de aparecimento dos elementos definidores de classe social nesta narrativa ficcional (cuja leitura será, portanto, suposta como dada) e parecerá, por vezes, transgressivo em relação à sua cronologia interna. Cabe também aqui a observação de que este collage de citações da obra investigada (e de alguns dos possíveis comentadores de elementos seus) se estende e se ramifica, incorporando detalhes importantes, nas várias notas de pé de página, que se tornam, assim, também essenciais à demonstração.

¹²¹ SOUZA, 1984, p. V.

conjunto), que será confirmado e desdobrado ao longo do livro:

“Não fosse a artrite, nunca mais teria encontrado Helena. (...) a verdade é que sem o flagelo, nosso encontro em Águas de São Pedro, trinta anos depois, nunca teria acontecido. Ela, no Pacaembu, eu no Alto de Pinheiros, usando táxi ou carro particular, não frequentando clubes ou festas, com rodas diversas de conhecidos, ambos longe da notoriedade, a probabilidade de cruzarmos era ínfima e durante três décadas isso nunca aconteceu (...). Se pensarmos contudo numa mulher e num homem depois dos cinquenta, os dois artríticos, morando em São Paulo e com alguns recursos, é certo que um dia ou outro estariam ao mesmo tempo em Águas, vilarejo onde os reumáticos da burguesia e da classe média reservam seus lugares em dois ou três hotéis principais.”^{122 123}

Aqui o enquadramento social primeiro – em conjunção com a possibilidade de uma estadia ociosa de cura (ou lazer) em uma estância hidromineral frequentada por habitantes abonados de uma grande cidade [“morando em São Paulo e com alguns recursos”] – é dado primeiramente pelos bairros residenciais chiques em São Paulo (ainda que com uma possível diferenciação): “Ela, no Pacaembu, eu no Alto de Pinheiros”, e, logo após, pelo modo de transporte mais caro e cômodo, que exclui o uso do transporte coletivo (ou dos ônibus): “usando táxi ou carro particular”. A indicação precisa de classe social, que será confirmada depois pelo tipo diferenciado de hotel usado em Águas de São Pedro pelo narrador e por Helena, e como se atribuindo ao bairro residencial de Alto de Pinheiros uma prevalência sobre o Pacaembu, é explicitada logo depois: “os reumáticos da burguesia e da classe média”.

Apenas como parênteses iniciais para o que será o conteúdo básico já passado desta primeira história “aventuresca” do então jovem narrador, que – como muitos

¹²² SALES GOMES, 2007a, p. 9.

¹²³ Aproveito a primeira citação direta, no corpo do texto, de *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio (na edição de 2007, pela Cosac Naify, organizada por Carlos Augusto Calil) para indicar que indicarei sempre cada um dos três “contos” (ou capítulos de romance) citados com a especificação, segundo a ordem em que aparecem no livro, das três primeiras letras do alfabeto após o ano de edição do livro: “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a); “P II: Ermengarda com H” (SALES GOMES, 2007b); “P III: Duas vezes Ela” (SALES GOMES, 2007c).

da elite brasileira que tiveram acesso (com uma bolsa de estudos) a uma formação na Europa – acabara então de chegar de Paris (com todo o seu pedantismo provinciano de pretensão cosmopolita),¹²⁴ talvez fosse preciso dizer que, além da disponibilidade para alguns dias de lazer em Campos do Jordão (tradicional estação de inverno da burguesia paulistana), aí também talvez se pudesse fazer uma mínima geografia urbana segundo classes sociais, se pensarmos que Helena (como convém ao plano de uma breve temporada “erótica” de tentativas de engravidar, mas também a alguém da classe média) está em um “chalé isolado, cercado de pinheiros, em Umuarama”,¹²⁵ periferia da cidade de Campos do Jordão, onde o narrador, “constrangido”, irá constatar “que a casa não tinha empregados, Helena fazia tudo”,¹²⁶ enquanto o narrador, “embaraçado” pela ausência do marido de Helena (o Professor Alberto, seu mestre), tem a possibilidade de ir “para a casa de uma tia em Capivari,¹²⁷ que é o bairro central de Campos do Jordão (e onde a casa da tia provavelmente teria empregados para as tarefas domésticas).

Mas é em Águas de São Pedro – cidade de cura ou lazer só pensável, enquanto destinação turística, para uma clientela abonada basicamente metropolitana – que uma primeira distinção de classes sociais se faz, segundo os hotéis frequentados: o narrador burguês está no “Grande Hotel”, com sua “rampa ajardinada”¹²⁸ ou com “o centro do gramado cuja rampa é bem mais abrupta do que as das alamedas laterais”,¹²⁹ e onde, no hall do hotel, ao “avisar que partia e desejava saldar minha

¹²⁴ O narrador – confiante, então, no valor de suas “histórias de Paris” – marca bem a maneira como Helena lhe serve o vinho (francês, bien sûr): “Pensei comigo que fazer quase transbordar o vinho, como se fosse cerveja, é coisa de hospitalidade brasileira, mas não prossegui no esnobismo interior de europeu recente.” (SALES GOMES, 2007a, p. 13). Mas é o conhecimento específico de uma champagne rara o que parece distingui-lo mais: “Depois do café, Helena trouxe taças e uma champagne especial que eu provara numa visita a Reims e ignorava que existisse no mercado brasileiro, pois até em Paris era difícil encontrá-la, e muito cara.” (SALES GOMES, 2007a, p. 14).

¹²⁵ SALES GOMES, 2007a, p. 11.

¹²⁶ Ibid., p. 13.

¹²⁷ Ibid., p. 12.

¹²⁸ Ibid., p. 19.

¹²⁹ Ibid., p. 36.

conta”, “o recepcionista me olhava surpreso”,¹³⁰ enquanto Helena e o Professor Alberto, mais classe média (ainda que com certa disponibilidade), estão em um hotel (presumivelmente mais barato) “com nome indígena: Jerubiaçaba”, que arranca a seguinte observação irônica do narrador: “O velho me apontou a tabuleta onde li que jerubiaçaba em português significava lealdade.”¹³¹ [e que coincide ser, segundo Carlos Augusto Calil, o hotel em que Paulo Emílio e Lygia Fagundes Telles passaram uma temporada de verão em que ele estava escrevendo este livro]. Mas é apenas em “P II: Ermengarda com H” que o narrador, cortando o custeio de temporadas luxuosas de cura da avó materna da mulher (“Av”) no Grande Hotel de Águas de São Pedro, menciona ferinamente uma possibilidade ainda mais baixa socialmente do que o Hotel Jerubiaçaba: “(...) Av não iria mais para o Grande Hotel, mas tinha lugar reservado na Pensão Nossa Senhora da Aparecida. O passadio da pensão deixava a desejar, o que era uma vantagem, as pessoas idosas devem mesmo comer pouco.”¹³²

Por outro lado, irá se insinuar aí, na descrição de temporadas de cura (ou lazer) do personagem-narrador mais velho com Ela, em Águas de São Pedro (no último “conto” do livro, “P III: Duas vezes Ela”), exatamente o vazio de uma vida turística em uma cidade do interior pequena como esta:

“Em Águas de São Pedro, Ela e eu andamos muito e para passar o tempo vamos entrando em todos os lugares: hotéis, bazares, restaurantes, postos de gasolina, filiais das caixas econômicas estadual e federal e cafês. Num desses últimos chamado Padaria e Bar Delício, encontrei uma gravura que provoca em mim um contínuo interesse: de tamanho médio, representa uma mocinha segurando um peru. (...) Estávamos uma tarde espiando vagamente uma das caixas econômicas quando ponderou que ali não tinha muito o que ver e sugeriu que voltássemos ao bar da menina e do peru.”¹³³

É neste bar também (onde, segundo o narrador, “o café que servem é mau”) que, conversando com frequentadores que são moradores da cidade, Ela pode

¹³⁰ Ibid., p. 36.

¹³¹ Ibid., p. 19.

¹³² SALES GOMES, 2007b, p. 50.

¹³³ SALES GOMES, 2007c, p. 94.

saber de coisas menores que involuntariamente denunciam o passatempo televisivo majoritário em cidades interioranas assim: “Explicavam eles a diferença entre a andorinha, que praticamente desapareceu de Águas, e os andorões que ainda hoje ao entardecer lotam os poleiros de televisão.”¹³⁴

Se voltarmos, agora, à configuração da geografia urbana – segundo as classes sociais – da grande cidade ou megalópole latino-americana que é a São Paulo dos anos 40 aos anos 70 do século XX (cenário da vida ordinária de trabalho do narrador, contrapondo-se ao lazer de Águas de São Pedro), poderíamos primeiro tentar aí situar basicamente o bairro residencial do Alto de Pinheiros, onde está o casarão do narrador Polydoro (que justamente é dono de uma Imobiliária, retirando seu lucro do uso da propriedade privada do solo urbano), e depois – já tendo definido este bairro como da classe alta ou elite paulistana – tentar descrever a relação do casarão com a rua (assim como o meio de transporte privado que são os dois automóveis) e internamente a sua área externa (que inclui presumivelmente a piscina) e dentro da casa os seus variados cômodos e uma nova ala. Enfim, caberia descrever o seu uso por familiares ou convidados de Hermengarda, tanto em fins de semana (na piscina e sem pernoite), quanto por mais tempo (incluindo pernoites) na ala nova para familiares e agregados de Hermengarda.

A primeira grande coincidência significativa (e que não precisa supor uma intenção explícita do autor Paulo Emílio, pois faz parte inevitavelmente do cenário urbano desta ficção não fantástica e aparentemente realista), se remetemos o ficcional bairro Alto de Pinheiros (assim como o Pacaembu, onde moravam o Professor Alberto e Helena) aos reais Alto de Pinheiros e Pacaembu de São Paulo dos anos 50 (época presumível do casamento de Polydoro com Hermengarda), é o fato de que são bairros residenciais de classe alta (ou de classe média) e que foram historicamente concebidos e planejados para isso (de um modo que parece, coincidente e ironicamente, interessar ao negócio imobiliário que é a atividade de Polydoro).

¹³⁴ Ibid., p. 94-95.

Pois, como se sabe bem hoje (já desde as informações básicas de Richard M. Morse em *Formação histórica de São Paulo*), este bairro residencial – assim como o Jardim América e o Pacaembu – foi concebido e planejado (muito razoável e aprazivelmente) como bairro-jardim em São Paulo, preferencialmente para a classe alta e a classe média, por uma grande empresa imobiliária privada, a City, inglesa e sediada em Londres, mas contando entre seus sócios alguns brasileiros ricos e influentes. Eis a passagem na qual Richard Morse faz a breve história do que foi uma exceção em termos de planejamento urbano de São Paulo:

“Exceção ao regime dos loteamentos mal planejados, destituídos de zoneamento e altamente especulativos, foi a Companhia City. Os vaticínios sobre o futuro brilhante de São Paulo, feitos em 1911 pelo arquiteto francês J. Bouvard, levaram o belga E. Fontaine de Laveleye a adquirir mais de 12.000.000 de metros quadrados de terrenos na zona oeste da cidade, os quais por sua vez ele vendeu em 1912 por 93.000 libras esterlinas à City of San Paulo Improvements and Freehold Land Co. Ltd., organizada em Londres com um corpo de catorze diretores, onde se incluíam ele próprio, Bouvard, Cincinato Braga, Campos Sales e Lord Balfour. Contratando os serviços do urbanista inglês Barry Parker – conhecido por seu planejamento da cidade-jardim de Letchworth, da aldeia-jardim de Earswich e do centro cívico do Porto –, a City começou por executar planos de longo alcance para bairros residenciais. Embora se dedicasse tanto a bairros de luxo quanto a bairros de classe média e operária, a City é mais conhecida pela sua criação do grã-fino Jardim América, que serviu de modelo para outros Jardins contíguos criados mais tarde sob outros auspícios.”¹³⁵

Mas é na tese de doutorado de Decio Amadio, *Desenho urbano e bairros centrais de São Paulo*,¹³⁶ que se encontra a informação central sobre as facilidades de custeio da infraestrutura urbana básica para estes bairros-jardim por grandes empresas (a ser beneficiadas) e pelo poder público:

“As análises em relação à Cia. City mostram a associação dos interesses

¹³⁵ MORSE, 1970, p. 367.

¹³⁶ AMADIO, 2004.

imobiliários com as concessionárias de serviços e o próprio poder público, como um fator determinante para o sucesso dos empreendimentos: ‘graças aos seus laços com a Light e figuras-chave da política local, a City pôde usufruir do acesso, em condições privilegiadas, a serviços básicos de infra-estrutura e valorização estética dos seus loteamentos, podendo contar com serviços subsidiados, financiados e priorizados da prefeitura, além de isenção de impostos por períodos prolongados, às expensas dos cofres públicos e de áreas mais populosas e carentes da cidade, urgentemente necessitadas de serviços básicos. Como resultado, ela pôde oferecer loteamentos de alto gabarito arquitetônico e urbanístico em condições excepcionais de venda facilitada, tirando o máximo proveito do surto de enriquecimento do pós-guerra.’ (Souza, M. A. A., 1994, p. 126).¹³⁷

Em “P II: Ermengarda com H”, “conto” que descreve com mais precisão a casa de Polydoro (assim como o seu “trabalho” na Imobiliária), o narrador primeiramente a nomeia como “minha velha casa do Alto de Pinheiros”,¹³⁸ o que parece sugerir uma propriedade por herança, ainda que não seja explicitada a história de sua aquisição (como também nada sabemos sobre a família de Polydoro, senão a vaga existência de uns não nomeados irmãos, “conselheiros” da Imobiliária). A primeira impressão da casa por Hermengarda é também uma primeira informação para o leitor: “Achou a casa, tão sua conhecida, grande demais e a piscina onde nunca entrara, um luxo de arrivista.”¹³⁹ Um pouco depois, Hermengarda a nomeará explicitamente como casarão (“o casarão absurdo”, cf. Sales Gomes),¹⁴⁰ o que será retomado mais tarde pelo próprio narrador: “O casarão do Alto de Pinheiros era um oásis tranquilo depois da agitação do escritório.”¹⁴¹ Que este casarão constitua

¹³⁷ Uma outra fonte confirma, em uma formulação menos contundente, esta mesma informação: “A City adquire glebas, principalmente na zona sul e oeste da cidade, num total de 12 milhões de metros quadrados. O sucesso do empreendimento, porém, é garantido pela associação de interesses que se estabelece entre a City, a companhia de capital inglês The Brazilian Light and Power, que detinha nesta época o monopólio do transporte por bonde e do serviço de eletricidade na cidade, e a prefeitura de São Paulo. Os loteamentos da City eram abertos com a garantia do transporte por bonde e a extensão dos serviços de água e luz.” (SILVA LEME, 1999, p. 300).

