

O CASTIGO DOS AUTOMATISMOS: A FONTE DO CÔMICO E DO RISÍVEL EM BERGSON

Pedro Bonfim Leal

Resumo: Publicado em 1900, *O riso – ensaio sobre a significação do cômico* é um livro estranho à primeira vista. Em suas cerca de 150 páginas, áreas como filosofia, estética, literatura e sociologia se mesclam para erigir uma reflexão complexa sobre algo aparentemente simples: o riso de alguém. Por que rimos? Do que rimos? – ao buscar responder a essas perguntas, Bergson toca naquilo que considera como a fonte do cômico: a vida seduzida pelas conveniências do automatismo e um dispositivo social para conter tais tendências. Desdobrando motivações, potências e efeitos desta fonte inicial, Bergson explora a dimensão de prazer provocada pelo cômico e pela comédia, mas também lança luz sobre seus equívocos, injustiças e perigos.

Palavras-chave: riso; humor; hábito; sociedade; automatismo.

Abstract: Published in 1900, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* is a strange book at first glance. In its approximately 150 pages, areas such as philosophy, aesthetics, literature, and sociology blend together to create a complex reflection on something seemingly simple: someone's laughter. Why do we laugh? What do we laugh about? – in seeking to answer these questions, Bergson touches on what he considers the source of the comic: life seduced by the conveniences of automatism and a social device to contain such tendencies. By unfolding motivations, potentials and effects of this initial source, the book explores the dimension of pleasure caused by the comic and comedy, but also sheds light on their misunderstandings, injustices and dangers.

Keywords: laugh; humor; habit; society; automatism.

Pedro Bonfim Leal é filósofo, artista e educador, com formação em filosofia, artes visuais e música. Sua prática atual se volta especialmente para a fotografia analógica e ensino de filosofia, área onde concluiu o doutorado com uma pesquisa sobre o pensamento de

Henri Bergson. Trabalhou alguns anos com arte e educação em museus. Desde 2016, leciona no Instituto de Educação Pró-Saber, no Rio de Janeiro, explorando em suas aulas a interseção entre arte, ética e educação.

O CASTIGO DOS AUTOMATISMOS – A FONTE DO CÔMICO E DO RISÍVEL EM BERGSON

Pedro Bonfim Leal

Prelúdio: Tropeçou? Caiu? Presta atenção!

Um pedestre caminha na rua. Ao apressar sua marcha, encontra um obstáculo inesperado, desequilibra-se e cai. Pessoas riem ao redor. Como espectador ou a pessoa que foi ao chão, quase todos se lembram de uma cena semelhante. Sendo aquela que caiu, a mera lembrança do episódio certamente traz de volta o embaraço vivido na ocasião, ainda que misturado com um riso constrangido. Enquanto espectador, rememorar a cena é muitas vezes oportunidade para renovar o riso. E quantos não iniciaram uma conversa com “hoje eu vi uma pessoa caindo”, compartilhando a graça presenciada. Às vezes, no entanto, esbarramos com um famoso estraga prazeres, que, ao invés de nos acompanhar na risada, pergunta aflita: “mas a pessoa se machucou?”.

A meio caminho entre arte e vida

A cena acima, simples e cotidiana, parece incompatível com o riso provocado por uma comédia de Shakespeare, um esquete de Tatá Werneck ou um filme de Pedro Almodóvar. De um lado, estamos na vida cotidiana, em que o riso irrompe espontaneamente, muitas vezes de modo imprevisível; de outro, estamos no âmbito de criações deliberadas, feitas para provocar o riso segundo técnicas específicas.

Dentre a proliferação de cenas de comicidade apresentadas no livro *O riso – ensaio sobre o significado do cômico*, não deixa de ser curioso que a queda de um pedestre seja o primeiro exemplo apresentado.¹ O movimento geral do texto, partindo desta situação prosaica para recorrer adiante a trechos da literatura e do teatro cômicos, poderia sugerir que o alvo do questionamento de Bergson seja as criações artísticas. Pensadores do

¹ Bergson: 2021, p. 40.

passado já haviam tomado a arte como instância privilegiada para se refletir sobre o riso. Os famosos comentários de Aristóteles sobre o assunto advêm de elaborações feitas sobre o gênero de comédia teatral em contraste com a tragédia.

