



O RISO GROTESCO E O RISO DE *CHARIVARI* NA SOCIEDADE HUMORÍSTICA: A PARÓDIA SOCIAL NO FILME “CORINGA”

Aline Brasiliense dos Santos Brito¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise do riso no filme *Coringa* (Todd Phillips, 2019) enquanto paródia de elementos constituintes da sociedade atual, a qual incorpora uma sociedade humorística nos termos de Gilles Lipovetsky (2014) e onde os fenômenos do riso *grotesco* e dos *Charivaris* marcam presença sob formas reinventadas. *Coringa* apresenta diversos pontos de reflexão, dentre os quais, destacaremos o contexto social, onde a “leveza do humor” e o vínculo entre riso e violência prevalece. A atmosfera do humor é a ambientação geral da atual sociedade, onde tudo precisa ter “graça” (os acontecimentos sérios, a vida política, as catástrofes etc.), uma *sociedade humorística* (LIPOVETSKY, 2014). Lipovetsky (2014) caracteriza essa sociedade por um clima de “leveza” geral. Mostraremos, porém, que o riso comumente assume sua face violenta, ou sob sua forma menos recorrente, o *grotesco*, apreendido sob o signo da inquietude, estranheza. Sua natureza é de denúncia, de apreensão do real (BAUDELAIRE, 1998); ou sob a outra mais comum, o riso de *Charivari*, que é de natureza grupal, segregadora e excludente, um riso inscrito na “lógica simbólica do ruído” que tem suas origens na Idade Média (GAUVARD, 1974; MINOIS, 2003).

Palavras-chave: Riso; *Coringa*; Sociedade humorística; Grotesco; *Charivari*.

THE GROTESQUE LAUGHTER AND THE LAUGH OF CHARIVARI IN HUMORISTIC SOCIETY: THE SOCIAL PARODY IN THE FILM “JOKER”

Abstract: This article aims to present an analysis of the laughter in film “Joker” (Todd Phillips, 2019) as a parody of constituent elements of today’s society which incorporates a humoristic society in terms of Gilles Lipovetsky (2014) and where the phenomenon of *grotesque laughter* and the *Charivaris* are present in reinvented forms. *Joker* present several points of reflection, among which, we will highlight the social context, where ‘lightness of humor’ and the link between laughter and violence prevails. The atmosphere of humor is the general setting of today's society, where everything needs to have “grace” (serious events, political life, catastrophes etc.), a *humorous society* (LIPOVETSKY, 2014). Lipovetsky (2014) characterizes this society by an atmosphere of general “lightness”. We will show, however, that laughter often takes on its violent face, or in its less recurrent form, the *grotesque*, apprehended under the sign of restlessness, strangeness. Its nature is to denounce, to apprehend the real (BAUDELAIRE, 1998); or under another more common one, the laugh of *Charivari*, which is of a group, segregating and excluding nature, a laughter inscribed in the “symbolic logic of noise” that has its origins in the Middle Ages (GAUVARD, 1974; MINOIS, 2003).

Keywords: Laughter; *Joker*; Humoristic society. Grotesque; *Charivari*.

¹ Professora de filosofia na Escola de Aplicação da UFPA. Mestra em filosofia pela UFPA e coordenadora do clube de leitura *Canários literários* da EA/ UFPA.

1. “O CORINGA” (2019) E A SOCIEDADE HUMORÍSTICA DE LIPOVETSKY

“Não esqueça, sorria!”

É a frase inscrita na parede onde o personagem de *Coringa* trabalha como palhaço. Ela aparece também sob termos ligeiramente modificados no camarim do programa para o qual o personagem é convidado. Afora essa curiosa inscrição, e o contragosto do personagem em sempre rir, o que já se apresenta desde o início do filme com a contraposição riso/lágrimas, imagem de abertura do filme, percebemos ser este o clima geral daquela sociedade: o humor obrigatório. Nada mais justo. É preciso de leveza, é preciso saber brincar, colocar o *homo ludens* em ação (HUIZINGA, 2010), descobrir formas de jogar e ressignificar sua desgraça. Que importa se as ruas estão cheias de lixo? Que importa o descaso político e social (corte de verbas, falta de assistência médica, cortes de remédio etc.)? Não é isso o que também é praticado em nosso atual panorama social?

Deleuze (2018, p. 105) já havia alertado para o caráter potente da imagem no cinema que pretende sempre redes de circuito com a realidade: “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as envolve com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual (...) a imagens- mundo”. É impensável que o espectador mais simples não perceba minimamente a figura do apresentador do programa de auditório do filme como elemento presente no seu próprio mundo real. Traços de uma sociedade que tem urgência em rir. É essa imagem na tela que é unida à *imagem-mundo*, ou a uma vaga *imagem-lembrança* desse mundo.

Parodiando² a realidade, o filme aponta o clima geral, ou melhor, a nova configuração social: uma sociedade do riso, e de sua obrigação, o que o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2014) chamará de *sociedade humorística*.

Em termos gerais, não há maiores dificuldades em identificar essa sociedade: um clima geral de humor presente nos mais diversos elementos da vida cotidiana, que se estendem do anúncio publicitário às pequenas festas e comemorações individuais (LIPOVETSKY, 2014). Tudo é motivo para sorrir e festejar, o aniversário do supermercado, o reencontro de um amigo, até mesmo os acontecimentos mais trágicos devem assumir essa leveza: as notícias sérias devem ser repassadas com o humor devido (o acidente em Tchernóbil é encarado com humor³, assim como, mais recentemente, podemos apontar a grande pandemia com seus mais variados *memes* que circulam na internet), o político deve ser engraçado, o que, aliás, é critério de voto: “ (...) Para construir uma carreira política, é preciso ter sólido senso de humor, saber mostrar-se desenvolto, despretenso, ser capaz de compartilhar o riso do povo” (MINOIS, 2003, p. 598). Nada mais claro que o cenário político brasileiro que elege parlamentares outrora palhaços e candidatos sem planos de governo que não se dignam a comparecer em debates: basta humor para ser eleito.