¹³⁸ SALES GOMES, 2007b, p. 39.

¹³⁹ Ibid., p. 40.

¹⁴⁰ Ibid., p. 46.

¹⁴¹ Ibid., p. 71.

um patrimônio básico não desprezível para o seu proprietário (que é também sócio majoritário de uma Imobiliária) é o que irá revelar Polydoro, quando, já em crise com Hermengarda, pensa em deixar-lhe a casa e se retirar, mas acaba desistindo por razões práticas e financeiras:

“Um gesto elegante seria deixar-lhe a casa e me afastar, pensei muitas vezes em fazer isso, mas sempre recuei: diante da crise que nosso escritório temia e que de um momento para o outro poderia desabar sobre a praça, a casa representava um investimento considerável (...). Num caso extremo, poderia ser transformada num pequeno hotel de altíssimo nível, do gênero londrino que fazia falta em nossa cidade. Entregar essa fortaleza seria uma falsa vitória: não podia pagar tal preço pela paz.”¹⁴²

Se passamos agora à questão da área externa do casarão, área presumivelmente grande, devido ao relativo isolamento da casa em relação à rua, podemos colher alguns indícios ao longo da narrativa: primeiramente a aí inclusa piscina (que deixaremos para comentar depois, em função do seu uso social), depois um jardim, explicitado em uma passagem que informa também sobre a presença, no interior da casa, de um piano de cauda: “Voltei eufórico para casa e no jardim já ouvi as notas de uma valsa antiga tocada no Bechstein de cauda que oferecera a Ermengarda como presente de casamento, julgando erradamente que soubesse tocar.”¹⁴³ Ou, ainda, numa outra passagem (que fala do “grande jardim”, confirmando o afastamento da casa em relação à rua): “(...) chegava na frente da minha casa, bem afastada da calçada, o grande jardim com arvoredos filtrando o barulho da rua que chegava amortecido ao terraço (...).”¹⁴⁴

E, enfim, antes de voltarmos à piscina, caberia uma tentativa de descrição dos cômodos que compõem a casa. Poderíamos começar pelo quarto de casal (a princípio, comum) de Polydoro e Hermengarda, que apenas retrospectivamente

¹⁴² Ibid., p. 56.

¹⁴³ Ibid., p. 48.

¹⁴⁴ Ibid., p. 84.

saberemos – como esperável – tratar-se de uma suíte (ou “apartamento”): “Retomando simbolicamente a vida em comum, foi no apartamento de Hermengarda que tomei banho, ora esfregando vagorosamente os músculos com sabonete de eucalipto, ora acariciando longamente a intimidade afogada em espuma.”¹⁴⁵ Mas para que falemos do “apartamento” que Polydoro irá ocupar, quando decide deixar de dormir com Hermengarda, é preciso antes esclarecer que ele faz parte de uma ala nova (supondo obviamente espaço para tanto no terreno da casa), que Hermengarda obriga Polydoro a construir para os familiares dela: “(...) os familiares próximos que chegavam de Jundiá ou Campinas a fim de passar temporadas na dispendiosa ala nova que ela me obrigara a construir.”¹⁴⁶ Na sequência, Polydoro esclarece a qualidade dos “apartamentos” desta ala nova: “Ao se retirarem os últimos convidados da noite e recolhidos os hóspedes aos seus apartamentos, incomparavelmente superiores ao nosso (...).”¹⁴⁷ E é para o melhor deles (ocupado habitualmente pela avó materna de Hermengarda) que ele irá, quando decide deixar de dormir com Hermengarda. Ora, se o uso do termo “apartamentos” já faz supor uma série de suítes nesta ala nova, isso será melhor explicitado quando de um banho de Polydoro no seu novo apartamento: “Subi logo ao meu apartamento onde reli o ‘Louvor’, tomei o banho cancelado na pressa da manhã e ao me deitar, envolvido pelo perfume da lavanda inglesa, me senti um general; cansado mas vitorioso.”¹⁴⁸

Apenas agora chegamos à piscina, jamais descrita em suas dimensões ou tipos de azulejo (ou pela cor da água), mas sim em função da vida social mundana (desta elite paulistana ou neopaulistana) em momentos de lazer. A primeira descrição direta da piscina ocorre quando da menção (pelo narrador) da abreviatura do nome Polydoro para Poly por Hermengarda:

“Mas aceitei ser chamado assim não só por ela, mas pelos seus

¹⁴⁵ Ibid., p. 69.

¹⁴⁶ Ibid., p. 42.

¹⁴⁷ Ibid., p. 44.

¹⁴⁸ Ibid., p. 48-49.

parentes, amigos e conhecidos que enchiam a piscina nos domingos ensolarados. Doro, o resto do nome, (...) ficou pairando no ar prestes a me apunhalar traiçoeiramente através da boca de Hermengarda. Isso certamente aconteceria numa das manhãs em que a piscina estava cheia de velhos, jovens e crianças, tornando repugnante o mergulho naquela promiscuidade.”¹⁴⁹

A uma primeira definição genérica dos frequentadores da piscina, onde já podemos adivinhar os familiares provincianos de Hermengarda vindos de Jundiá e Campinas, irá ser acrescentada uma fauna de diplomatas “ilustres” (sobretudo de republiquetas latino-americanas), conhecidos por Hermengarda, e mencionados pela primeira vez quando da necessidade de refazer a papelada do seu casamento de desquitada (por causa da ausência do “H” em seu nome) no Paraguai:

“(...) a papelada só não voltou a atravessar a fronteira paraguaia no bojo das malas diplomáticas que carregam o destino das Américas, porque os funcionários do consulado compreenderam o capricho feminino e mais uma vez foram sensíveis ao valor do cruzeiro perto do seu pobre guarany. Ermengarda gostava muito deles e tanto o cônsul, os adjuntos e colegas de língua espanhola ou inglesa, acabaram frequentadores assíduos da piscina. Alemães e japoneses só antes de nossa ruptura com o Eixo ou depois de acabada a guerra. Para os italianos a questão não se colocava, eles não aspiram o H que Ermengarda exigia também oralmente. Gostava do convívio de pessoas finas que o acentuavam naturalmente. (...) Nos domingos quentes ouvia-se a cem metros da casa o grasnar alegre de uma fauna desconhecida.”¹⁵⁰

Mas é em uma passagem que esclarece também a suposta dependência financeira de Hermengarda (dona de casa que parece nunca ter trabalhado) que Polydoro sarcasticamente define melhor o alto custo para ele deste lazer mundano (com inclusive uma irônica gradação na escala social):

“(...) pude afirmar a Ermengarda que os bancos tinham cancelado as contas

¹⁴⁹ Ibid., p. 41.

¹⁵⁰ Ibid., p. 43.

correntes conjuntas, e ou. Teria sua conta pessoal onde mensalmente seria depositado o necessário aos seus gastos, mas a verdade é que logo no primeiro mês os restringi drasticamente com resultados imediatos. A bebida estrangeira servida na piscina foi substituída pela nacional, as boas garrafas armazenadas ficaram reservadas para as personalidades consulares. O estoque, porém, se esgotou e ao mesmo tempo reduzi a um só os numerosos criados a serviço exclusivo da piscina. Os cônsules dos Estados Unidos e da Inglaterra foram os primeiros que se eclipsaram, seguidos de perto pelos representantes do Paraguai, Equador e outras potências menores. O setor nacional esnobe acompanhou os estrangeiros na debandada, mas permaneceu sólido o núcleo dos fiéis de Ermengarda, da Brahma e da Antártica. Em suma, os ratos mais exigentes abandonaram a piscina antes do naufrágio.”¹⁵¹

Ora, o complemento social de um grupo de consumidores de luxo (que nada fazem senão consumir), como já se pode intuir pelas menções de um mordomo (o mais citado), da cozinheira e dos criados no plural, é aquele grupo de serviços domésticos que tornam possível este puro e deleitoso consumo. Após a morte acidental de Hermengarda, em um momento de retiro lutuoso e não trabalho por parte de Polydoro, eles são mencionados como “sombras” a seu serviço: “Meu casarão se transformara num convento de um monge só, servido por sombras tão silenciosas quanto eu.”¹⁵² Este quadro é completado depois com a menção inédita de um “copeiro”: “Pude durante dias ser servido à mesa de manhã, à tarde e à noite, bastando esconder o tremor dos lábios atrás do guardanapo e os olhos com a mão no momento em que o copeiro aparecia.”¹⁵³ Mas é apenas em “P III: Duas vezes Ela” que – a partir da possível indecência de certas revelações – o problema da indesejável intimidade dos criados domésticos (que guardam um estatuto ambíguo de trabalhadores e íntimos) irá se colocar. Assim, quando Polydoro, na manhã após a “noite de núpcias para valer”, em retribuição ao lisonjeiro “pauldior”, chama Ela de minha mulherzinha ou meu mulherão, ele comenta assim a reação d’Ela: “Agastada em seu pudor, ela

¹⁵¹ Ibid., p. 49.

¹⁵² Ibid., p. 82.

¹⁵³ Ibid., p. 83.

estranhou as palavras inadequadas para aquela hora, perto da criadagem maliciosa e mal-intencionada, rondando por perto, os ouvidos talvez colados à porta.”¹⁵⁴ E quando da revelação decisiva de Ela, narrada no segundo carnet de Polydoro, o narrador observa ainda uma vez a sua discrição: “Durante o jantar não disse uma palavra. Esperava que a criadagem se afastasse, pois felizmente – ou infelizmente – até o fim das nossas relações ela se manteve discreta em relação a terceiros.”¹⁵⁵

Ainda que não assuma a forma direta da curiosidade (nenhum deles sendo designado por seu nome próprio nem por nenhum traço individual particular), esta atenção de Polydoro ao grupo dos criados, como complemento necessário ao grupo de consumidores liderado por Hermengarda, poderia curiosamente – mesmo que em uma escala degradada, provinciana e de país periférico – ser iluminada por um comentário de Walter Benjamin (no ensaio “A imagem de Proust”) sobre a curiosidade de Proust pelos criados:

“Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores. Ela exclui do seu mundo todos os que participam da produção, ou pelo menos exige que eles se dissimulem, graciosa e pudicamente, atrás de uma gesticulação semelhante à ostentada pelos perfeitos profissionais do consumo. A análise proustiana do esnobismo, muito mais importante que sua apoteose da arte, é o ponto alto da sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa que a contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente puro, do consumidor. (...) Mas o consumidor puro é o explorador puro. Ele o é lógica e teoricamente, e assim ele aparece em Proust, de modo plenamente concreto, em toda a verdade da sua existência histórica contemporânea.”¹⁵⁶

Em oposição a esta perspectiva consumidora da classe alta (que inclui

¹⁵⁴ SALES GOMES, 2007c, p. 92.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁶ BENJAMIN, 1985, p. 44.

obviamente o narrador Polydoro, ainda que ele também trabalhe, mas como dono da Imobiliária), a perspectiva produtora (ou de trabalho) da classe mais baixa só é descrita com mais precisão – uma vez que os criados domésticos (com um ligeiro destaque para o mordomo) são apenas esboçados como função – na figura da jovem secretária (às vezes acompanhada de um contador) do escritório da Imobiliária em “P II: Ermengarda com H”, e que é nomeada e se torna “Ela”, a mulher bem mais jovem e civilmente casada com um Polydoro já no “limiar da velhice” (ou seja: também uma espécie de secretária do lar)¹⁵⁷ em “P III: Duas vezes Ela”.

A primeira grande conversa entre os dois é ironicamente reveladora da grande diferença de classe social entre os dois (atestada também no diferenciado modo de formação dos dois¹⁵⁸), apesar do interesse comum pela escrita (também a das cartas do trabalho de escritório) e a literatura:

“No restaurante do clube, li em voz baixa para minha secretária o ‘Louvor à dama paulista’. Ouviu numa silenciosa concentração (...). Foi longo o seu comentário (...). O tema escolhido (...) era mais difícil do que parecia, (...) porque (...) centenas, talvez milhares de pessoas já o tinham abordado. (...) Figuras como o tribuno Ibrahim Nobre e o poeta Guilherme de Almeida, além de outros acadêmicos, já lhe tinham consagrado discursos e páginas memoráveis. Contudo, eu soubera rejuvenescer o assunto (...). Concluiu por dizer que fora uma surpresa saber que me dedicava à literatura. Já tinha notado que minhas cartas de negócio eram escritas várias vezes mas pensava que fosse mero escrúpulo profissional. (...) Confessei ser bacharel em letras. (...) disse que era o único homem que sempre a surpreendia. Retruquei que ficara igualmente surpreso com seu conhecimento da Academia. Com uma simplicidade que foi direta ao meu coração, explicou que o pai era o porteiro. Nos dias de festa com banda de música, conseguia entradas para a família.”¹⁵⁹

Que um bacharelado em letras, ainda mais do que o esperável em direito,

¹⁵⁷ “Confesso que durante todos aqueles anos nunca vi em Ela outra coisa além da colaboradora atenta duplicada em mãezinha inquieta de um quase velho, capaz de servi-lo com inalterável dedicação, empenhada em providenciar silenciosamente as dezenas de pequeninas coisas indispensáveis ao meu bem-estar.” (SALES GOMES, 2007c, p. 96).