Em Bergson, contudo, as menções a situações cotidianas não são um artifício metodológico provisório, servindo de degrau para encontrar manifestações mais sérias do riso e do risível. Tampouco se trata do contrário, defender que o riso verdadeiro seja o da vida cotidiana, e aquele originado da arte, degradação do primeiro.

Sobre a diversidade de formas assumidas pelo cômico, a questão de *O riso* será encontrar um fio condutor que as conecte – desde o humor espontâneo que irrompe do cotidiano, passando pela comédia pastelão, até as comédias mais refinadas e sutis. Isto porque, para o filósofo, não deve haver aí ruptura na passagem entre vida e arte. O cômico se constitui como um fenômeno híbrido, elaboração que não deixa de surpreender, levando em conta o estilo bergsoniano de pensar.

Gilles Deleuze, em seu livro *O Bergsonismo* (2007 [1968])², destaca como um dos procedimentos fundamentais de Bergson o de detectar e separar os mistos que a realidade nos apresenta (duração x espaço, qualidade x quantidade, memória x percepção, diferença de natureza x diferença de grau, etc.). Muitos dos equívocos de pensamento, para Bergson, se devem à não separação, na ordem da teoria, de misturas indistintas na ordem da experiência, mas cuja separação é exigida para um exame reflexivo adequado.³ Ao pensar sobre o conceito de duração, por exemplo, o filósofo irá considerar que o tempo é habitualmente pensado sem ser desvencilhado daquilo que ele não é, o espaço. Quando dizemos, por exemplo, “isso aconteceu *lá atrás*”, nos referindo ao passado, a linguagem trai esta confusão, pois insere parâmetros espaciais para se referir a uma dimensão temporal, que nada tem a ver com o espaço. Ao contrário das

² Quando houver duas datas seguidas, a primeira se refere à edição usada para consulta deste artigo e a segunda, entre colchetes, ao ano de publicação da primeira edição da obra.

³ Deleuze afirmará: “Bergson não ignora que as coisas se misturem de fato na realidade; a própria experiência só nos propicia mistos. Mas o mal não está nisso...O deplorável é que não saibamos mais distinguir em tal *representação* os dois elementos componentes que diferem por natureza” (Deleuze: 2007, p. 12).

muitas decantações elaboradas pelo filósofo, o riso constitui certa exceção, pois “o cômico balança entre a arte e a vida”⁴ (Bergson: 2021, p. 46).

Este modo de existência híbrido se manifesta também na escrita de Bergson, fazendo de *O riso* um livro de difícil classificação, situado no cruzamento entre filosofia, psicologia, sociologia e estética. Por vezes, ainda, a obra se converte em manual de comicidade, ao buscar extrair leis de fabricação do cômico. E como toda obra que habita uma zona fronteiriça, *O riso* recebeu por vezes reprovações de puristas de cada área: sociólogos lamentando as incursões metafísicas, filósofos reprovando o excesso de sociologia e psicologia, ou aqueles que evitavam o livro em função dessa miscelânea.

Mas a heterogeneidade constituinte do cômico não se deve apenas ao fato de tocar simultaneamente arte e vida. Seu modo de existência peculiar também cria “vasos comunicantes” entre uma instância e outra. Muitos procedimentos da comédia, afirmará Bergson (2021, p. 65), são extensões e lembranças dos jogos e prazeres infantis. Além disso, o riso inicia quando os seres humanos interrompem a preocupação com a ordem pragmática da existência e passam a se enxergar, ainda em estado de esboço, a partir de certa teatralidade: “personagens da vida real não nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir a seus desempenhos como em um espetáculo que olhamos do alto de nosso camarote” (Bergson: 2021, p. 96).

Boa parte da tradição de pensamento sobre o riso tendeu a tratá-lo de um ponto de vista individual, como se a explicação de seu fundamento se encontrasse em um mecanismo psicológico daquele que ri. Bergson, ao contrário, desloca a problemática de um fenômeno individual para situá-la em determinado meio e desempenhando determinada função: “para compreender o riso, é necessário colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social” (Bergson: 2021, p. 40).