Mas não seria o riso presente em toda sociedade? Uma breve genealogia mostra seu prevailecimento nos mais variados tempos e contextos. Se tomarmos como exemplo a Idade Média, veremos que o riso assume função catártica, uma descarga de impulsos reprimidos pela sociedade daquele período. A este exemplo, temos o carnaval, a festa dos bobos, os *Charivaris*,

² Usamos ‘paródia’ na acepção de uma das manifestações do simbolismo da *máscara* no simbolismo romântico (ver nota 10), enquanto releitura da realidade.

³ *Vozes de Tchernóbil* (2016).

onde o riso, unido à bebida, à obscenidade e à violência, era permitido para conter as massas mantidas sob pressão cotidiana. Uma prova disso era a participação das autoridades nessas festas:

(...) A participação das autoridades no carnaval, nas cidades italianas, demonstra que não se trata de manifestações de revolta ou de contestação. Poderes eclesiásticos e municipalidades controlam e utilizam o jogo-espetáculo para manter seu prestígio e sua popularidade por meio de concessões ao riso. (MINOIS, 2003, p. 165).

Claro que esse cenário muda com o fim da Idade Média. Na modernidade, o riso assume formas de contestação do poder vigente, a este exemplo, temos as paródias, o surgimento das caricaturas na França que passam a confrontar o antigo regime. Mesmo festas como o carnaval e os *Charivaris* muitas vezes desembocam em embates políticos (examinaremos o *Charivaris* e essa mudança em sessão posterior).

O riso é universal, mas suas configurações metamorfoseiam-se conforme a época e a sociedade. Qual então a particularidade do riso atual? Não teríamos uma sociedade humorística nas outras épocas? Neste ponto, cabe elencar alguns elementos mais técnicos acerca deste conceito:

- I. A sociedade sob o signo do humor *constante*;
- II. O riso é *disciplinar*;
- III. O riso é *não-lúdico*.

I. A *constância* do riso significa um estado geral, grupal: “A comicidade, longe de ser a festa do povo e do espírito, é transformada em um imperativo social generalizado, uma atmosfera *cool*, um ambiente permanente que o indivíduo suporta em seu cotidiano” (LIPOVETSKY, 2014, p. 152, tradução nossa). Esse estado sendo permanente anula a oposição do riso medieval, cômico/dramático; humor/seriedade. É porque não há mais uma seriedade a qual o riso poderia se opor, que ele é um estado permanente e esvaziado de função. Isso nos leva ao ponto II;

II. Sem função catártica ou de contestação (o riso das caricaturas políticas não alcança o mesmo potencial de outrora, justamente por esse clima geral de humor), o riso é normalizado e enquadrado enquanto mecanismo *disciplinar*, com a mesma sutileza de todas as formas de poder já apontadas por Foucault em *Vigiar e Punir* (2014), porém, muito mais imperceptível pela leveza dos valores que lhe inerem, como a tolerância, a comunicação, o autocontrole, a jovialidade⁴, os quais apresentam-se como o modelo ideal de bem viver (LIPOVETSKY, 2014, p. 176). O corpo é tornado “dócil” por completo, seu último ponto, vínculo de liberdade, o riso, também já está aprisionado;

III. Esvaziado de sentido, o riso é essencialmente *não-lúdico*. O lúdico é, desde Schiller (2002), passando por Agamben (2005) e Huizinga (2010), caracterizado enquanto pulsão, e toda pulsão é, em sua natureza, livre e originária, elementos dos quais o riso da sociedade humorística está desprovido devido seu enquadramento disciplinar. A disciplina do riso que o apresenta como estado permanente e obrigatório elimina seu caráter de potência criativa, “(...) quanto mais o real é monótono e pobre, tanto mais numerosas são as representações alegres; a hipertrofia lúdica compensa e dissimula a real miséria cotidiana” (LIPOVETSKY, 2014, p. 174). É, aliás,

⁴ É esse caráter de jovialidade, inclusive, que caracteriza a sociedade humorística enquanto uma sociedade essencialmente narcísica e consumista (LIPOVETSKY, 2014, p. 176).

conforme Lipovetsky (2014), essa hipertrofia que se alastra em todos os elementos da vida social, sobretudo, na política, constituindo o novo *ethos* democrático.

Pontuados esses breves elementos gerais acerca da sociedade humorística, que é a ambientação geral na qual o filme está imerso, e que, conforme constatamos, trata-se de um paralelo com a sociedade real – a “imagem-mundo” –, podemos mais especificamente passar a desmembrar as inúmeras representações que o personagem de Artur Fleck, mais tarde, o Coringa, representa nesse panorama.

1.1. Desmenbrando o *Coringa*: Loucura, Sofrimento e Riso

Três traços são evidentes no personagem: a loucura, o sofrimento e o riso. Que isto tudo esteja ambientado em uma sociedade humorística nos termos que apresentamos, não se trata de coincidência, mas, sim, de ocorrências fundamentais. Que o indivíduo imerso na obrigatoriedade do riso, na sociedade humorística, sofra com a constatação da consciência dessa obrigatoriedade é algo muito lógico. A questão é: como ele pode vir a constatar, já que o riso é disciplinar, signo de idealidade desse panorama? Ora, quem não ri de uma piada contada em uma reunião entre amigos, logo não é bem-visto pelo grupo. Deve haver algo de errado com esse sujeito escuso ao riso. Artur Fleck sabe disso. É isso que o atormenta. Ele sabe que o rir e fazer rir é uma ação grupal, é símbolo de má-educação não rir, característica de alguém pouco espirituoso. Por isso, ele ri da piada feita sobre seu colega de trabalho. ‘Piadas de anão são sempre engraçadas’, não importa o potencial escarnekedor, é preciso rir. Ele o faz e, repentinamente, cessa o riso no corredor. Função social cumprida. Mas por que ele detém essa consciência, em uma sociedade onde rir é ser normal? Ora, mas sabemos que ele não é “normal”. O vínculo entre loucura e razão é muito antigo. O vínculo entre loucura/razão/sofrimento e riso mais ainda. Vejamos um a um.