¹⁵⁸ Em “P III: Duas vezes Ela”, ficamos sabendo que “(...) Ela seguira inúmeros cursos, uns de ordem profissional, datilografia, estenografia e inglês, outros de natureza doméstica, culinária, costura, arranjo de flores (...)” (SALES GOMES, 2007c, p. 89).

¹⁵⁹ SALES GOMES, 2007b, p. 47-48.

pudesse não ter nenhuma conexão prática direta com o negócio imobiliário (desviando-se para uma inútil veleidade literária, por amor à pompa do puro e oco beletismo) parece se inscrever bem dentro de uma arraigada tradição bacharelesca da elite brasileira, segundo um padrão da primeira metade do século XX, coetâneo ao do hoje já bem anacrônico Polydoro, descrito por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: “Ainda hoje são raros, no Brasil, os médicos, advogados, jornalistas, professores, funcionários, que se limitem a ser homens de sua profissão. (...) As academias diplomam todos os anos centenas de novos bacharéis, que só excepcionalmente farão uso, na vida prática, dos ensinamentos recebidos no curso.”^{160 161}

O segundo encontro (descrito) entre os dois no restaurante do clube permite explicitar as relações de poder entre ele e a jovem secretária (como pouco antes Polydoro indicara grosseiramente ao sócio “que a maior parte da Imobiliária me pertencia e que o verdadeiro patrão era eu”):

“Naquele dia não precisava dela para nada e me aborreceu vê-la chegar ao clube quando iniciava maquinalmente o almoço, absorto nos meus pensamentos. Numa ocasião oportuna chamaria sua atenção sobre a inconveniência de sentar-se à mesa sem ser convidada. Achei-me preocupado. Achei-a indiscreta. Decididamente aquela moça não conhecia mais o seu lugar. (...) mandei-a de volta ao escritório para ir adiantando a correspondência. Apanhou rápida a pasta, tinha as cartas com ela. Indiquei com secura que o local apropriado para o trabalho era

¹⁶⁰ BUARQUE DE HOLANDA, 1988, p. 114-115.

¹⁶¹ Lembra muito também um tipo afrancesado como Polydoro a seguinte caracterização da então elite moderna brasileira por Sérgio Buarque de Holanda: “(...) com o declínio do velho mundo rural e de seus representantes mais conspícuos essas novas elites, a aristocracia do ‘espírito’, estariam naturalmente indicadas para o lugar vago. Nenhuma congregação achava-se tão aparelhada para o mister de preservar, na medida do possível, o teor essencialmente aristocrático de nossa sociedade tradicional como a das pessoas de imaginação cultivada e de leituras francesas. A simples presença dessas qualidades, que se adquirem, em geral, numa infância e numa adolescência isentas de preocupações materiais imperiosas, bastava, quando mais não fosse, para denunciar uma estirpe de beati possidentes.” (BUARQUE DE HOLANDA, 1988, p. 122-123).

o escritório.”¹⁶² 163

Mas, em “P III: Duas vezes Ela”, esta relação de poder é ainda melhor explicitada por Polydoro em uma conjunção irônico-sarcástica com o seu desprezo pelo real e trabalhoso saber acadêmico (de que ele parece poder prescindir tranquilamente como dono da Imobiliária):

“Ela tinha o dom de facilitar tudo. Na firma, onde trabalhara tantos anos, me chamava apenas de doutor. Nunca expliquei, nos meios em que vivo, o vago bacharelado que obtive na universidade, pois acho desnecessário justificar com uma defesa de tese o grau de doutor que sempre me foi dado em casa pelos criados e na firma pelos subordinados: doutor porque patrão, esta a verdade a que todos se submetiam, inclusive Ela.”¹⁶⁴

Talvez seja aqui o lugar para lembrar que, em contexto urbano capitalista, a condição básica privilegiada de Polydoro como proprietário¹⁶⁵ (tanto do casarão, podendo definir o seu modo de uso, quanto da Imobiliária, o que lhe dá uma maior parte nos lucros que não são apenas remuneração do trabalho) parece, de algum modo, ecoada e ampliada pelo tipo de negócio ou empresa que ele tem, o imobiliário, cuja função primeira é tornar possível que proprietários de imóveis urbanos (terrenos e edifícios) possam retirar uma renda periódica de sua locação (como rentiers) ou uma

¹⁶² SALES GOMES, 2007b, p. 70.

¹⁶³ Em “P III: Duas vezes Ela”, Polydoro mais velho relembra assim a sua relação com a jovem secretária (Ela): “Já era funcionária da firma há muitos anos, nossas relações de trabalho sempre foram excelentes e eventualmente falávamos de algum assunto mais pessoal sem diminuir, contudo, a distância entre patrão e empregada.” (SALES GOMES, 2007c, p. 95).

¹⁶⁴ SALES GOMES, 2007c, p. 91-92.

¹⁶⁵ Eis como entra o “trabalho” (e o fim a que ele serve) neste breve e “mediocre” (mas folgado) projeto de vida burguês traçado por Polydoro: “Trabalhar o dia inteiro para aumentar o patrimônio. Uns dois filhos. Aos domingos e feriados, passeios instrutivos. Férias anuais em praias tranquilas. Mais tarde, quando a guerra acabasse, viagens. (...) Em suma, meus sonhos juvenis de suprema elegância, poder e cultura, tinham se reduzido a um nível bem paulista.” (SALES GOMES, 2007b, p. 40). Analogamente, a sua posição política conservadora radical (de juventude) também se abrandou, ainda que permanecendo conservadora: “Meus entusiasmos integralistas de juventude tinham se dissipado em benefícios de sentimentos puramente paulistas, menos espetaculares, mas sólidos.” (SALES GOMES, 2007b, p. 57).

renda maior e única de sua venda (como especuladores, se o terreno foi comprado ou herdado com um valor bem menor), rendas devidas não a um qualquer trabalho, mas apenas à mera propriedade privada do solo urbano. Como observa Paul Singer (em “O uso do solo urbano na economia capitalista”):

“O capital gera lucro na medida em que preside, orienta e domina o processo social de produção. Mas o ‘capital’ imobiliário não entra nesse processo, na medida em que o espaço é a condição necessária à realização de qualquer atividade, portanto também da produção, mas não constitui em si meio de produção, entendido como processo de emanção do trabalho humano que o potencia. A posse de meios de produção é a condição necessária e suficiente para a exploração do trabalho produtivo, ao passo que a ocupação do solo é apenas uma contingência que o seu estatuto de propriedade privada torna fonte de renda para quem a etém.”^{166 167}

Mas é em “P III: Duas vezes Ela” que a diferença de classe social (com uma inscrição retrospectiva na geografia urbana de São Paulo) entre um Polydoro mais velho e a jovem secretária que se torna sua esposa legal, a agora nomeada Ela, se evidencia com agudeza como parte essencial da intriga e do desfecho da história do último fracasso conjugal do narrador. Polydoro então passa a ser, segundo Ela, “um velho tranquilo que soube se aposentar com dignidade”.¹⁶⁸ Ela, por sua vez, já não aparece como secretária em nenhuma cena no escritório da Imobiliária, passando a ser antes uma espécie de “secretária doméstica” ou “acompanhante terapêutica” de Polydoro em Águas de São Pedro ou em São Paulo [uma “colaboradora atenta

¹⁶⁶ SINGER, 2017, p. 29.

¹⁶⁷ O que esta situação capitalista urbana, fundamentalmente arbitrária e injusta, acarreta para o conjunto da sociedade é esboçado assim por Paul Singer: “Em última análise, a cidade capitalista não tem lugar para os pobres. A propriedade privada do solo urbano faz com que a posse de uma renda monetária seja requisito indispensável à ocupação do espaço urbano. Mas o funcionamento normal da economia capitalista não assegura um mínimo de renda a todos. Antes, pelo contrário, esse funcionamento tende a manter uma parte da força de trabalho em reserva, o que significa que uma parte correspondente da população não tem meios para pagar pelo direito de ocupar um pedaço do solo urbano. Essas pessoas acabam morando em lugares em que (...) os direitos da propriedade privada não vigoram (...), formando as famosas invasões, favelas, mocambos, entre outros.” (SINGER, 2017, p. 40-41).

¹⁶⁸ SALES GOMES, 2007c, p. 109.

(...), empenhada em providenciar silenciosamente as dezenas de pequeninas coisas indispensáveis ao meu bem-estar”,¹⁶⁹ ou ainda – em uma formulação final mais crua e incisiva de Polydoro – “o supermordomo da minha corte de serviçais” que, esgotado o chamado tempo de felicidade, é considerado “como um empregado antigo cuja dispensa as leis trabalhistas atrapalham.”^{170 171}

As informações inéditas e decisivas estão na confissão ou “terrível explosão verbal” de Ela (para justificar o seu pedido de desquite). A primeira informação sobre sua classe social curiosamente está na menção dos cemitérios (obviamente também divididos, segundo as classes, na geografia urbana de São Paulo) em que estavam enterrados seus pais e os de Polydoro (que aqui é quem reporta a fala de Ela): “(...) durante nossa vida em comum jamais visitara o túmulo dos seus pais no Cemitério da Quarta Parada e nem sequer o dos meus, muito mais perto, ali mesmo na Consolação.”¹⁷² Mas não apenas a maior distância do centro ou dos bairros residenciais chiques de São Paulo assinala no cemitério o pertencimento a uma classe pobre, mas também – como Ela mesma esclarece depois – o modo como seus pais foram aí enterrados: “Renovei muitas vezes a promessa [‘feita a minha mãe’, de ‘casar direitinho’] diante da sepultura rasa em que ficou ao lado do meu pai e que continua rasa porque você também não cumpriu a promessa de encomendar a estátua com os

¹⁶⁹ Ibid., p. 96.

¹⁷⁰ Ibid., p. 115.

¹⁷¹ A explícita violência de classe deste modo de exprimir de Polydoro tem como complemento uma posição política conservadora (mesmo que ele diga que “em matéria de família sou subversivo e não suporto a minha”, SALES GOMES, 2007c, p. 112), expressa de modo esparso, mas inequívoco, quando ele lembra, por exemplo, que os “extremistas” (que estavam na livraria em que ele esperava por Ela, então “em consulta” com o doutor Bulhões) “talvez me tivessem tomado por um defensor da ordem política e social, o que sou realmente, mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaquete.” (SALES GOMES, 2007c, p. 91). Mas é seu conhecimento da tortura de presos políticos brasileiros durante a ditadura militar o que talvez mais surpreenda, quando ele está elogiando a confissão “tão espontânea” de Ela: “Essa experiência deve ser trivial aos padres, analistas e uns poucos policiais estrangeiros, não acredito que os brasileiros consigam confissões assim. Quando não tocam nos confessos potenciais, por definição inconfidentes, só ouvem mentiras. Se usam outros métodos, as verdades que arrancam a alicate, juntamente com as unhas do interlocutor, são apenas frangalhos de verdade que pertencem a um corpo e um espírito amortecidos.” (SALES GOMES, 2007c, p. 110-111).

¹⁷² SALES GOMES, 2007c, p. 102.

dois anjos que vi na funerária da rua Alagoas.”¹⁷³

E será na perda do controle sobre uma linguagem educada e policiada (semelhante, em sua hipocrisia, à da classe alta em que foi incorporada para servir), linguagem que resvala e depois explode em um baixo calão que coincide com a sua baixa extração social, que Ela – juntamente com a revelação, também baixa e desviante, de suas relações sexuais anais com o primo – irá se revelar inteiramente como ela é, paradoxalmente causando pelo insulto o amor, então já impossível, de um Polydoro que, em seu ato final, se revela também em toda a violência de patrão rico.

Nos palavrões finais que Ela dirige a Polydoro (pronunciando também o seu nome próprio inteiro, que ele detesta), e que são os únicos explícitos em toda a narrativa do livro, ela, enfim, transgredirá as convenções postizas da moralidade burguesa e incitará não só o amor (tal como se ele quisesse, enfim, sair um momento de sua classe odiosa) como a violência física de Polydoro (que marca bem o seu retorno a esta mesma classe), selando o seu destino trágico: “Paul Dior, eu quero que você e sua boa educação vão para a puta-que-o-pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!”¹⁷⁴

Eis, então, o comentário final de Polydoro:

“No instante em que me dirigiu os palavrões, aquela voz inteiramente nova desvendou a existência de uma Ela diversa de todas que conheci: minhas três Elas – do trabalho, do conforto e do tédio – além das do doutor Bulhões. A nova ela era a do primo, (...) reprimindo-se para mim e reprimida por mim, a única que eu poderia ter verdadeiramente amado: a Ela da Quarta Parada, moleca de maus bofes, língua viva e voz tintinabulante, a Ela que eu conhecera um segundo antes de pronunciar o único palavrão insuportável, meu nome, e partir para sempre, os dentes quebrados pelo meu soco.”^{175 176}

¹⁷³ Ibid., p. 105.

¹⁷⁴ Ibid., p. 114.

¹⁷⁵ Eis a descrição anterior da violência física de Polydoro contra Ela (onde só não está presente a informação sobre a quebra de seus dentes): “Minha reação foi tão instantânea que só percebi o que fizera quando vi, ocupando mais da metade do rosto de Ela, a marca avermelhada que minha mão deixara, um filete de sangue que escorria da narina esquerda e um jorro mais forte da boca.” (SALES GOMES, 2007c, p. 114-115).

¹⁷⁶ SALES GOMES, 2007c, p. 115.

REFERÊNCIAS

AMADIO, D. **Desenho urbano e bairros centrais de São Paulo**: Um estudo sobre a formação e transformação do Brás, Bom Retiro e Pari. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 2004.

ASSUNÇÃO, T. R. Relações oblíquas com a pornochanchada em “P III: Duas vezes Ela” de Paulo Emílio Sales Gomes. **Revista do Centro de Estudos Portugueses – UFMG**, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 176-203, 2008.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-53.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CALIL, C. A. Contra São Paulo. In: SALES GOMES, P. E. **Três mulheres de três PPPês**. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 179-183.

CARONE, M. A fábula do revés e o revés da fábula. In: SALES GOMES, P. E. **Três mulheres de três PPPês**. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 150-154.