Sobre essa mudança na maneira de colocar o problema, afirmará Silbertin-Blanc,

Às diversas tentativas de explicar o efeito cômico por esse ou aquele mecanismo psicológico [...], Bergson opõe, não uma outra interpretação psicológica, mas uma

⁴ Dada a especificidade que o termo adquire na obra de Bergson, a noção de vida receberá um desenvolvimento adiante. Mas por ora, basta ressaltar na vida sua dimensão social.

mudança de “método”: partir do fato mesmo do riso, e do “ambiente natural” onde ele se manifesta materialmente, como um fenômeno ele próprio todo na exterioridade (Silbertin-Blanc: 2011, p. 62).

É no âmbito da vida cotidiana, social, que o riso encontra seu fundamento, solo este nunca abandonado, mesmo quando o livro apresenta os exemplos mais “artísticos” do cômico, como com o personagem Dom Quixote. Contextualizar o problema dessa forma implica partir de um dado imediato: a materialidade sonora do riso.

Um som emitido em um meio social

Estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado.

Deleuze e Guattari, *Do ritornelo*⁵

Um som se propaga no espaço: ha-ha-ha (ao menos assim é a grafia mais comum em português). Os elementos que compõem esse evento são múltiplos: há algo que causa o riso; há uma mobilização corporal do emissor da gargalhada (o que envolve respiração, a projeção da voz, um certo espasmo do corpo e uma expressão característica do rosto); há ainda para onde o som se dirige. Esta dimensão biológica, mesmo física do riso, é relevante para a compreensão de seu significado.

A compreensão proposta para o riso, lembrando a colocação de Silbertin-Blanc, considera essa exterioridade como ponto de partida: uma materialidade sonora projetada no espaço. No entanto, não um em espaço qualquer, abstrato, mas um espaço social.

Deleuze e Guattari, no capítulo “Acerca do ritornelo”, de *Mil Platôs* (2009 [1980]), fazem uma elaboração sobre o canto dos pássaros que ecoa essa elaboração bergsoniana. Os autores deslocam a reflexão sobre este tema de fatores puramente anatômicos e fisiológicos para pensá-lo em uma dimensão espacial, funcional e estética: o canto das aves cria um território. Não cabe aqui desdobrar detidamente essa noção de território, mas ele não deve ser entendido apenas em sentido físico. Trata-se de um espaço dotado

⁵ Deleuze; Guattari: 2009, p. 382.

de materialidade, certamente, mas também imaterial, em que um ser vivo erige um local habitável. É como se os autores, a seu modo, também afirmassem: “para compreender o canto das aves, é preciso colocá-lo em seu ambiente natural”. Além disso, do mesmo modo como o riso, o canto das aves, para Deleuze e Guattari, é também o início de um gesto estético. E assim como os pássaros evocam uma participação coletiva ao cantarem, algo semelhante ocorre com o riso.⁶

Uma risada guarda uma tendência a se prolongar segundo uma dinâmica de propagação:

Parece que o riso precisa de um eco. Escute-o bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado; é alguma coisa que gostaria de se prolongar, reverberando gradativamente, algo que começa por um estrondo para continuar por ressonância, assim como o trovão nas montanhas. E, no entanto, tal repercussão não deve ir ao infinito. Ela pode se mover no interior do maior círculo possível; nem por isso tal círculo será menos fechado. Nosso riso é sempre o riso de um grupo (Bergson: 2021, p. 39).

A partir dessa fala, podemos ver como o fenômeno sonoro se articula com a dimensão social. Um riso emite algo como um tema musical, propondo àqueles que o escutam a execução de variações. Se eu gargalho alto, baixo ou em tom médio, aquele/a ou aqueles/as que estão comigo tendem a me acompanhar em intensidade (claro, guardando a ressalva de que cada um possui um timbre próprio de risada, uma “assinatura” de riso). Isso porque há no riso uma dinâmica de contágio.

Quem já assistiu a um espetáculo de teatro ou sessão de cinema mais de uma vez deve ter notado como a qualidade ou mesmo ocorrência de risadas varia de plateia a plateia. Para uma mesma cena, o riso pode adotar um som tímido e fraco, emitido aqui e ali para logo se extinguir; mas também pode vibrar em intensidade, “levantar voo” e ganhar corpo, ressoando como um grande bloco sonoro.