1.1.1. Loucura, riso e sofrimento: o estigma da figura do bobo

Não vamos remontar toda a genealogia há muito já realizada por inúmeros trabalhos, como os de Foucault em *A história da loucura* (1978) e de Minois em *A história do riso e do escárnio* (2003), mas tão somente remontar alguns breves traços.

Deixando a antiguidade à parte, onde sabemos dos festivais dionisíacos que juntavam riso e loucura, mas também sabedoria – pois o êxtase da loucura era essencialmente da esfera do divino, de Dionísio –, vamos pontuar os períodos mais taxativos para essas figuras, a Idade Média e a Modernidade.

Sem dúvida, uma das propostas do filme é a de mostrar, em termos do universo do personagem, sua transição do homem para o Coringa, porém, afora essas demarcações mais específicas dos quadrinhos, o personagem de Artur Fleck já guarda em si a demarcação do Coringa na figura da loucura – a grande transição que ocorre posteriormente é o vínculo dessa figura com a intensificação do riso grotesco, que analisaremos em outro momento. Na figura encarnada da loucura, encontramos ainda duas outras representações associadas: a social, que o vincula com a percepção da anormalidade, o que em muitos momentos serve como escárnio social; e a consciência, uma racionalidade por parte do personagem, que se apresenta sob a forma de ciência dessa representação do outro e pela percepção geral do clima do riso

obrigatório (sociedade humorística). Essas representações vinculadas à loucura são historicamente construídas e sempre normalmente associadas ao riso, mais exatamente, na figura do bobo.

Na Idade Média, séc. XII até fim do XVI, os bobos deveriam ser vestidos de forma distinta dos demais e ter seu cabelo raspado para manter essa marca da anormalidade (MINOIS, 2003, p. 228) – daí a caracterização peculiar das roupas do palhaço moderno. Essa figura encarnava o desregramento, o exaurimento do intelecto, o que era sempre associado a uma fraqueza diabólica; o bobo era constantemente vítima do escárnio social e, frequentemente, era espancado. Tal prática como forma de demarcação entre normais e não-normais fora até mesmo ritualizada em festivais específicos para tal fim:

Acontecia de alguns loucos serem chicoteados publicamente, e que no decorrer de uma espécie de jogo eles fossem a seguir perseguidos numa corrida simulada e escorraçados da cidade a bastonadas. Outro dos signos de que a partida dos loucos se inscrevia entre os exílios rituais. (FOUCAULT, 1972, p. 16).

A ideia era também deixar claro ao bobo sua natureza diferente das demais. No momento em que Artur Fleck é espancado por um grupo de jovens, eles tornam claro o porquê da violência: “Esse cara é louco! Bate nele!”. Ritos antigos reinventados. Sem festivais para tal, a sociedade disciplinar mantém a distinta violência simbólica – nem sempre restrita ao campo não-físico – através do mapeamento do que pode ser classificado como normal e anormal.

Mas, assim como a loucura tem seu momento de resplandescência e permissibilidade em nossa sociedade com o palhaço, o animador, o comediante – a loucura de Artur Fleck é sempre bem-vinda para fazer rir –, a Idade Média e toda a Renascença também não negará esse espaço. Sabemos disso com os famosos carnavais onde a figura do bobo é o centro das atenções⁵, agora não para ser espancado, mas para fazer rir e conduzir a população em êxtase. Dirigindo sua grande nau⁶, o bobo reinava sobre o bem e o mal, figura que poderia ser diabólica, aqui era também um protegido de Deus. A loucura protege, isenta de qualquer responsabilidade:

O bobo evoca a completa reviravolta de valores, a liberação das forças naturais e, portanto, a presença do diabo; ele inspira, simultaneamente, repulsa e piedade; encarna o pecado pelo desregramento de seus costumes e de seus sentidos e, ao mesmo tempo, é “inocente”, o irresponsável, logo, protegido de Deus. (MINOIS, 2003, p. 168).

Mas o papel de mais destaque do bobo era aquele desempenhado nas cortes. Chegamos no vínculo a ser aprofundado na renascença entre loucura e razão.

Figura conhecida no baralho, o *joker*, o *coringa* não é senão um resquício de um antigo costume do rei em levar seu bobo, ou bobos e bobas⁷, aos jogos de mesa como o xadrez e o

⁵ Faceta referida mesmo no nome de palhaço de Arthur, “Carnaval”, a qual também se refere à música de Jackson Frank presente na trilha do filme e mencionada pelo personagem. *My name is carnival* remete ao clima de redenção que o cômico promove.

⁶ A *nau*, ou *nave dos bobos* no carnaval, remete aos navios carregados de doentes mentais, as *Narrenschiff*, que navegavam de uma cidade à outra na Europa para abandonar esses habitantes indesejados em terras estrangeiras (FOUCAULT, 1972, p. 13).

⁷ Minois (2003) aponta registros de reis que possuíam mais de um bobo em sua corte, é o caso do rei da Bretanha, Francisco III, que possuía um bobo e mais três bobas para sua esposa, todos com estilo de vida muito luxuoso.

baralho, de modo a conseguir sorte, azar, aconselhamento ou mesmo perda – faz parte da sua figura a instabilidade e a certeza do que poderia porvir. Tal ponto apenas demonstra a importância da figura do bobo do qual o rei não poderia separar-se. O bobo, sob a liberdade da loucura, detém o domínio da verdade, pode dizê-la sem temer sanções. Nos teatros ao ar livre nas cidades, os bobos caçoavam do rei, dos cobradores de impostos, zombavam da política. Eles detinham uma racionalidade capaz de antever a verdade que poderia ser enunciada sem medo ao rei, com o humor que lhes cabia: “O bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade” (MINOIS, 2003, p. 230). Não é à toa que essa figura é excluída das cortes no absolutismo, onde a autoridade do rei não poderia ser questionada.