MORSE, R. M. **Formação histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

SALES GOMES, P. E. P I: Duas vezes com Helena. In: _____. **Três mulheres**

de três PPPês. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 8-37.

_____. Ermengarda com H. In: _____. **Três mulheres de três PPPês.** Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 38-85.

_____. P III: Duas vezes Ela. In: _____. **Três mulheres de três PPPês.** Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 86-115.

SCHWARTZ, R. Sobre as três mulheres de três PPPês. In: SALES GOMES, P. E. **Três mulheres de três PPPês.** Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 124-146.

_____. Forma excêntrica de luta de classes. **Piauí**, Rio de Janeiro, edição 10, julho de 2007. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/forma-excentrica-de-luta-de-classes/>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

SILVA LEME, M. C. Os bairros-jardins em São Paulo. In: SILVA LEME, M. C. (Org.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965.** São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999. p. 300-301.

SINGER, P. O uso do solo urbano na economia capitalista. In: _____. **Urbanização e desenvolvimento.** Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Perseu Abramo, 2017. p. 29-42.

SOUZA, C. R. Estar em paz com seu objeto. In: SALLES GOMES, P. E. **Jean Vigo.** Trad. Elisabeth Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. V.

CENAS QUAISQUER DE HUMOR E DE IRONIA NA CIDADE: “POR UMA VIDA MENOS ORDINÁRIA”

Clara Luiza Miranda

* Tomado do título do filme “A Life Less Ordinary”, traduzido no Brasil como “Por uma vida menos ordinária”. É um filme britânico-estadunidense de 1997, dirigido por Danny Boyle.

OS TERMOS HUMOR E ARQUITETURA

“(...) não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível”, diz Bergson.¹⁷⁷ Sanches Vasquez confirma a sentença de Bergson; para ele, o cômico se apresenta na “realidade humana (gestos, atitudes, ações, situações). Fora dessa realidade, na natureza, não há cômico”.¹⁷⁸ Na arquitetura, não há comicidade. Seriam a arquitetura e a cidade somente cenários para o riso?

Não se trata de polemizar com Henri Bergson ou com Adolfo Sanches Vasques. Essa abordagem não visa ao aspecto cômico de um edifício ou de uma paisagem. O objeto arquitetônico tem sido entendido “o instrumento que permite um fato ocorrer” ou como um lugar onde se desenrola a vida.¹⁷⁹

É possível ir para além daquela compreensão de espaço (arquitetônico ou urbano) à espera de um uso ou de um evento, a partir de conceitos de Mikhail Bakhtin, por exemplo.

Também na literatura, Michail Bakhtin observa que por muito tempo “assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico”.¹⁸⁰ Ele invoca “a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como todo, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como dado

¹⁷⁷ BERGSON, 1983, p. 7.

¹⁷⁸ VASQUEZ, 1999, p. 275.

¹⁷⁹ PEIXOTO, 1996, p. 271.

¹⁸⁰ BAKHTIN, 2014, p. 211 e 243.

preestabelecido”.¹⁸¹ A interligação entre os aspectos temporais e espaciais em literatura, Bakhtin denomina cronotopo.

Amplia-se este escopo para abranger a esfera dos textos (não artísticos) dos arquitetos aqui abordados. Pois, como no procedimento literário artístico, tal “material” vem dos “elementos do mundo”, dos “valores do mundo e da vida”; enformados, expressos e veiculados por meio da palavra.¹⁸² No entanto, “a verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica¹⁸³, (...) ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo.

A “arquitetônica” é concebida a partir da premissa de que o mundo resulta do movimento interativo no espaço social (real ou virtual). A interação é promovida pela comunidade dos falantes-ouvintes, incluindo atores, artistas, contadores de história e se configura pela performance. Cronotopo é uma forma de compreensão arquitetônica da narrativa e da experiência, que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades.¹⁸⁴ No cronotopo artístico literário,

(...) os indicadores espaciais e temporais são fundidos em um todo compreensivo e concreto. O tempo, por assim dizer, condensa-se, encarna-se, torna-se artisticamente visível. Do mesmo modo, o espaço torna-se carregado e responsivo aos movimentos do tempo, do enredo e da história^{185 186}.

Bakhtin assinala o cronotopo dos gêneros literários, por exemplo, a

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² BAKHTIN, 1992, p. 206 e 209.

¹⁸³ Sobre a arquitetônica, Michail Bakhtin diz: os *componentes* espaço-tempo-sentido que constituem o *todo* do personagem não existem isoladamente. (...) A arquitetônica do mundo da visão artística não organiza só o espaço e o tempo, organiza também o sentido, inclusive, determina a composição da obra. (BAKHTIN, 1992, p. 153, 210).

¹⁸⁴ MACHADO, 2010.

¹⁸⁵ BAKHTIN, 2008 tradução nossa.

¹⁸⁶ “In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history” (BAKHTIN, 2008).

importância do cronotopo – estrada na literatura – e a rua, a praça e o teatro como cronotopos do humor. Com a evolução dos estudos, são apontados cronotopos macro e micro; universais e locais, dentre outros.¹⁸⁷

O cronotopo como elaboração da linguística pode ser cotejado ao campo diferencial (tempo-espaço), conforme Henri Lefebvre, para compreender o urbano.¹⁸⁸ No conceito de realidade diferencial, os termos espaço e usuário ou performer não se separam, assim como o público da plateia, mas se transformam em agrupamentos, encontros, reuniões, não sem conflitos específicos, que suplantariam “a luta entre elementos separados, tornados antinômicos”.¹⁸⁹

UM MÉTODO DE COMPREENSÃO

Trata-se da abordagem de duas formas concorrentes e implicadas de manifestação do ‘humor’ na cidade; ambas se referem ao espaço ordinário. Elas pouco dialogam; são concorrentes. Os espaços ordinários, aqui considerados, são os concebidos comercialmente com técnicas e materiais industriais convencionais. Porém, são heteronômicos no que se refere à concepção intelectual separada da produção social, em relação aos homens comuns ou a qualquer um. Aqui, “qualquer um” não se refere à totalidade da população, mas a um sujeito sem identidade particular.¹⁹⁰ Os espaços ordinários costumam ser “espaços de curto prazo”,¹⁹¹ de rápida obsolescência.

Visa-se a compreender o humor dos espaços ordinários, dos espaços quaisquer, à moda da hermenêutica, em paralelo à paulatina e contínua desconstrução da rua. Remete-se ao elemento popular da comédia, sua emergência num lugar especial

¹⁸⁷ BEMONG. et al., 2015, p. 21.

¹⁸⁸ LEFEBVRE, 2005, p. 47 e 57.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ RANCIÈRE, 2005.

¹⁹¹ VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 1982, p. 160.

da praça do “povo simples”,¹⁹² um terreno em comum. Um “lugar da extroversão” genuína, recentemente, a praça pública se transforma na praça para o trânsito ou para o ócio programado.

É dada particular atenção, inclusive, à inequívoca ironia de determinado discurso arquitetônico autorreferente ou daquele que visa a invalidar o discurso e os códigos concorrentes. A ironia é um tom inseparável dos aportes de Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour e de Rem Koolhaas, analisados mais adiante. Além disso, o tema do espaço ordinário é uma constante nos textos desses arquitetos.

IRONIA EM BRUTO

Quando descreve a *Strada Novissima* (sala da Bienal de Veneza de 1980), Otilia Arantes (1989) destaca a postura irônica do “pastiche arquitetônico”, disposto numa rua cenográfica, cujas fachadas foram desenhadas por 19 dos arquitetos mais proeminentes naquele período.¹⁹³ Frederic Jameson detecta ali uma deturpação (misrepresentation) do pós-modernismo, enumerando os procedimentos: “pastiche, humor sem graça, *cool*, paródia, intenção contestatória”, que são usados como uma “*blank irony*” (ironia em bruto).¹⁹⁴

A “rua-manifesto” da bienal de Veneza, de 1980, traz “referências abundantes ao teatro”, à “ironia” e à “autoironia”. Uma sequência de fachadas que promove uma “ressurreição fantasmagórica da famigerada “rua corredor”, que Le Corbusier dizia ser necessário matar, para dar passagem ao novo urbanismo”.¹⁹⁵ Reproduzem-se, ali,

¹⁹² PUCHTIN *apud* BAKHITIN, 1992, p. 252.

¹⁹³ Paolo Porthoguesi, Aldo Rossi, Léon Krier, Robert Venturi e Denise Scott Brown, Charles Moore, Hans Hollein, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Bofill, Robert Stern, Michael Graves, ainda pouco conhecidos, Rem Koolhaas, Frank Gehry, entre outros.

¹⁹⁴ JAMESON *apud* ARANTES, 1989 p. 263.

¹⁹⁵ ARANTES, 1989, p. 261.

códigos que estão “longe de corroer a cultura dominante” como diz Leach.¹⁹⁶

Quando analisa o *junkspace* (espaço-lixo) de Rem Koolhaas, Antonio Negri relata: “Estamos ante uma situação rabelaisiana, plena de sarcasmo e intensa ironia, em que falta completamente o sorriso. A metrópole em que habitamos é um enorme e grotesco teatro, sem escapatória, efetivamente sem esperança (...)”.¹⁹⁷ Não é fácil abordar tais procedimentos projetuais ou discursivos sem predicados judicativos. Além da ironia, outro expediente recursivo é a axiomática.¹⁹⁸

Aqui se sonda ainda a obstrução da atividade estética do homem comum (antes criador ou cocriador) em relação às transformações dos espaços públicos. Nesse caso, distingue-se a proeminência do ato do utilizador, conforme Cerateau – uma maneira ativa de manipular uma ordem linguística imposta. Uma questão que importa é como essa ordem linguística se torna imposta e o que implica para o homem comum, o homem qualquer.¹⁹⁹

A violência também é o fio de ligação entre as diversas cenas nas quais a participação popular resiste aos espaços hegemônicos. O confronto com a ordem política e social imposta – que dissimula a sua própria violência (latente ou efetiva) – é considerado, logicamente, fora da ordem, é “taxado como selvageria, barbárie, brutalidade”.²⁰⁰

¹⁹⁶ LEACH, 2005.

¹⁹⁷ NEGRI, 2014a.

¹⁹⁸ Aqui, tomado no verbete como incontestável, indiscutível. Mas, também, no seu entendimento matemático: “Robert Blanché, em sua introdução à axiomática, nos ensina que o compromisso dum sistema deste tipo (...) [é] antes com o encadeamento lógico de termos e proposições, tomados em suas relações puramente funcionais, a partir de propriedades fundamentais abstratas, derivadas de certos axiomas primeiros, mais ou menos arbitrários, colocados a título de simples hipóteses indemonstráveis. Deste modo, Blanché esclarece que a validade dum sistema axiomático remonta menos à sua verdade empírica do que à sua coerência estrutural-descodificada” (BLANCHÉ *apud* SANTOS, 2010). Ou como Tatiana Roque infere de Deleuze e Guattari de *Mil platôs*, vol. 2, p. 52: eles “chamam de “axiomática” os enunciados de poder que não pertencem a ninguém, os enunciados vazios que regem a imanência capitalista. É um fato de maioria, maioria de expressão ou de conteúdo. Justamente contra esses enunciados, contrapõe-se a noção de devir-minoritário.”

¹⁹⁹ CERTEAU, 1996.

²⁰⁰ LAPOUJADE, 2015, p. 81.

A abordagem é realizada pela instância da imaginação verbal,²⁰¹ visando a chegar às consequências das “representações do espaço”, o espaço concebido²⁰² – aquele espaço designado pelos cientistas, planejadores, urbanistas, tecnocratas: o espaço axiomático, concebido pela hegemonia. Neil Leach chega a afirmar que a representação suplanta a construção.²⁰³

Afinal, o visível é designado desde uma espacialidade que é produzida em termos de representação ou noutros meios semióticos ou diagramáticos. O quadro do espaço concebido, proposto por Henri Lefebvre, expressa um “modo de ver e de representar a realidade”. O que é representado, é “conteúdo” e “método” para “construir realidades” ou resignificá-las, superá-las, ainda, “estratégia” para modificá-las.²⁰⁴

Num quadro em que o Capitalismo avança implacavelmente na apropriação da cidade, ou “do que resta dela”, com fins de ampliar a formação e a realização de capital,²⁰⁵ é acelerada a tendência de desvirtuar os sentidos antes atribuídos aos objetos, às pessoas, aos valores, para constituir outros valores, cada vez mais abstratos, sobretudo, de riqueza e de trabalho. Decorre disso um movimento contrário de restauração de sentidos residuais e fictícios, mediante aparelhos burocráticos e policiais.²⁰⁶

A estratégia de “representação do espaço” tem reforçado a heteronomia, o deslocamento do espaço social fora do alcance do cidadão, escamoteando seu caráter social, praticado e vivido.²⁰⁷ A heteronomia é ausência de autonomia, sujeição, despossessão da atividade criadora em comum

²⁰¹ A imaginação verbal é proposta por Ítalo Calvino. Ele diz que se podem “distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1988, p. 99).

²⁰² LEFEBVRE, 2013, p. 97.

²⁰³ LEACH, 2010.

²⁰⁴ LEFEBVRE *apud* REMEDI... Acesso em: out. 2017.

²⁰⁵ LEFEBVRE, 2002, p. 43.

²⁰⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 36-38.

²⁰⁷ LOREA, 2013.

O CÔMICO, GUIA PARA ABORDAGEM

O cômico constitui-se uma concepção estética histórica, segundo Adolfo Sanches Vasquez, com características e constantes comuns. Sanches Vasquez distingue três variedades do cômico: o humor, a sátira e a ironia expressam o senso de gozação, o divertimento, o prazer, mordacidade, destoando de um fundo de dor, desprezo, desvalorização e crítica.²⁰⁸

O humor para Sanches Vasquez é uma crítica compassiva entre o distanciamento e compadecimento em relação ao objeto.²⁰⁹ Na sátira, predomina a indignação ou a ira, que desvaloriza o fenômeno de modo radical. A sátira se coloca de fora e frontalmente ao seu objeto, sem admitir simpatia ou aprovação. Já a ironia é uma crítica dissimulada, não aborda diretamente o objeto; fá-lo por rodeios, visando rebaixá-lo.

Gilles Deleuze distingue simplesmente o humor e a ironia: o ironista procede por questões; dialoga, discute sobre os princípios, ostenta um certo tom. Ele é um homem do significante. Por sua vez, para o humor os princípios não contam; é “arte dos efeitos e das consequências”. O humor é “traidor”, “faz fluir”.²¹⁰

O destino da ironia está ligado à representação – “a ironia assegura a individuação do representado ou a subjetivação do representante”,²¹¹ enquanto o humor supera a representação por meio do acontecimento, dos jogos de subjetivação em prol das multiciplidades. O ironista é um pretencioso, pretende pertencer a uma raça superior e ostentar o predicado dos mestres.²¹² O ironista se dirige a uma plateia,²¹³ à uma “paróquia”,²¹⁴ este caso, inclui o humorista.

²⁰⁸ VASQUEZ, 1999.

²⁰⁹ Ibid., p. 279-280.

²¹⁰ DELEUZE; PARNET, 1996, p. 82.

²¹¹ DELEUZE; PARNET, 1996, p. 82.

²¹² Ibid., p. 83.

²¹³ HUTCHEON, 2000.

²¹⁴ BERGSON, 1983.

Para Deleuze, o humor se coloca como um “devir minoritário”; ele faz uma língua gaguejar, impõe-lhe um uso menor, uma linguagem minoritária tornada criadora de acontecimentos, de devires em vez de realizações.

A distinção principal adotada aqui é entre humor e ironia, buscando o aspecto de minoridade, de um lado, e a pretensão da representação, do outro, ou buscando quaisquer distintas estratégias dos arquitetos urbanistas ou de outros agentes hegemônicos da produção da cidade.

A hipótese é que a ironia é o modo predominante no discurso da arquitetura, pelo menos quando pratica a autorreferência, que afirma ou contradiz a pretensão à seriedade (decoro), a ter propriedade (identidade, uma lei precisa), à maioria (ou ao *bigness*).

Finalmente, o “tropos da ironia (...) envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação”.²¹⁵ Algumas manifestações de ironia não são fundamentalmente engraçadas, não há uma fusão (necessária) entre os termos.²¹⁶

O ESPAÇO PÚBLICO PROMOVIDO PELO PRIVADO

O entendimento de espaço público inclui pelo menos três modalidades: refere-se às ruas, praças, calçadas, parques, aqueles que no Código Civil brasileiro (2002) são considerados espaços de uso comum do povo. Também compreende os espaços para a “relação do público”.²¹⁷

Incluem-se aí os espaços físicos, mesmo os de propriedade privada, que cumprem funções de serviço público, social, coletivo, acessíveis e transitáveis pelo público em geral. Finalmente, abrange a noção de esfera pública – termo da filosofia política que trata o par público-privado burguês. Este fundamenta a estrutura

²¹⁵ HUTCHEON, 2000, p. 18.

²¹⁶ Ibid., p. 20.

²¹⁷ DELGADO, 2011, p. 17.

sociopolítica das liberdades formais²¹⁸ da sociedade civil (o privado), que tem entre outras metas regular o governo e o Estado (o ente público); mormente, esta inclui redes de comunicação e de informação.

Manuel Delgado pondera que as imagens de pacificação e de concórdia do espaço público contemporâneo são projeções ideológicas de várias “categorias abstratas”, como “democracia, cidadania, convivência, civismo, consenso; um prosclênio onde se desejaria ver deslizar uma ordenada massa de seres livres (...)”.²¹⁹ Constituem-se, segundo ele, em “retóricas legitimadoras que acompanham a planificação urbana e os discursos institucionais”, a fim de ocultar a desigualdade, o fracasso e desestimular os dissensos.

A “obsessão do Neoliberalismo por espaços públicos” visa a assumir o controle das ruas e das praças,²²⁰ a fim, certamente, de incluí-las como seu ativo, num processo de mercantilização da cidade inteira. Essa descrição afirma a heteronomia dos usuários, agenciada pelos planejadores e agentes promotores, que subtrai da rua qualquer performance que destoe da securitização e da previsibilidade programadas; quando isso falha, há várias formas de controle: a vigilância eletrônica, a vigilância móvel, a polícia.

“Quando esse conceito de espaço público se implementa de forma central nas retóricas político-urbanísticas e em suas correspondentes agendas”? Manuel Delgado coloca a questão que perscruta essa acepção num conjunto de publicações.²²¹ Diz que não aparece nas publicações sobre a cidade e o urbano de Jane Jacobs à Henri Lefebvre; aparece timidamente na bibliografia sobre os espaços para as atividades públicas. Delgado também investiga nos textos que tratam da esfera pública: Hannah Arendt, Reinhard Koselleck, Jurgen Habermas e Richard Sennett; feito isso, ele conclui que é uma novidade essa acepção divulgada pelo planejamento urbanístico

²¹⁸ Ibid., p.18.

²¹⁹ Ibid., p. 10-11.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid., p. 18.

contemporâneo.²²²

Esse sentido de espaço público reflete, de certo modo, o equívoco do “ativismo político dos anos de 1960”, ao supor a existência de “formas autoimbuídas de potencial político”,²²³ inclusive revolucionário, fruto de suas propriedades intrínsecas.²²⁴ Contudo, as coisas não trazem estampadas prescrições ou proscições. Leach lembra-nos da efemeridade do conteúdo político na forma, “qualquer conteúdo pode ser reescrito ou apagado”.²²⁵

Pode se aludir ainda que essas transformações do sentido de espaço público se coligam aos processos mais gerais de mudanças do governo da cidade ocorridas desde o século XVII. Na Europa – sucessivamente, alguns aspectos abarcam outros continentes – ocorre a mudança da autarquia pelo Estado; do direito consuetudinário pelo direito civil, código penal e constituição. Várias técnicas de governos se sucedem: vão da governamentalidade à biopolítica. Como desdobramentos disso, registram o advento do indivíduo, do social²²⁶, do autor e do arquiteto liberal; em consequência, outras formas convencionais de usar a rua, a praça e outros espaços públicos pelos cidadãos comuns são convencionadas e programadas. A criação e promoção do espaço construído passa drasticamente pelo design individual e privado, enquanto a produção do espaço urbano jamais deixa de ser social e comum. Mais adiante, o fator comercial

²²² Ibid., 2011.

²²³ Este trecho de Foucault corrobora essa sentença de Neil Leach (2005): “Não acho que seja possível dizer que algo seja da ordem da libertação ou da ordem da opressão – há sempre a possibilidade da resistência, desobediência e insurreição. A liberdade é uma prática. De fato, sempre haverá um certo número de projetos cujo objetivo é modificar situações opressivas, atenuá-las ou mudá-las. Mas nenhum desses projetos, por natureza, pode garantir a liberdade. A liberdade dos homens jamais será assegurada por instituições ou leis que pretendem garanti-la. A liberdade é uma prática”. (FOUCAULT, 1994, p. 138).

²²⁴ LEACH, 2005, p. 121-22.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Sobre a emergência do social, admite-se que as lutas sociais dos séculos XIX e XX permitiram a criação de um conjunto de direitos no campo da educação, da saúde, do direito ao trabalho e da habitação social. O que é chamado de “social” refere-se adequadamente a todos os dispositivos destinados a satisfazer as necessidades coletivas numa base diferente do mercado, a fim de impedir que o trabalho seja inteiramente reduzido a uma mercadoria (DARDOT; LAVAL). Arquitetos e engenheiros foram encarregados de projetar e construir os edifícios onde se administrava, legislava, distribuía, controlava os fluxos, as posições de cada um na produção (MUXI; MONTANER, 2014, p. 27).

se sobrepõe ao consuetudinário e ao disciplinar.

A individualidade e seus correlatos – o isolamento e a multidão²²⁷ – foram forçados às custas da ruptura com as condições da existência comunal, comunitária e gregária, a fim de motivarem as condições fundamentais da produção capitalista. Digase, condições essas impossíveis de serem recuperados.²²⁸ A compreensão do comum foi “quase” apagada, suplantada pela oposição entre público-estatal e o privado-mercado. Em suma, a cidadania moderna provoca o deslocamento do indivíduo da comunidade; por sua vez, a “sociedade” esconjura de si, num “movimento de totalização”, a heterogeneidade, a pluralidade e o dissenso.²²⁹

Françoise Choay fala da persistência das palavras quando as coisas (rua, praça, espaço público) que as designam se “desconstruíram”.²³⁰ “A permanência das palavras contribui para a longa duração de nossos quadros mentais, nesse caso, para seu arcaísmo”. Porém, a descodificação da rua e da praça implica uma desconstrução do design (forma e matéria), mesmo uma supressão do termo rua, que é substituída pelo termo via, enquanto praça torna-se espaço verde. Se a configuração da superquadra fragmenta a rua corredor, a *strip* a dissolve. Esta será abordada a seguir.

O espaço público emerge como um feixe ideológico de “categorias abstratas”, conforme Manuel Delgado, num quadro correspondente ao período da breve utopia pós-industrial, da falsa promessa de ócio acessível a todos, enquanto desmonta o Estado do bem-estar social. Aqui se adverte que enquanto o ócio significa algo exercido sem recompensa, o negócio significa (etimologicamente) “não sem recompensa”.²³¹

Esse papel ideológico do espaço público que entranhou nas mentalidades da governança citadina tem a ver com codificar os fluxos, “registrá-los, fazer que

²²⁷ Aqui se refere ao deslocamento do campo; e a reconcentração urbana, às mudanças demográficas produzidas pelo enclosure do campo, pelas mudanças técnicas e sociais de produção do modo agrícola ao industrial, abordadas por Vitor Hugo, Edgar Alan Poe, Charles Baudelaire, Gustave Doré.

²²⁸ DARDOT; LAVAL, 2015.

²²⁹ PELBART, 2003, p. 33.

²³⁰ CHOAY, 1996... Acesso em 15 nov. 2017.

²³¹ CACCIARI, 2010.

nenhum fluxo corra sem ser ‘rolhado’, canalizado, regulado”.²³² Rem Koolhaas diz que “A arte pública está em toda parte (...). A [pedestrinização] – pensada para preservar – canaliza simplesmente o fluxo dos condenados a destruir com seus pés o objeto da sua presumida veneração”.²³³ Com tal função metalinguística, o “espaço público” torna-se o termo assimilável entre um determinado público e os agentes promotores num “mútuo entendimento” e “autocompreensão normativa”.²³⁴

A desconstrução dos elementos da composição da cidade tradicional – rua, praça, quarteirão – são concomitantes à estrutura física e à entidade sociológica, decorrendo disso uma espécie “não-cidade”.²³⁵ Não apenas Françoise Choay se refere ao “urbano contra a cidade”; Henri Lefebvre também declara que o fenômeno urbano que emerge dos desdobramentos da industrialização não corresponde mais à cidade.²³⁶

A IRONIA PÓS-MODERNA, A “LÓGICA INEXORÁVEL DA REALIDADE”

“A ironia é incapaz de libertar-se do discurso que concorre” (Linda Hutcheon).

O que evoca o riso nesse contexto? O livro *Aprendendo com Las Vegas* confronta o feio e o ordinário, um simbólico sem lastro arquetípico, à rigidez do discurso que justifica a cidade racional axiomática: a cidade que foi projetada conforme cálculos científicos autoproclamados como precisos, concebida como uma linha de montagem, como uma metáfora da empresa, onde “a arquitetura preside os destinos da cidade”.²³⁷

O arquiteto moderno considera a cidade “sua obra e seu meio de ação”.²³⁸

²³² DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 37.

²³³ KOOLHAAS, 2010, p. 43.

²³⁴ DELGADO, 2011, p. 20.

²³⁵ CHOAY, 1996.

²³⁶ LEFEBVRE, 1999.

²³⁷ LE CORBUSIER, 1993.

²³⁸ COSTA, 1998.

como autor, ele reivindica autonomia de sua posição na produção social da cidade. Num olhar retrospectivo, os axiomas da cidade racional são risíveis por si, mas o enunciado de *Aprendendo com Las Vegas* amplia a “significação social” desse risível. Pode-se inferir que a publicidade substitui a arquitetura em Las Vegas, no lugar de onde a ordem é dada. Confrontar a rigidez do sistema racional com a “lógica inexorável da realidade”, conforme Bergson é um fator que suscita o riso e é aqui evocado.²³⁹

O pós-moderno no campo da arquitetura anseia por uma aproximação com o público no âmbito da comunicação e da significação. “Um processo de estetização suave, mas bem controlado, justifica o engajamento da arquitetura com o capital”, que é focado principalmente no domínio do consumo (LAHIJI, 2014; tradução nossa). Os arquitetos contemporâneos mantêm-se na linha autoral e individualista, articulada pelos arquitetos modernos. O aspecto da relação irônica com o contexto sociocultural e da arquitetura deve ser compreendido aqui.

A *strip* – conjunto urbano disposto em forma de faixa ao longo de uma rua – se ramifica no *urban sprawl* (espraiamento). Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour utilizam esse termo para uma configuração urbana de crescimento incremental, com muitas ramificações. Trata-se de uma tipologia urbana caracteristicamente estadunidense: “estamos mal preparados para abordar essa forma”. Concluem, no entanto, que a forma da *urban sprawl* é consequência da função, dos fatores e intenções que a suscitaram.²⁴⁰

Em Las Vegas, a articulação entre a publicidade e o movimento motorizado designam a *strip* e o *urban sprawl*: a regularidade da forma estrada, seu ritmo constante, “contrasta eficazmente” com os “ritmos heterogêneos” das rótulas, transições entre estacionamentos e acessos aos cassinos-hotéis. A imagem (aparentemente) é de caos, devido ao óbvio ordenamento da rua e “o difícil ordenamento visual”, ou seja, há desconexão entre os edifícios e os anúncios situados na lateral. “A boa técnica publicitária requer individualização”, é um jogo de proximidade-distância que

²³⁹ BERGSON, 1983.

²⁴⁰ VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 1982, p. 11 e 156.