Na Renascença, a loucura alcança um estatuto de saber: a palavra do louco, que quase sempre detém a verdade, é desveladora da realidade e da existência humana. O bobo diz o que não quer ser escutado, a consciência de si e do mundo é pesada demais para suportar. Esse é o viés da loucura de Arthur Fleck, que percebe a *representação de si no mundo* (o anormal) e aquilo que é *exigido de si no mundo*, mas que não pode dar: ser engraçado e sorrir. “Mas pra ser comediante não é preciso ser engraçado?”, indaga sua mãe repentinamente.

Toda essa consciência crítica é vista pela Renascença – e nisso várias obras literárias e filosóficas debruçam suas reflexões, como é o caso do famoso *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam – enquanto reveladora da tragédia humana desvelada em um sistema próprio de linguagem – a linguagem da loucura –, inexplorado na Idade Média:

Trata-se antes de um privilégio cada vez mais acentuado que a Renascença atribuiu a um dos elementos do sistema: àquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência onde o homem era confrontado com sua verdade moral, com as regras próprias à sua natureza e à sua verdade. (FOUCAULT, 1974, p. 34).

Não há filosofia, literatura ou ciência que se proponha a ser profunda que não faça uso de uma consciência crítica reveladora do mundo, com suas fraquezas e paixões. Uma visão restrita a alguns, não acessada pelas vias comuns: seu alcance passa diretamente pelas vias da loucura que se ri, a loucura do “bobo”, agente da razão. Sabemos que essa visão sobre a loucura é trocada pela ideia de anormalidade, doença e cura pela sociedade disciplinar. Os bobos descem dos *Elogios* para o sanatório. É a política da sociedade, da sociedade clínica: não existe racionalidade na loucura, por isso, a figura do sanatório é sempre o destino de Arthur Fleck.

À parte essa derribada final da sociedade disciplinar, algo curioso se mantêm: o riso. Traço vinculado à loucura, o riso é a marca da sociedade humorística. Sabemos da natureza desse riso: é vazio de sentido, signo do niilismo vigente, se rir para disfarçar o vazio da vida⁸.

⁸ Uma referência a este tipo de riso encontramos em uma outra abordagem em *O congresso futurista* (2014), dirigido por Ari Folman. No filme, a aceitação do riso como esse “bem-estar” é praticamente unânime, podemos mesmo contrapô-lo ao *Coringa*, no sentido de o personagem encarnar, de maneira contundente, uma figura de oposição a esse riso. Artur Fleck não está inclinado a ceder ao riso da sociedade humorística, porque sua natureza está desde sempre inscrita no âmbito do grotesco. Ao mesmo tempo, a consciência dos termos desse riso “leve” da sociedade do humor é o que o permite, de um lado, jogar com a situação, encarnando em vários momentos as regras sociais do riso, e, paralelamente, converter o sofrimento desse riso em pura consciência crítica, traduzida em termos de riso grotesco. Em um contraponto, a personagem do *O Congresso futurista*, Robin Wright, não se esquiva em encarnar esse riso da sociedade humorística: está muito mais propensa ao riso grupal característico

Não é o riso da verdade do bobo, da loucura racional da Renascença: é um estado geral e obrigatório que a sociedade disciplinar tomou para gerir. E, claramente, não é o riso de Arthur Fleck/Coringa.

O riso de Arthur Fleck/Coringa é o riso que se liga ao sofrimento adquirido pela consciência de suas representações para-si e para-o-mundo, percepção de violência simbólica e física. Chegamos no *riso grotesco*, cujo breve prelúdio outrora encontramos na Renascença.

1.1.2. O riso grotesco do coringa: representações da violência

A cena tem como tema central a sala luxuosa do cinema, onde os homens mais importantes da cidade estão reunidos. É de se imaginar que muitos sobrevivam da exploração dos menos afortunados. Ironicamente, o que os leva àquela sala é justamente uma comédia sobre isto: “Tempos modernos”, de Chaplin. O jovem desempregado que sonha com as delícias que o capital poderia proporcionar, imerso em um mundo de produtos novos e brilhantes, ele dança uma valsa cega nessa loja de sonhos inalcançáveis. É justamente a cena que é exibida e tira gargalhadas daquele fino público: percebem a ingenuidade do “palhaço” da tela que, por sua vez, rir-se de sua miséria. “Tempos modernos” é a paródia do homem produzido pelo capitalismo, é o sonho moderno do consumo, e a leve risada da tragédia de quem não pode alçar-se a esse. Não é um riso crítico, observemos bem, é um riso “leve”, do tipo da canção *Smille*, sorrir da desgraça, não para denunciá-la ou resolvê-la, mas para torná-la mais palatável, mais suave. Arthur Fleck entra e observa do topo o filme que se desenrola na tela grande e inacessível do cinema reservado à elite.

A inserção da referência a Chaplin é um importante contraponto para se pensar no riso de Arthur Fleck/Coringa: não é o mesmo riso. O conformismo e a leveza não estão associados com ele, seu acompanhante é outro e inconcebível aos olhos comuns: a violência.

Se pensarmos em violência em um sentido bem comum, logo a vemos associada à violência física, e, no que diz relação ao personagem, podemos pontuar três cenas desse tipo⁹. Contudo, essa seria uma visão rasa em muitos sentidos, pois o sofrimento, a inquietação e o medo são todos os elementos constituintes do que podemos chamar de violência. Mesmo o riso é uma genealogia fisiológica violenta, conforme já nos lembrará Konrad (2005) em seu estudo sobre a agressão, no qual aponta que o ato de mostrar os dentes sempre fora para o homem primitivo um gesto agressivo de ataque, o que se observa ainda em muitas espécies de outros animais, como os macacos.