“tranquiliza o cliente”, mantendo o afastamento (e a escala) do edifício hotel-cassino, o bastante para ser percebido em grande velocidade.²⁴¹

Venturi, Scott Brown e Izenour, se irritam com a tirania do espaço. Contudo, estão atentos à relação entre percepção corporal, aos objetos na lateral da *strip* e à velocidade motorizada: “os objetos são percebidos numa sequência desfraldada diante dos olhos de um [condutor ou passageiro] cativo, (...), cuja visão está filtrada e dirigida adiante”, à frente.²⁴²

No carro, a percepção espacial é escassa, eminentemente visual.²⁴³ O esquema estrutural da disposição dos edifícios e seus rótulos visam a capturar esse olhar. Las Vegas não é um caos, é um *pattern* de atividades sobre um terreno, que depende da tecnologia do movimento, da comunicação e do valor econômico do solo.²⁴⁴

Las Vegas é vista como uma das “zonas de prazer” do mundo, por Venturi, Scott Brown e Izenour, dizem: a *strip* é “um sistema de ócio, um passeio”.²⁴⁵ O esquema parte do ordinário, mas visa ao excepcional:

Para o arquiteto, o desenhista urbano, o essencial do imaginário da arquitetura do ócio é a condensação, a qualidade de oásis dentro de um contexto talvez hostil; o simbolismo enaltecido e a aptidão para que o visitante assuma um novo papel: durante três dias, pode sentir-se um centurião no Caesars Palace, um guarda montado no Frontier, um Playboy no Riviera”, [não um homem qualquer].²⁴⁶

Verifica-se um cronotopo entre a espacialidade da *strip* e as temporalidades de sua apreensão e fruição, e a imersão no ‘oásis de prazer’ que suspende a temporalidade cotidiana. Temporalidades que incitam volúpia ou embriaguez, que são exploradas no jogo e em filmes hollywoodianos. “Os rótulos de Las Vegas assaltam na fronteira da

²⁴¹ Ibid., p. 42.

²⁴² Ibid., p. 173.

²⁴³ LYNCH, et al. *apud* VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 1982, p. 101.

²⁴⁴ VENTURI, SCOTT BROWN; IZENOUR, 1982, p. 103.

²⁴⁵ Ibid., p. 79 e 104.

²⁴⁶ Ibid., p 79; tradução nossa.

Califórnia, antes de que se aterrisse no aeroporto”. Atraíram o motorista até à borda da *strip*, que seria um alvo ou personagem.

Em seguida, a paisagem da *strip* propõe-se a competir com a autonomia e as limitações que o carro dá ao condutor, dispõe-se a persuadir e a capturar sua atenção, sua predileção, seu dinheiro.

Outro personagem afim a Las Vegas é o Coringa, concomitantemente, bufão e trapaceiro: “(...) Manipulador de multidões, [que] distorce sonhos. [Que] irá para Sodoma e Gomorra. (...)”;^{247 248} depois de uma estada em Xanadu.

Venturi, Scott Brown e Izenour celebram a difusão das imagens da sociedade de consumo, enquanto fonte de inspiração para a arquitetura.²⁴⁹ Em *Aprendendo com Las Vegas*, dizem que aprender com a “paisagem existente é a maneira de ser um arquiteto revolucionário”; citam precursores nas Belas Artes, no pinturesco romântico, mesmo Corbusier. Dizem: “ver o comum não é novidade”. Las Vegas é analisada, nesse livro, explicam, “exclusivamente como fenômeno de comunicação arquitetônica”.²⁵⁰

A ironia é dirigida à arquitetura moderna em *Aprendendo com Las Vegas*, enquanto arquitetura dos cassino-hotéis e os outdoors, outorga-se um bom humor e uma dose de boa vontade.²⁵¹ Dizem que defendem o simbolismo do ordinário, mediante o galpão decorado, porque “não é tempo nem o contexto é propício para uma comunicação heroica por meio de uma arquitetura pura”. É um prognóstico realista, foi-se o tempo da utopia extática modernista.²⁵²

Porém, essa apropriação do popular pelo top down, ou do comercial de modo abstrato, prospectivamente legitima um processo de extração do valor (de uso) das construções e sua conversão em commodities (galpões decorados ou patos ordinários)

²⁴⁷ BOB DYLAN... Acesso em: 31 out. 2017.

²⁴⁸ Letra de “Jokerman”, Rock de Bob Dylan: “Manipulator of crowds, you’re a dream twister, You’re going to Sodom and Gomorrah” (Acesso em: 31 out. 2017).

²⁴⁹ VENTURI, SCOTT BROWN; IZENOUR, 1982, p. 22.

²⁵⁰ Ibid., p. 23.

²⁵¹ Neil Leach faz uma censura ao sexismo do *outdoor* Tanya, usado em *Aprendendo com Las Vegas* (figura 110): “Essa fetichização da imagem conduz à sua aceitação acrítica”. (LEACH, 2005, p. 113).

²⁵² A utopia moderna tem motivações extáticas (ROWE; KOETTER, 1981).

pelo setor econômico da construção civil, que atua nas cidades estadunidenses desde o século XIX.

Logan e Molotch formularam o modelo explicativo da “máquina de crescimento”, a fim de entenderem essas economias urbanas, que “redescobrem” na “cidade” um elemento dinâmico de acumulação de capital.²⁵³ A arquitetura se transforma em commodity, não por que os arquitetos tenham perdido o talento, mas para gerar mais valor.

A política da estetização pós-moderna, para Neil Leach, nada tem de suave.²⁵⁴ Ele reforça a tese de outros autores – como Deleuze – de que o papel da arte não é servir à comunicação.²⁵⁵ A ironia dos arquitetos contemporâneos, mantendo suas afinidades com o sistema econômico, tem diferentes tons: busca encaminhamentos, numa situação de derrocada – basta acessar o diagnóstico de Manfredo Tafuri de 1972,²⁵⁶ quando já está pronto o contexto onde o papel ideológico da arquitetura é mínimo, subsumido ao capital.

A IRONIA PÓS-MODERNA, A LÓGICA INEXORÁVEL DO CAPITAL

“A ironia cessa rapidamente quando fala de si mesma” (Gilles Deleuze).

²⁵³ LOGAN; MOLOTCH, 2007.

²⁵⁴ LEACH, 2005.

²⁵⁵ DELEUZE, 1987.

²⁵⁶ Manfredo Tafuri, em torno dos anos de 1970, reflete a cerca das ligações da arquitetura e do urbanismo com o desenvolvimento do Capitalismo e sobre sua conversão a um simples “fator econômico”. Ele relata o declínio dos arquitetos como ideólogos, não obstante as emergentes possibilidades tecnológicas para “racionalizar as cidades e os territórios”. Constata a obsolescência dos métodos específicos de projetar, a inserção em programas em que o papel ideológico da arquitetura é mínimo (TAFURI, 1985, p. 120). Enuncia a integração entre o destino da sociedade capitalista e da arquitetura (em todas as estruturas e superestruturas da existência humana), sentenciando que seria ilusão opor um “projeto distinto” ou radical, ou ainda “contra espaços arquitetônicos”, “alternativas, inteiramente inseridas nas estruturas que condicionam o próprio caráter do projeto”. Em meados de de 1970, a crise da arquitetura moderna não resultava de cansaço; era “antes a crise da função ideológica da arquitetura”. Esta depositava “esperanças projetistas anacrônicas” na atualização da sintaxe e na fuga para linguagem da arquitetura (TUFURI, 1985, p. 121).

Alguns desses arquitetos atuam como o homem ondulatório da sociedade de controle. No quadro desse conceito, Gilles Deleuze apropria-se do surfe, esporte radical que efetua manobras sobre as ondas; um tombo no capitalismo contemporâneo pode equivaler a sofrer a morte no mercado.²⁵⁷ Rem Koolhaas sentencia:

A arquitetura é um tipo de mídia lenta, e estamos num período de aceleração literalmente inacreditável. Então, há uma espécie de oposição fundamental entre os dois. E essa oposição pode, por um lado, ser transcendida, fazendo coisas muito decorativas, coisas que não têm nada a ver com o conteúdo (...). Por outro lado, pode encontrar-se uma relação estratégica entre elementos que podem ser considerados estáveis e elementos que podem mudar o tempo todo.²⁵⁸

Antes de atuar como arquiteto, a partir de 1972, Koolhaas formou-se em comunicação, com habilitações em jornalismo e cinema. O jornalismo, Koolhaas o define como uma profissão sem disciplina, aplicável a qualquer assunto.²⁵⁹ Associa essa formação ao contexto da globalização e a emprega em sua prática profissional. Embora a arquitetura seja uma disciplina muito antiga, com objeto definido, agora “o mundo inteiro se tornou interesse da arquitetura”. Rem Koolhaas ainda admite que:

A globalização parece dar aos arquitetos o máximo de engenhosidade, mas os deixa também desnutridos. Não estão imunes ao declínio da legitimidade tradicional e da perda de importância da arquitetura. A arquitetura fornece os ícones da atual economia de mercado, mas não se beneficia disso. (...) A arquitetura é uma profissão perigosa, porque é uma mistura venenosa de impotência e onipotência.²⁶⁰

Para compreensão do contexto do final da década de 1990, Rem Koolhaas funda o AMO (*Architectuur Metropolaanse Officie*), a contrapartida do OMA (*Office for Metropolitan Architecture*), que permite a intensificação das atividades de pesquisa

²⁵⁷ DELEUZE, 1992.

²⁵⁸ KOOLHAAS *apud* VASCONCELOS, 2015; tradução nossa.

²⁵⁹ KOOLHASS, 2013, p. 24.

²⁶⁰ KOOLHAAS, 2013, p. 26.

e a renovação de ideias a serem incorporadas nos projetos subsequentes. O AMO opera em áreas fora dos limites da arquitetura e do urbanismo, como sociologia, tecnologia, mídia e política, analisando cidades e outros fenômenos. Enfim, Koolhaas não vê no arquiteto apenas o projetista de edifícios.²⁶¹ É um olho no contexto e nos acontecimentos e outro nas teorias do pós-modernismo, com muita habilidade de articulá-las.

O pós-modernismo não é uma doutrina baseada numa interpretação superiormente civilizada da história da arquitetura, mas, sim, um método, uma mutação da arquitetura profissional que produz resultados suficientemente rápidos para acompanhar o ritmo de desenvolvimento da Cidade Genérica.²⁶²

Rem Koolhaas é um tipo de arquiteto que não tem a ver com o arquiteto tradicional, que mantém o domínio das instituições herdadas do Século XIX, fadado à obsolescência conforme Bryam Lawson.²⁶³ Koolhaas não evita o ruído do mundo, pelo contrário, encara-o. No entanto, com *Delirious New York*, Koolhaas já compreendia as irresistíveis forças que transformavam o mundo, mas resolveu não as confrontar.²⁶⁴

Koolhaas atua de modo semelhante à financeirização – o paralelo é com leitura de Moulier-Boutang,^{265 266} para quem a finança é uma resposta *par default* (por falta de alternativa). A finança representa a forma de sobrevivência, de resiliência do capital. A *hybris* é a tsunami do mundo ondulatório capitalista. O termo provém

²⁶¹ VASCONCELOS, 2015.

²⁶² KOOLHAAS, 2010, p. 59.

²⁶³ LAWSON, 2011.

²⁶⁴ VASCONCELOS, 2015.

²⁶⁵ A FINANCEIRIZAÇÃO... Acesso em: 30 out. 2017.

²⁶⁶ Yann Moulier-Boutang foi entrevistado por Márcia Junges e Leslie Chaves. “A financeirização é [...] uma consequência da transformação profunda (...) do advento de um terceiro tipo de capitalismo, o Capitalismo cognitivo. É por que o Capitalismo descobriu o novo continente da polinização humana (da força produtiva das interações da multidão humana em sociedade), trezentas a mil vezes mais produtiva que o antigo modo de produção dominado pelo modelo da mecânica... (...). A finança é o governo *par default* das externalidades positivas de polinização, e, também, das temíveis externalidades negativas de destruição de nosso *oikos*, nosso meio ecológico.” A financeirização, mais que a exploração dos homens, é a exploração do planeta (A FINANCEIRIZAÇÃO... Acesso em: 30 out. 2017).

de um conceito grego, que pode ser traduzido como “tudo que passa da medida; descomedimento” e que, atualmente, alude a uma “confiança excessiva, um orgulho exagerado (...)”. Tal a desmedida mergulhou o mundo num processo de despossessão, aliado a ganhos espetaculares e desmedidos, portanto, de acumulação de poder.

A partir da compreensão dessa desmedida, Koolhaas se prevalece das desvantagens e das vantagens de uma matéria-prima incoerente e arbitrária,²⁶⁷ dos estorvos herdados do Modernismo e da chamada Cidade Genérica. Entre abismado, irônico e pragmático, Rem Koolhaas enuncia a Cidade Genérica (sem identidade) e o Espaço-Lixo ou *Junkspace* (para além da medida e do código), e o *Bigness*. Este que designa não apenas a grande dimensão, mas corresponde a um programa ideológico, que foge ao controle de arquitetos e instiga a complexidade programática.²⁶⁸

A Cidade Genérica tem o espaço amorfo, é superficial, é avessa ao planejamento e à programação, até mesmo, absorve espaços para a transgressão e a ilegalidade. A Cidade Genérica, segundo Koolhaas,

(...) é tudo o que fica do que costumava ser a cidade. A cidade genérica é a pós-cidade que está a preparar a ex-cidade. A cidade genérica mantém-se unida não por um domínio público excessivamente exigente – progressivamente degradado numa sequência inesperadamente longa (...), mas pelo residual. Ao mesmo tempo, refúgio do ilegal e do incontrolável e submetida a uma interminável manipulação, representa o triunfo simultâneo do cosmético e do primordial. A exuberância imoral compensa outras fraquezas da Cidade Genérica. A rua morreu. Essa descoberta coincidiu com as frenéticas tentativas da sua ressurreição. A arte pública está em toda parte – como se duas mortes fizessem uma vida (...). A habitação não é um problema. Ou foi totalmente resolvida ou foi deixada complementamente ao acaso.²⁶⁹

A crítica operativa de Rem Koolhaas é urdida desde o projeto “Exodus” (Londres, 1972) e de *Delirius New York*: hibridizações programáticas, proximidades,

²⁶⁷ VASCONCELOS, 2015.

²⁶⁸ KOOLHAAS, 2010.

²⁶⁹ KOOLHAAS, 2010, 42-43.

fricções, sobreposições, superposições.²⁷⁰ Se não houver alternativa à sociedade do espetáculo, ele apelará à teatralidade, evocará cenários. Rem Koolhaas, afinal, quer manipular aquilo que dá vida à arquitetura: o lugar, que “em última análise [é] irreduzível ao projeto. (...) escapa ao desenho, que é indeterminável”.²⁷¹

Monumentos da metrópole americana desde a sua invenção, os arranha-céus vêm sofrendo mutações; são cada vez mais altos, mais profundos e mais capazes de reorganizar o espaço social numa “programação muito mais rica”.²⁷² A dificuldade de programação da cidade é contrabalançada pelo aumento da capacidade de programação dos edifícios.

Antonio Negri faz uma leitura positiva dos textos de Koolhaas (sem concordar com os prognósticos). Admira seu realismo, diz que se pode aprender com ele. Está de acordo com os diagnósticos da desestruturação “dos conceitos de identidade metropolitana, da história da cidade, do espaço público”. Tal desconstrução mostra a forma como a metrópole se fez “fractal, anômica, enorme, multinacional”.²⁷³

A situação escabrosa descrita em *Junkspace* é classificada por Antonio Negri como “rabelaisiana”. “Esse mesmo urbanismo que deveria vencer a arquitetura e desmistificar o arquiteto só existe como não planificação de uma paisagem metropolitana indefinida e perversa”.²⁷⁴ Essa constatação de Negri converge para a noção de que com a descodificação da máquina social, o Capitalismo não para de tender para o seu limite.²⁷⁵

O *Junkspace* pode ser visto como um espaço de “inclusão disjuntiva, do mesmo modo que, em geral, também é o processo capitalista de produção”. Na metrópole produtiva, a inclusão disjuntiva investe a população inteira da metrópole como um espaço produtivo.²⁷⁶ A própria população, em parte, se converte em capital,

²⁷⁰ KOOLHAAS, 1995, p. 506-507.

²⁷¹ PEIXOTO, 1996.

²⁷² KOOLHAAS, 1995, p. 498-499.

²⁷³ NEGRI, 2014a, p. 287.

²⁷⁴ NEGRI, 2014 a, p. 288.

²⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 37.

²⁷⁶ NEGRI, 2014a, p. 289.

tendo recuperado um pouco da autonomia como trabalhador cognitivo.²⁷⁷

Construído conforme “o livre jogo do mercado” ou de acordo com “a contingência de uma bancarrota”, o *junkspace* é a reafirmação de uma hipótese da cidade genérica ou efeito colateral. Conclui o despojamento da identidade, da arquitetura e da assinatura do autor. As expressões estéticas desses espaços saturados e instáveis provocam amnésia, fadiga, sedação e desorientação – uma “desorientação planejada, instigam uma política de desorganização sistemática”, diz Koolhaas.²⁷⁸

Conforme Antonio Negri são disposições, “substancialmente precárias, visando à produção de riqueza e a extração de lucro na exploração dessas dinâmicas basicamente metropolitanas”.²⁷⁹ Negri ainda proclama que “o *Junkspace* é laboral”; é o locus da sociedade do trabalho da totalidade explorada.

O cronotopo do *junkspace* está designado: um espaço qualquer onde o tempo parece que não passa, onde as coisas envelhecem no prazo predeterminado, voláteis como o “tempo real”. A temperatura artificial é constante, o ambiente aspira ao “calor tropical”, é asfixiante, a luz fluorescente é uniforme, a informação é excessiva (semelhante ao filmes de Wong Kar-Wai²⁸⁰), auxiliando na desorientação.

Os elementos de arquitetura bege configuram espaços labirínticos, indeterminados, infundos, que são usufruídos através e entre. O *Junkspace* perfaz uma realidade artificial extrema, é uma caixa de instruções de uma máquina de produzir inutilidades ou superfluidades, lixo, resíduos. O movimento moderno criou a máquina escola, a máquina prisão, a máquina fábrica; a pós-industrialização expela a máquina “residual” entrópica.

Não há forma; só proliferação. (...) Plataformas, pontes túneis e

²⁷⁷ NEGRI, 2014b.

²⁷⁸ KOOLHAAS, 2010, p. 91.

²⁷⁹ NEGRI, 2014a, p. 289.

²⁸⁰ O diretor Wong Kar-Wai, em seus filmes, recorre à saturação de signos contidos em meios materiais, acarretando uma supressão do sujeito. Escolhe ambientes excessivamente e “severamente urbanizado como Hong Kong, local de espírito fugaz e asfixiante; tudo parece transmitir informação (letreiros, luminosos de neon, *outdoors*, vitrines etc.”). (BANDOS, 2015... Acesso em: 15 nov. 2017).

autoestradas – uma enorme proliferação de parafernália de ligação. (...) uma infraestrutura ininterrupta. (...) O espaço-lixo é aditivo, estratificado e ligeiro, não está articulado em diferentes partes, mas, sim, subdividido, esquadrejado como a carcaça de um animal. (...). O espaço-lixo está para além da medida, para além do código. (...). Como não se pode captar, o espaço lixo não se pode recordar.²⁸¹

Provenientes do mesmo tempo, como commodity, o *junkspace* é diverso do espaço público espetacular, pacificador e cordial, mas, não oposto; ambos desejam eliminar o imprevisível e canalizar os fluxos divergentes. Ambos compõem territórios da expropriação alucinada da força de trabalho. Ambos têm a perspectiva de constituir-se “um objeto para o olhar de um corpo que, em sua mobilidade cosmopolita, [que por expectativa] perde a capacidade de produzir relacionamento político com objetos e espaços que ocupam na cidade”.²⁸²

Tais espaços são construídos e usufruídos por “pessoas em trânsito, determinadas a seguir adiante”.²⁸³ Designam-se alguns possíveis personagens que neles transitam ou os subvertem. O homem qualquer, o cidadão sujeito aos transgressores ou relegado ao ilegal, os trabalhadores diaristas, as pessoas em situação de rua, os nômades, os vigilantes, os viajantes entre cadeias de hotéis e aeroportos... Todos imersos no *junkspace*, tendo suas energias sugadas. Não há promessa de boaventurança e de protagonismo para o homem qualquer nesse espaço. Mas Giorgio Agamben²⁸⁴ lembra que o termo qualquer não é sinônimo de indiferente e enuncia: o “ser qual-quer”, o associa à vontade e ao desejo.²⁸⁵

As novas tecnologias não prescindem dos mensageiros e dos *motoboy*s, milhares deles atravessam esses espaços labirínticos e banais com destreza e

²⁸¹ KOOLHAAS, 2010, p. 70; 73, 76.

²⁸² PAYNE *apud* LAHIJI, 2014, s, p.; tradução nossa.

²⁸³ KOOLHAAS, 2010, p. 41.

²⁸⁴ Conforme a citação completa do excerto, temos que “O ser que, seja como for, não é indiferente; ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser *qual-quer* estabelece uma relação original com o desejo” (AGAMBEN, 1993, p 11).

²⁸⁵ AGAMBEN, 1993, p. 11.

sagacidade. Eles são os pilotos e cartógrafos²⁸⁶ de novas portulanos²⁸⁷.

Há o registro sensível (dum cronotopo local próximo, São Paulo) no texto de Eble: de Andréa Sadocco de Oliveira, motogirl e dançarina: “(...) o movimento de dirigir é como o de dançar. Podemos reconhecer o sincronismo da dança na natureza e nas ruas; a liberdade está em ver outros lugares e pessoas”.²⁸⁸

Os *motoboys* de São Paulo têm redes de cooperação e vários canais de comunicação e expressão para registro de diários, onde realizam suas próprias narrativas,²⁸⁹ que desmontam a paisagem de indiferença registrada por Delgado e Koolhaas. Alguns formam, inclusive, grupos de pichação, constituem com isso um grupo de extrema mobilidade urbana; o recurso da motocicleta os ajuda a encontrar espaços para pichação, além de viabilizar “estratégias para pichar sem ser “pego” por agentes repressores”.²⁹⁰

O trânsito pela da pichação é uma forma de transpor as barreiras territoriais e simbólicas impostas.²⁹¹ O princípio da pichação é a transgressão do espaço público e a insubordinação ao código de posturas da cidade; a pichação é vista como vandalismo pelos agentes da Lei. Sua prática é consonante ao *détournement*, conforme entendimento dos situacionistas.²⁹² Esta não acontece no seu próprio território, mas no terreno adversário, proibido, dotado de proscições, enfrentadas de forma irreverente. “O *détournement* não é uma simples justaposição surrealista ou arbitrária de códigos conflitantes; seu objetivo, ao mesmo tempo sério e lúdico, é extrair o significado ou o valor falso do original”.²⁹³

²⁸⁶ ABAD; PAU-MARTÍLIO, 2010; EBLE, 2012.

²⁸⁷ As cartas portulanos, derivadas da bússola, deram início à cartografia marítima europeia, permitindo o traçado de rumos das rotas, estimados em relação ao Norte magnético. Ensejavam o desenho minucioso dos acidentes da costa, da entrada dos portos, dos obstáculos a evitar – vigoraram na Europa, até o Séc. XIV, conforme definição de Cortesão (1960).

²⁸⁸ EBLE, 2012.

²⁸⁹ EBLE, 2012.

²⁹⁰ KUSCHNIR; AZEVEDO, 2015.

²⁹¹ KUSCHNIR; AZEVEDO, 2015.

²⁹² ROSS, 2008.

²⁹³ ROOS, 2008, p 42; tradução nossa.

A pichação é uma espécie de toponímia (em tamanho real) que inscreve uma territorialidade própria. O aspecto que aqui se ressalta é o ruído com a previsibilidade protocolar dos “espaços públicos”, uma radicalização estética e uma destituição aos moldes da sátira de sua programação.

[há] uma guerra silenciosa na noite paulistana. Milhares de jovens disputam os lugares mais altos para marcar seu nome ou o de seu grupo. Eles escrevem num alfabeto próprio, desenvolvido como linguagem e códigos específicos. (...) A pichação é o pano de fundo da cidade, um detalhe do cenário que combina com a cor do asfalto, o cinza dos prédios, o cheiro da fumaça que sai do escapamento dos ônibus, o barulho do motor, da buzina dos *motoboys*...²⁹⁴

HÁ COMO ESCAPAR DA AXIOMÁTICA?

“Quanto mais as cidades e metrópoles se convertem em lugares de produção, mais elas são lugares de resistência” (Antonio Negri).

Os exemplos de espaços comerciais aqui discutidos, um deles é Las Vegas, proposto como paradigma disciplinar, constituem estratégias semióticas que funcionam conforme a axiomática capitalista em seu movimento de descodificação e recodificação “violenta e fictícia”. Evidenciou-se que funciona como a nova fábrica da extração de valor e para se canalizarem os fluxos convergentes e se normatizarem os fluxos divergentes; configuram-se espaços quaisquer como produção, consumo e pelo valor estético e econômico ordinário.

A ironia é uma forma discursiva judicativa, que afere esse valor inferior; tal posição se distingue, às vezes, em relação ao “espaço público”, mas, também, contra a ele, a ironia é dirigida no texto *Junkspace*. A ironia, para que funcione, requer interação entre emissor e receptor; o sentido irônico é relacional.²⁹⁵ Isso converte os que

²⁹⁴ WAINER, 2005.

²⁹⁵ HUTCHEON, 2000, p. 30.

compartilham dessa “representação” numa comunidade enquanto a ironia funciona. Por sua vez, o humor advém quando a programação não funciona, quando o discurso é desmascarado, quando o ciclo de resignação e de concórdia é rompido.

Dentre os homens quaisquer, há os ativistas, que são os participantes das ocupações das praças que se multiplicaram pelo mundo desde 2011: Cairo, Madri, Tel Aviv, Londres, Oakland, Nova York, Istambul, México, Hong Kong... E, no Brasil, onde houve as marchas das jornadas de junho de 2013, as ocupações de câmaras legislativas e, recentemente, das escolas secundaristas (2016). Os ativistas questionavam o contrato com o consórcio que administra pedágio da Terceira ponte (consonante com o mote “por uma vida sem catracas”), num processo que culminou com a descoberta irregularidades e a interrupção nas cobranças de pedágios.

Os ativistas contemporâneos desmascararam a ideologia cidadã e democrática do “espaço público”, o seu plano semiótico de neutralização do dissenso, evidenciando que o lugar da política está desativado. Os ativistas demonstraram que, contrariamente ao que se preconiza, tais espaços geram desagregação e pobreza da vida social urbana, são inóspitos na escala das localidades e de seus habitantes. Essas ocupações ensaiaram o autogoverno popular e a reapropriação do tempo aos moldes da Comuna de 1871: a inversão das zonas de alienação da área central, a reinvenção dos ritmos urbanos.²⁹⁶

O que faz a rua ou a praça “real e tangível” é a sua criação,²⁹⁷ não é sua preconização pública e democrática seja por lei, seja por campanhas publicitárias, nem sua função social, nem mesmo um desenho acolhedor – “já não se trata de tomar a praça, mas de criar a praça. (...), compreendendo os elementos que a tornam possível – a crítica ao poder político”,²⁹⁸ perturbando a ordem mantida pela polícia. Como se faz? Por meio da cooperação e mobilização social, da luta política e social. A criação é tanto o direito à obra (à atividade participante) quanto o direito à apropriação alegre e festiva (distinto do direito à propriedade), aspectos implicados no direito à cidade.²⁹⁹

²⁹⁶ SITUACIONISTAS *apud* ROSS, 2008.

²⁹⁷ MATTA, 2011.

²⁹⁸ MATTA, 2011.