Em cenas onde poderíamos pensar uma não-violência, ela está presente, mas de forma simbólica, é o que acontece na cena do metrô, onde Arthur Fleck é hostilizado pelo seu transtorno; no hospital, com a mesma atitude de um dos investigadores; no trabalho, onde ele ri após ser culpado pelo chefe por roubar o cartaz. Em todas essas cenas, o riso marca presença. O que essa presença e seu vínculo com a violência querem dizer é o que poderá nos responder uma análise acerca do *riso grotesco*.

dessa sociedade (seu contexto de vida imerso em um vazio de sentido requer esse “ópio”), sua tomada de consciência é lenta e gradual, e não atinge um ponto de criticidade tal como encontramos em *Coringa*. Lá, o riso revela a realidade, aqui encobre. Os personagens incorporam essa função.

⁹ As mortes no metrô, o assassinato do colega de trabalho e o do apresentador.

O lugar mais comum do riso é aquele da *comicidade ordinária* (ou *cômico significativo*), conforme definição de Baudelaire. É o rir de uma piada ou de uma situação qualquer. Não estamos habituados a encontrar o riso fora desse padrão. Porém, ele é mais recorrente do que imagina, apesar de ininteligível ao senso comum. E, nesta via, a literatura é um campo privilegiado de análise.

Os séculos XIX e XX são exemplares na aparição desse riso incomum, constantemente encontrado nas obras de literatura que envolvem temas na órbita da política, do fantástico e terror. Que a personagem de *Nós* (2017), de Zamiátin, sorria em meio a uma sessão de tortura não se revela como um riso para fazer rir; o mesmo acontece nos contos de terror de Edgar Allan Poe, em *O gato preto*, por exemplo.

E.T.A Hoffmann, no universo da literatura fantástica, vincula com maestria esse riso em seus contos representativos do riso grotesco, inaugurado pelo romantismo do séc. XIX. *Princesa Brambilla* é exemplar neste sentido, onde o riso encarnado nos personagens mascarados¹⁰ já não se distinguem entre realidade e ficção – não estariam todos representando o tempo todo? –, assim como o riso perverso no conto *Ignaz Denner*, personagem que encarna a terribilidade do riso. O *terrível* é, aliás, o riso próprio do grotesco romântico, “o universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, toma-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem.” (BAKHTIN, 1987, p. 34). É deste tipo de riso incomum, o *riso grotesco*, que nos fala Baudelaire.

Não é acaso o riso constante nos contos de terror, a gargalhada macabra, causadora de calafrios. Em *O homem que ri* (2016), romance de Victor Hugo do qual o personagem Coringa é inspirado, a indicação da função desse riso é clara: Gwynplaine sustenta um sorriso inflexível no rosto, porque teve sua boca cortada para tal. É uma expressão alheia à sua vontade. Esse rosto deformado pelo riso é fruto de sofrimento e escárnio dos mais diversos. Tornado aberração de circo, é excluído da sociedade. O riso é o signo de denúncia da violência política¹¹. Esse *modus* de riso revela uma natureza oculta, insere uma apreensão de elementos abstratos. Com frequência, o forte traço de violência o qual esse riso vem associado¹² revela a brutalidade daquela realidade em que ele está inserido. Não é o riso de momento, mas, sim, aquele que é gerido, criado pelo humano, o que leva Baudelaire (1998) a distingui-lo como o “riso verdadeiro”. Evidentemente, esse riso o qual ele designara como *cômico absoluto* envolve um tipo de compreensão mais complexa do que aquele presente no cômico ordinário:

¹⁰ O tema da máscara, o que é muito simbólico em *Coringa*, é revelador de inúmeros sentidos. A máscara sempre foi parte da cultura popular, de rituais, festas, adorações. A paródia, a caricatura, a careta são puras manifestações desse simbolismo. Na Idade Média, vincula a imagem a uma leitura cômica da realidade, é imitação redentora a qual ganha aspecto de brincadeira. Mas, no século XIX, ela associa-se à falsidade, aparência, engano da realidade. É essa faceta que o uso explícito da máscara tanto em *Princesa Brambilla*, de Hoffmann, quanto em *Coringa* abordam. O simbolismo da máscara no romantismo não remete mais à alegria e comicidade, ela não pode mais brincar e nem ser redentora: seu ar é de terribilidade, porque encobre uma realidade cruel: “No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o ‘nada’” (BAKHTIN, 1987, p. 35).

¹¹ A boca de Gwynplaine é deformada ainda quando criança como resposta punitiva a intrigas políticas que seu pai estava envolvido. O registro na obra ainda aponta a violência e o descaso do Estado para com deficientes físicos e mentais, que ou vivem na miséria ou são expulsos do país. Gwynplaine está nessa condição após sua deformidade e, após ser exilado, passa a fazer parte de um circo ambulante. A obra ganhou adaptação no cinema em 1928, *O homem que ri*, sob a direção de Paul Leni.

¹² “(...) o traço distintivo desse gênero de cômico era a violência” (BAUDELAIRE, 1998, p. 23).

Chamei doravante o grotesco cômico absoluto, como antítese ao cômico ordinário, que chamei cômico significativo. O cômico significativo é uma linguagem mais clara, mais fácil de compreender pelo vulgo, e sobretudo mais fácil de analisar; seu elemento era visivelmente duplo: a arte e a ideia moral; entretanto, o cômico absoluto, aproximando-se muito mais da natureza, apresenta-se sob uma espécie *una*, e quer ser apreendido por intuição. (BAUDELAIRE, 1998, p. 20)

Esta apreensão da intuição que o riso grotesco revela: a violência a que ele está associado é símbolo da mesma violência da realidade. Por isso, ele não pode ser leve. O absurdo desse riso é o mesmo da verdadeira realidade. Saber do riso/loucura da Renascença, mas tornado cada vez mais racional. Em uma das cenas talvez mais chocantes do filme, Coringa executa o apresentador e sorri: uma violência absurda agravada pelo riso. Ela está na mesma medida da violência risível do apresentador que o ridiculariza, mas este não é senão signo da violência exercida pela sociedade do humor, automatizada a sorrir pelas placas luminosas de aplausos; do Estado que corta verbas e programas de assistência: essa violência, talvez mais suave, porque simbólica, está em todo o filme: lixos e ratos em cada canto da cidade, em cada cena e acontecimento.