²⁹⁹ LEFEBVRE, 2006, p. 134.

Evitar o conflito não constitui uma alternativa, pois implica descolar-se do sentido do processo de urbanização e, assim, perder o prospecto de exercitar qualquer direito à cidade.³⁰⁰ Quanto mais os movimentos que fazem as lutas pela reapropriação do que é socialmente produzido e expropriado são recodificados conforme o “funcionamento e a expansão de limites do capital”³⁰¹ tanto mais a máquina repressiva multiplica a violência contra os movimentos indomáveis: o radicalismo, o vandalismo, a baderna, o ‘pixo’. Como proceder? Como fazer em frente à exploração e ao “cinismo do capitalismo”? Concluindo, propomoas um indicativo de Guattari, interpretado por Tatiana Roque, para começar a pensar.

Essa nova configuração capitalista pode ser dita semiótica, (...). Daí, a necessidade de construir um plano que não se reduza ao modo como o Capitalismo codifica os movimentos, tornando-os conforme ao seu funcionamento. (...) à axiomática capitalista, [Guattari] opõe suas armas: a coexistência daquilo que escapa ao sistema, sem que ele separe e codifique, a luta por conexões revolucionárias.³⁰²

³⁰⁰ HARVEY, 2009.

³⁰¹ ROQUE, 2015.

³⁰² ROQUE, 2015, p.86 e 104.

REFERÊNCIAS

ABAD, A.; PAU-MARTÍLO, G. São Paulo. In: CORTÉS, J. M. (Orgs.). **Cartografias dissidentes**. Madri: Seacex, 2010.

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

A FINANCEIRIZAÇÃO E AS MUTAÇÕES DO CAPITALISMO: ENTREVISTA ESPECIAL COM YANN BOUTANG. Entrevista com Márcia Junges e Leslie Chaves. Trad. Vanise Dresch. **Revista IHU On-Line**, Instituto Humanitas Unisinos – IHU, n. 468, jun 2015. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/544244-a-financeirizacao-e-as-mutacoes-do-capitalismo-entrevista-especial-com-yann-boutang%20>>. Acesso em: 30 out. 2017.

A LIFE LESS ORDINARY. Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. Estúdio: Channel Four Films; Figment Films; PolyGram Filmed Entertainment, 1997. (104 minutos), sen., color.

ARANTES, O. F. Arquitetura simulada. In: NOVAES, A. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Eremantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Unesp, 2014.

BAKHTIN, M. Forms of Time and of The Chronotope in The Novel: Notes toward

a Historical Poetics. In: BAKHTIN, M.; HOLQUIST, M. (ed.). **The Dialogic Imagination, Four Essays**. Trad. Michael Holquist *et al.* Slavic Series. Texas: University of Texas Press, 2008. Ebook.

BANDOS, L. **Amores Expressos**: a essência de Kar-Wai em dois atos. Disponível em: <<https://eueocine.wordpress.com/2015/09/23/amores-expressos-a-essencia-de-kar-wai-em-dois-atos/>>. Acesso em: 15 nov. de 2017.

BEMONG, N. *et al.* (Orgs.). **Michel Bakhtin e o Cronotopo** – reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BERGSON, H. **O Riso ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Guilherme de Castilho. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOB DYLAN. **Jokerman**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/bob-dylan/68252/traducao.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

CACCIARI, M. **A cidade**. Trad. José J. C. Serra. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia Das Letras, 1988.

CERTEAU, M. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. In: SZMRECSANYI, M. I. Q. (Org.). **Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano**. Trad. Maria Irene Q Szmrecsanyi. São Paulo: Fauusp, 1985.

CHOAY, F. Destinos da cidade europeia: séculos XIX e XX. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, FAU/UFBA, v. 4, n. 1, 1996. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3110>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

CORTESÃO, A. **A cartografia portuguesa antiga**. Lisboa: Livros Horizonte, 1960.

COSTA, X. El arquitecto como etnógrafo. In: GAUSA, M.; GUALLART, V.; MÜLLER, W. **Barcelona Metápolis**. Barcelona: Actar, 1998.

DELEUZE, G. O ato de criação. **Conferência proferida em 17 de março de 1987 na Fundação Europeia de Imagem e Som**. Trad. José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, G. **Sobre as Sociedades de Controle, Post-Scriptum**. Conversações: 1972-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DELGADO, M. **El espacio público como ideologia**. Madrid: La Catarata, 2011.

EBLE, L. J. **Cultura Motoboy**. 2012. Disponível em: <<http://etudeslusophonesparis4.blogspot.com.br/2012/11/>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

FERREIRA, E. **Restaurante desativado na Ales, 2013**. 2013. 1 fotografia. Disponível em: <<http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2013/07/grupo-deixa-assembleia-does-e-salao-ocupado-aparece-destruido.html>>. Acesso em 08 set. 2017.

FOUCAULT, M. Política da verdade. Paul Rabinow entrevista Michel Foucault. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda e Lucia Canedo. In: RABINOW, P. **Revista do Iphan**,

n. 23, 1994. p. 138-145.

HARVEY, D. A liberdade da cidade. Trad. Anselmo Alfredo. Geosp. **Espaço e tempo**, São Paulo. n. 26, 2009. pp. 9-17.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2000.

KOOLHAAS, R.; MAU, B. **S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large**. 2a. Monacelli Press, 1997.

KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade: grandeza, ou o problema do grande**. A Cidade Genérica; Espaço-lixo. Trad. Cristina Fino. Lisboa. Gustavo Gili, 2010.

KOOLHAAS, R.; EISENMAN, P. **Supercrítico**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KUSCHNIR, K.; AZEVEDO, V. M. Caligrafias urbanas: pichação e linguagem visual no Rio de Janeiro. **Trama**, Indústria Criativa em Revista, v. 1, n. 1, 2015, p. 110-122. Disponível em: <<http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/trama/article/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LAHIJI, N. **Architecture Against the Post-Political: Essays in Reclaiming the Critical Project** 1, 1a. Routledge, 2014. eBook Kindle.

LAPOUJADE, D. Fundar a violência, uma mitologia?. In: NOVAES, A. **Mutações: fontes passionais da violência**. Série Mutações. 1 ed. São paulo: Sesc, 2015.

LAVAL, C.; DARDOT P. **Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI**. 1 ed.

Barcelona: Gedisa, 2015. eBook Kindle.

LAWSON, B. **Como arquitetos e designers pensam**. Trad. Maria Beatriz Medina. 4. ed. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

LEACH, N. **A anestésica da arquitetura**. Trad. Carla Oliveira. Lisboa: Antígona, 2005.

LE CORBUSIER. **Carta de Atenas**. [versão de Le Corbusier]. Trad. Rebeca Scherer. São Paulo: Hucitec, EDUDP, 1993.

LEFEBVRE, H. **La Producción del espacio**. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madri: Capitán Swing Libros, 2013.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2006.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Trad. Sergio Martins. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2002.

LOGAN, R.; MOLOTCH H. L. **Urban Fortunes: The Political Economy of Place**. Berkeley/Londres: University of California Press, 2007.

LOREA, I. M. Henri Lefebvre y los espacios de lo possible. In: LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Madri: Capitán Swing Libros, 2013, p. 9-30.

MACHADO, I. A questão espaço temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: 204 PAULA, L.; STAFUZZA, G. **Círculo de Bakhtin: Diálogos impossíveis**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, p. 203-233, 2010.

MATTA, F. Solo cuando lo posible se vuelve imparabile. Democracia Distribuida. **Miradas de la Universidad Nómada al 15M**, Madrid, 2012, p. 30-33.

MONTANER, J. M.; MUXI, Z. **Arquitectura e política**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

NEGRI, A. *Junkspace* e a metrópole biopolítica – Resenha de *Junkspace* per un ripensamento radicale dello spazio urbano, de Rem Koolhaas. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ, n. 43, 2014a, p. 287-292.

_____. **Biocapitalismo entre Spinosa y la constituição política del presente**. Buenos Aires: Contemporaneos: Quadrata: Iluminuras, 2014b.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac/Fapesp/Marca D'água, 1996.

PELBÁRT, P. P. **Vida capital**: ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, J. **São Paulo S. A.**: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Trad. Mônica Costa Netto. Sesc Belenzinho, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/138422007/Jacques-Ranciere-conferencia-Politica-da-arte-pdf>>. Acesso em: 18 set. 2017.

REMEDI, G. **Neorrealismo latinoamericano**. La máquina del horror II. Disponível em: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/>>. Acesso em: out. 2017.

ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, 1º quadrimestre de 2015, v. 8,

n. 184.

ROSS, K. **Emergence of Social Space**. United States: Verso Press, 2008.

ROWE, C.; KOETTER, F. **Ciudad Collage**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SANCHES VÁZQUEZ, A. **Um convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SANTOS, B. C. T. **O Capitalismo axiomático de Deleuze e Guattari**: sobre o sentido da ideia de “axiomática geral dos fluxos descodificados” elaborada em O Anti-Édipo e Mil Platôs. VI Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar de 20 a 24 de setembro de 2010.

TAFURI, M. **Projecto e utopia**. 1 ed. Lisboa: Presença, 1985.

_____. **Teorias e história da arquitectura**. Lisboa: Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VASCONCELOS, A. V. **Megaestrutura e metrópole**: uma arqueologia do Programa de Rem Koolhaas. 1 ed. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), 2015. eBook Kindle.

VENTURI, R.; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D. **Aprendiendo de Las Vegas**: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Trad. Justo G. Baramedi. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

WAINER, J. **Pichação é arte**. 2005. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/pichacao-e-arte/>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

BIOGRAFIAS

CLAUDINE HAROCHE

É diretora de pesquisa CNRS do Instituto Interdisciplinar de Antropologia do Contemporâneo (IIAC), *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris, França. Socióloga de formação doutorou-se na Universidade Paris 7 Jussieu e produziu ao longo de sua trajetória acadêmica um percurso interdisciplinar motivado por questões atuais tratadas com grande rigor. Entre os livros publicados, vários traduzidos para a língua portuguesa, temos, entre outros, *Tiraniyas da visibilidade*, UNIFESP, *A Condição sensível*, Contracapa. Produziu várias obras em coedição entre as quais citamos, *Propriedade privada, propriedade social, propriedade de si*, Harmattan, *Virilidade* com Alain Corbin e G. Vigarello, *Os sentimentos e a política* com Pierre Ansart, *O desterro (dépaysement) contemporâneo, O imediato e o essencial* PUF e Maurice Halbwachs *Espaços, memórias e psicologia coletiva*, Sorbonne, com Yves Déloye, *Arrogância um modo de dominação neoliberal* e *Humilhação em História das Emoções*, vol. 3, Seuil.

MYRIAM BAHIA LOPES

Professora e pesquisadora da Escola de Arquitetura da UFMG. É historiadora pela Unicamp, 1982, bacharel, 1988, mestre e 1997, doutora pela Université Paris 7, Paris, cidade na qual também realizou respectivamente em 2009 e 2015, pós-doutorado na EHESS. Autora do livro *O Rio em movimento: quadros médicos e(m) história*, FIOCRUZ (<http://books.scielo.org/id/4cdf6>) e *Corpos inscritos*; “Ladeira” em *L’aventure des mots de la ville*, Robert Laffont. Publicou, dentre outros, “Porto,

“Porta Poros” em *Imagens da Cidade* e “A torção do horizonte” na revista *Urbana*. Co-organizou a edição brasileira do *Ensaio sobre a Arrogância* (<http://www.arq.ufmg.br/nehcitj/editora>). Foi diretora da Casa dos Contos de Ouro Preto (2001-2004) e coordena desde 1999 o NEHCIT (<http://www.arq.ufmg.br/nehcitj>).

SÉGOLÈNE LE MEN

Formou-se na Escola Normal Superior (1977), mestre em Harvard (1981), doutorado em semiologia do texto e da imagem (1994), doutora em letras e professora na Universidade Paris Nanterre, membro senior do Instituto Universitário da França, diretora do laboratório história das artes e das representações, Escola doutoral meio, cultura e sociedades do passado e do presente, autora dos livros *Caricatura, Gustave Courbet, Daumier e a Caricatura, Seurat - Cheret o pintor, O circo e o cartaz*, organizadora de obras coletivas como *La fabrique du titre: nommer les oeuvres d'art, A ilustração, Ensaio de iconografia, O livro infantil e juvenil na França*, co-autora de *Livro infantil, livro de imagens, Mina/y Zichy - Gustave Doré: dois “monstros de gênio”, Lanternas mágicas: quadros transparentes, Os abecedários franceses ilustrados do século XIX, A Catedral ilustrada de Victor Hugo a Monet, Os franceses por eles mesmos: panorama social do século XIX*, em Paris, RMN, *Daumier et la caricature*, Citadelles, dentre outros.

CLARA LUIZA MIRANDA

Professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em Arquitetura pela Universidade de Brasília (1986), mestrado pela Escola de Engenharia

de São Carlos - USP (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Pós Doutorado na EA UFMG, em 2015. Atua em história e teoria da arquitetura, do urbanismo e da cidade, especialmente, nos temas: teorias sobre o urbano, desenvolvimento urbano e local, local, relações entre filosofia, estética, urbanismo e política, relacionando democracia, cidadania, participação e ativismos sociais.

OLIVIER MONGIN

Olivier Mongin, editor, diretor da revista *Esprit*, autor de uma trilogia sobre as paixões democráticas, de um livro sobre Paul Ricoeur e de várias obras sobre a questão urbana: *Vers la troisième ville?* (Hachette), com prefácio de C. de Portzamparc, *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation* (Points/Poche Seuil) [Ed. brasileira: *A condição urbana*, trad. Letícia Martins de Andrade, São Paulo, Estação Liberdade], e *La ville des flux. L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine* pela editora Fayard.

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

Doutor e pós-doutor pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* Paris, professor associado de Língua e Literatura Grega Antiga (FALE-UFMG), e escritor de prosa contemporânea (ensaio, autobiografia e conto) com os livros: *Ensaio de escola* (2003), *Autociografias*(2006) e *Extra- vacâncias*(2008).