É preciso, porém, relativizar o registro desse vínculo entre riso e violência, na direção de compreender quando é signo de desvelamento da realidade e quando se torna essencialmente violência no sentido ordinário de ser, de depreciação e abuso. Neste sentido, a cena do metrô é reveladora: três jovens se riem de uma mulher, a tornam vítima de insultos e chacotas; no *stand up*, as piadas são essencialmente sexistas, o que não passa despercebido por Arthur Fleck, que, inclusive, anota a observação. Esse riso/violência associa-se à outra configuração, trata-se do riso de *Charivari*.

2. O RISO DE CHARIVARI RETORNA

Retornando a referência à literatura, começaremos com um trechinho muito exemplar que deve nos auxiliar com o entendimento do *Charivari*. Trata-se do famoso “dois minutos de ódio” de 1984, de Orwell, minutos destinados aos insultos àquele que seria o inimigo da nação, Goldstein:

O mais horrível dos dois minutos de Ódio não era o fato de a pessoa ser obrigada a desempenhar um papel, mas de ser impossível manter-se à margem. Depois de trinta segundos, já não era preciso fingir. Um êxtase horrendo de medo e sentimento de vingança, um desejo de matar, de torturar, de afundar rostos com uma marreta, parecia circular pela plateia inteira como uma corrente elétrica, transformando as pessoas, mesmo contra sua vontade, em malucos a berrar, rostos deformados pela fúria. (ORWELL, 2019, p. 55).

Um sentimento grupal, que toma conta como uma “corrente elétrica”, de tal maneira que é impossível abster-se. Essa é a primeira característica do *charivari*. Mas que tipo de sentimento? O mesmo dos dois minutos de ódio: o escarnecimento, a segregação, um desejo de vingança em torno do alvo. A ideia é deixar claro ao alvo sua inferioridade, mas não por meio de um discurso, e sim de ações que o rebaixem. A este respeito, a representação mais atual que

temos são os “panelaços” iniciados no governo de Dilma¹³ Rousseff e, atualmente, no de Bolsonaro. Os “panelaços” são efetuados comumente durante os discursos, seu objetivo maior é o escarnecimento da figura política: através do *barulho* se segrega, se cala o alvo. Os panelaços atestam mais do que qualquer outro fenômeno o retorno dos *Charivaris*.

Em sua etimologia, *Charivari*, *chalibarion*, significa literalmente “ruído obtido por meio de ferro ou bronze” (MINOIS, 2003, p. 169). Gauvard (1974) o inscreve como um fenômeno “pertencente a uma simbólica do ruído”, de tal forma a traduzir a significância do barulho em determinada época, já que há também fenômenos do mesmo caráter, mas que fazem uso do silêncio¹⁴. Os *Charivaris* eram fenômenos muito comuns na Idade Média, consistiam num ajuntamento de pessoas que se reuniam para fazer “panelaços” em frente a casas de figuras indesejáveis à sociedade. Com frequência, esse hábito se dirigia a indivíduos que, de alguma forma, burlavam a moral: mulheres viúvas que se casavam; homens velhos que se casavam com jovens mulheres; desvios sexuais etc. Nessa prática, o barulho dos panelaços – que nem sempre ocorria, pois havia *Charivaris* onde a vítima eleita era literalmente caçada na floresta; outros ainda empregavam o uso de bonecos de pano ou palha, similar a nossa “malhação de judas”; Minois (2003) oferece uma descrição detalhada de tais eventos – juntava-se a outros “barulhos” menos explícitos, o riso, elemento central, gritos e xingamentos de toda espécie.

Os *Charivaris* eram eventos dos mais populares, compondo parte de festivais como os carnavais. Neles, escolhiam-se a vítima, que era perseguida com barulhos, risos e obscenidades de todo tipo. Era o riso de tipo grupal, escarneador:

Esse riso de grupo, anti-individualista, bem longe de favorecer a tolerância, é, ao contrário, um instrumento de opressão que não tolera a diferença. É obrigatório e vexatório. Não há como escapar dele: é preciso rir com os que riam como se uiva com os lobos (...) (MINOIS, 2003, p. 172).

Deste riso não é possível se esquivar. Quem o faz é devidamente punido: “(...) Se alguns eram prudentes, não querendo contribuir com essas loucuras, tinham suas casas cercadas até consentirem em fazer o que lhes era ordenado” (MINOIS, op. cit., p. 173). Na atualidade, as punições são, sobretudo, mais sutis.

No século XIX, essa prática continua, mas assume ares políticos: praticam-se *Charivaris* em frente à casa de políticos corruptos e cobradores de impostos, mas uma característica se mantém: o caráter de segregação e inferiorização da vítima, assim como a presença do ruído.

Esse fenômeno tem seu registro até o século XIX, podemos apontar seu ressurgimento no século XXI sob novas roupagens (no caso específico do Brasil, onde não se tem registro de *Charivaris* em outros momentos da história, podemos falar de um surgimento). Não seria a primeira vez que práticas antigas ressurgem no cenário da modernidade. Gauvard (1978) já nos alerta para as reconfigurações do *Charivari* nas sociedades, embora seu estudo se restrinja à análise até o século XIX:

¹³ Apesar dos panelaços já serem presentes no governo Lula, na América latina os registros são mais antigos, podendo ser situados no Chile, em 1971, contra o governo de Salvador Allende e, posteriormente, na Argentina, em 2001, por ocasião do impeachment do presidente Fernando de La Rúa (LUCENA; BEZERRA, 2016, p. 70).

¹⁴ A este exemplo, Gauvard (1978) apresenta o *N' Demez*, manifestações silenciosas.

(...) a universalidade do *Charivari* considerado como fenômeno simbólico, não implica necessariamente que este costume não tenha uma significação particular nesta ou naquela época em uma sociedade específica. Ao contrário, é através de todas as variantes possíveis, que este costume revela as contradições pertinentes da vida social de referência. (GAUVARD, 1978, p. 698, tradução nossa).

Resumindo em breves pontos o conceito de *Charivari*:

- I. Inscrito na *simbólica do ruído*;
- II. Riso/violência de escárnio;
- III. É essencialmente grupal;
- IV. Visa a exclusão da vítima, a inferiorização.

Alguns pontos merecem consideração, antes de buscarmos sua significação na nossa sociedade atual. O primeiro deles é que o riso de *Charivari* não pode ser solitário, é essencialmente grupal, é um riso de autoafirmação coletiva, e atesta a superioridade deste coletivo frente a uma vítima qualquer. Ao contrário do riso grotesco, cuja violência é símbolo de uma realidade cruel demais que é desvelada – somente o riso seria a potência reveladora –, o riso de *Charivari* não busca o alcance de nenhuma verdade: sua natureza se resume no segregação mediante ao escarnecimento da vítima. Afora o elemento “violência” – e isto, relativamente –, o riso de *Charivari* e o riso grotesco estão muito distantes entre si.

3. CORINGA, OU O RETRATO DA SOCIEDADE MODERNA

Neste ponto de nosso percurso, pretendemos finalizar com a reflexão acerca dos *Charivaris*, assumindo seu retorno e sua nova configuração. Além disso, queremos aceitar, conforme o pensamento anterior de Gauvard (1974), de que nos *Charivaris* há sempre “pistas” para desvendarmos traços de nossa sociedade, pois, certamente, já o encontramos.

Começemos pelas novas configurações do *Charivari* e o motivo de seu retorno. No tema geral do riso presente em *Coringa*, sabemos de três tipos de riso: o da *sociedade humorística*; o *riso grotesco* e o *riso de Charivari*. Nisto, já encontramos uma resposta prévia do porquê do retorno do riso de *Charivari*: se a lógica social se inscreve no clima geral do riso – riso leve e vazio da sociedade humorística –, é evidente que os *modus* de expressão se inscreverão nesse âmbito. É como se tivéssemos um clima geral de vivência do riso (sociedade humorística) e bifurcações de risos anômalos a essa sociedade (o *riso de Charivari* e o *riso grotesco*):

RISO GROTESCO ----- SOCIEDADE HUMORÍSTICA ----- RISO DE CHARIVARI

Apesar de Lipovetski (2014) propor um clima geral de bem-estar, o riso leve e vazio da sociedade humorística como estado permanente, onde todos estaríamos como que suspensos e inseridos de forma estática, há formas de expressão/reação a este estado. O riso de *Charivari*

seria uma forma de reação anômala, assim como o riso grotesco, porém, de natureza diversa deste último, e muito mais sutil, pois utiliza a lógica da leveza da sociedade humorística. Vejamos esse ponto revisitando a cena do metro e do *stand up*: a figura da mulher enquanto vítima do escárnio é recebida sempre com o riso grupal – obrigatório –, pois o indivíduo que não participasse seria evidentemente considerado não-espirituoso, não-educado, seria contra as normas estabelecidas do riso da sociedade do humor. Com frequência, temos essa percepção nas piadas machistas, homofóbicas, de cor ou raça. Também com frequência se ri delas: o riso de *Charivari* está imerso nas camadas sutis do riso leve e polido da sociedade humorística. Há pouco tempo, esse tem sido um tema debatido, sobretudo, no que concerne aos programas de auditório que se utilizam de piadas de cunho sexual e preconceituosas de vários tipos¹⁵.

Lógica do riso e riso grupal: ambiente perfeito para o retorno do riso de *Charivari*. Mas, sobre o caráter grupal, temos também novas configurações: se na Idade Média o grupo queria se distinguir moralmente da vítima, de modo a empregarem a distinção diante da igreja entre “santos” e “pecadores” (neste caso, a vítima), aqui sabemos o motivo da volta desse riso de grupo: a sociedade humorística é essencialmente narcísica, sua estrutura reside no riso. No Medievo, o riso era uma concessão de alguns momentos, enquanto afrouxamento da atmosfera divina vigente (lembrando que o *Charivari* ocorria mais comumente como um evento, assim como o carnaval). Desse modo, se nossa sociedade encara o riso como um estado permanente, há que se desvendar sua estrutura específica. Ora, não se tem riso se não se tem o outro, já afirmara Freud em seu ensaio “O humor” (1927). Quem conta uma piada, conta para o outro, de modo que as atenções sejam voltadas para o contador. Do mesmo modo, entre o contador e o receptor da piada, há um terceiro, a vítima da piada:

Dessa maneira, distinguem-se “três pessoas” envolvidas na estrutura de um dito espirituoso: “a primeira pessoa” é quem o transmite; a “segunda pessoa” é o alvo ao qual são dirigidas as pulsões sexuais e / ou agressivas que o motivam – o português, entre nós do Brasil, a loura, o político, o homossexual etc. – e, finalmente, a “terceira pessoa”, o público para quem a piada é contada. (KUPERMANN, 2010, p. 196-197).

Esta seria a estrutura mais básica da sociedade do humor. O riso de *Charivari* toma para si esta lógica. A vítima desse riso/violência já o sabemos: na cena do *stand up*, e do metrô, os homens são superiores, a mulher é menor; ele se passa com o negro, com o homossexual, com o pobre, com o doente mental etc.

Mas e os traços dessa sociedade que o *Charivari* desvenda? Ora, já o sabemos: uma sociedade do riso, narcisista. Somente um elemento precisa de mais clareza: é uma sociedade que retoma a *lógica simbólica do ruído*: “barulho” do riso, o barulho das mídias, da música transformada em curtos refrões repetitivos¹⁶, das informações aleatórias nos *facebooks* e nos *instagrams*; o “barulho” da poluição visual. Nunca isso ficou mais claro do que no momento da pandemia. Nunca os “painéis” ganharam tanto destaque do que nos momentos de discurso do presidente defendendo um discurso ilógico em pronunciamentos ineficazes. Não

¹⁵ O apresentador Danilo Gentili é, atualmente, a figura mais representativa a esse respeito, colecionando inúmeros processos envolvendo piadas desse cunho. É o chamado humor *politicamente incorreto acrítico*. Para aprofundamento este conceito e o caso específico das piadas desse gênero, ver Santana e Leal (2019).

¹⁶ É a música amputada dos arranjos, pedaços de som – ruído – para ocupar o espaço do silêncio. A falta que representa esse ouvinte regressivo de Adorno (1996) é a mesma que encontramos transplantada em outros âmbitos da vida, como é o caso da política.

pretendemos definir uma demarcação fechada acerca dos “panelaços”, mas sua presença aqui (governo Bolsonaro) e no governo Dilma talvez nos leve a pensar acerca de sua natureza: se não estamos cedendo o lugar da palavra que esclarece ao ruído que ridiculariza¹⁷, e se realmente isso seria eficaz na construção de consciências críticas. Devemos escarnecer do político ou desarmá-lo com a palavra, filha da consciência crítica e aquisição mais importante dos governos democráticos?¹⁸

Do lado oposto ao riso de *Charivari*, digamos, fora do círculo da sociedade humorística, encontramos o riso grotesco. O riso sob o signo da violência. Já investigamos suficientemente sobre sua natureza, para compreender que essa violência não é senão metafórica e reveladora da realidade, inóspita e cruel. Não há redenção no riso grotesco, apenas um olhar solitário e silencioso sobre a cruel realidade. Esse olhar é, na maioria das vezes, individual, foge a figura das três pessoas da sociedade humorística: a verdade geralmente é uma intuição captada por um único sujeito, mediante seu esforço e pesar. Podemos compará-lo ao homem angustiado de Sartre¹⁹, pesaroso de ser o único guia de seu destino. Não há remédio que possa curar esse sentimento, conforme pensa em um momento Arthur Fleck, quando pede mais medicações, pois não “quer mais se sentir tão mal”. Só há um remédio, mas nunca uma cura: a aceitação desse pesar, a reinvenção da existência da melhor forma que seja capaz de ser feita por um espírito livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2005.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de tchernóbill*. São Paulo: companhia das letras, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*. São Paulo: Imaginário, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹⁷ Talvez em nenhum momento isso tenha ficado mais claro que no panelaço do discurso de Dilma Rousseff, no dia 08 de março, dia internacional da mulher, no qual fora anunciado, dentre outras medidas, uma lei de violência contra a mulher. Para um estudo desse panelaço, em específico relacionado às mídias, ver Inez (S.D), “Fora Dilma!”: panelaço, ação política e incivilidade *online*”.

¹⁸ Afinal, é por meio da palavra que se esclarece o sentido dos “panelaços”. Uma criança, por exemplo, que presencia pela primeira vez tal manifestação é esclarecida sobre seu simbolismo pela palavra e não pelo “barulho” em si. É a palavra como ação, racionalidade comunicativa, conforme já acentuara Habermas (2012), que deve ser a base de toda sociedade democraticamente estabelecida. É claro que a sociedade humorística, com suas configurações, acaba por colocar em segundo plano tal relação.

¹⁹ “O ser e o nada” (1943).

_____. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. *O humor* (1927). Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

GAUVARD, Claude; GOKALP, Altan. Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge: le charivari. In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 29^e année, n. 3, 1974. pp. 693-704. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1974_num_29_3_293503. Acesso em: 01/04/2020.

HABERMAS, JÜRGEN. *Teoria do Agir comunicativo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HOFFMANN, E.T.A. *Ignaz Denner*. Cuentos. Madri: Ediciones Cátedra, 2014.

_____. *Princesa Brambilla*. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.

HUGO, Victor. *O homem que ri*. São Paulo: Amarellys editora, 2016.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: perspectiva, 2010.

INEZ, Ana Claudia. “FORA DILMA!”: *paneleção, ação política e incivilidade online*. 11^o Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Disponível em: <http://www.casperlibero.edu.br>, S.D. Acesso em: 01/04/2020.

KONRAD, Lorenz. *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Buenos Aires: siglo xxi editores, 2005.

KUPERMANN, Daniel. *Humor, desidealização e sublimação na psicanálise*. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol. 22, N. I, p. 193-207, 2010. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 20/03/2020.

LIPOVETSKY, Gilles. *La società umoristica*. L’era del vuoto. Milão: Luni editora, 2014.

LUCENA, Severino; BEZERRA, Juliana. *Muito barulho por tudo: uma análise sobre as estratégias políticas e comunicativas dos painéis Anti-Dilma*. RIF, Ponta Grossa/PR, v. 14, n. 31, p.68-83, jan./abril 2016. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/2031>. Acesso em: 20/03/2020.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

SANTANA, Gabriel; LEAL, Maria. *Análise do discurso politicamente incorreto na atual mídia humorística televisiva brasileira: o caso de entrevistas feitas por Danilo Gentili*. Domínios de Linguagem, Uberlândia, vol. 13, n. 1, jan. - mar. 2019. Endereço: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/41843>. Acesso em: 20/03/2020.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.

FILMOGRAFIA

“Coringa” (*Joker*). Direção: Todd Phillips. Estados Unidos, 2019. 122 min.

“O homem que ri” (*The Man Who Laughs*). Direção: Paul Leni. Estados Unidos, 1928. 110 min.

“O congresso futurista” (*The Congress*). Direção: Ari Folman. Estados Unidos, 2014. 122 minutos.

“Tempos Modernos” (*Modern Times*). Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos, 1936. 87 min.