Assim como as carpideiras, mulheres contratadas para chorar, garantem a tonalidade afetiva desejada para a ocasião em que são contratadas – os velórios –, a risada de um grupo também pode ser direcionada segundo certas estratégias, algo extremamente útil

⁶ Não defendo aqui que o canto dos pássaros seja a mesma coisa que o riso para os seres humanos. Se faço essa aproximação, é por suspeitar, nas formulações de Deleuze e Guattari, dois autores profundamente influenciados por Bergson, possíveis ressonâncias de certos aspectos das colocações de Bergson sobre o riso.

em espetáculos de comédia. Muitos talvez se lembrem do recurso de programas de humor de utilizarem uma risada coletiva pré-gravada para as cenas, as claque. É ponto comum que tal recurso possui como função principal induzir o espectador ao riso, garantindo que as piadas sejam apreciadas com uma gargalhada. Tais claque atuam como as carpideiras da comédia.

No entanto, a lógica de contágio do riso vai além deste evento sonoro imediato. Muitas vezes, sentimo-nos irresistivelmente tentados a compartilhar um evento engraçado com quem não o testemunhou. “Você assistiu a tal filme?”. Ou algo mais atual: quantos não são os conteúdos virais compartilhados com cenas e imagens engraçadas? Vemos um conteúdo hilário e desejamos de imediato enviá-lo para alguém.

É preciso acrescentar, contudo, que não compartilhamos tal conteúdo com qualquer pessoa, apenas com quem julgamos que irá achá-lo engraçado, apenas com “o nosso” ou “os nossos” grupos. Compartilhar uma piada no grupo errado de WhatsApp pode gerar grande embaraço. Por este motivo, Bergson afirma no trecho acima que o riso caminha por um círculo que pode ser amplo, mas ainda assim fechado. Há um limite em sua propagação que circunscreve quem pertence e quem não pertence ao grupo por onde aquela piada pode circular.

É sabido que o humor de um país é muitas vezes intraduzível em outro. Também em uma mesma sociedade, o engraçado do passado se torna intolerável no presente. Mas não basta ser nosso conterrâneo e contemporâneo para compartilhar do mesmo humor. Mesmo dentro de um país, grupos menores criam “pequenas sociedades” dentro da grande. Cada subdivisão destas também cultiva formas peculiares de humor, frequentemente intransponíveis para fora.

Ainda que não seja o único elemento em jogo, o riso desempenha papel fundamental na criação e manutenção de um “território comum” por um grupo ou pequena sociedade. Um dos laços mais eficazes de consolidação de intimidade se cria a partir da capacidade de rir juntos, muitas vezes de coisas e assuntos cuja graça escapa aos de fora. Quando perguntados sobre por que riem, não raro ouvimos a resposta: *piada interna*. Interna, pois a graça pertence aos componentes daquele grupo, e o nosso “estar boiando” evidencia o quanto não pertencemos àquele território. Como afirma Bergson, “por mais franco que

pudermos supô-lo, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (Bergson: 2021, p. 39).

Este humor compartilhado não acontece por puro deleite coletivo, embora Bergson afirme que o riso é um prazer o qual a humanidade aproveita a mínima ocasião para produzir. Como colocado acima, além de pertencer a um meio social, o riso desempenha uma função.

Qual o significado do cômico? Convém destacar que essa questão se bifurca em duas direções: (1) *do que se ri?* e (2) *por que se ri?* Mas elas remontam a uma fonte comum. O uso da palavra ‘fonte’ não é gratuito. Encontramo-lo recorrentemente utilizado ao longo de *O riso* para se referir ao significado do cômico. Filósofo do tempo e do movimento, o termo alude à nascente de um rio e seus afluentes, cuja fluidez e desenrolar das águas assume diferentes formas, dinâmicas, e intensidades, se adensa e se afina, e por vezes desaparece.

Essa imagem da fonte é importante para entendermos o tratamento que Bergson confere à sua compreensão do cômico. Ao longo de todo o primeiro capítulo de *O riso*, e posteriormente em uma carta endereçada a um crítico deste livro, Bergson deixa claro que não busca uma definição no sentido de uma fórmula estática, aplicável a toda e qualquer situação cômica. “Não pretendemos encerrar a fantasia cômica em uma definição”, diz ele logo ao início (Bergson, 2021, p. 37). Por sua vez, na carta, escrita a Émile Faguet, Bergson afirma:

Minha convicção é que é quimérico procurar uma definição, ou seja, uma fórmula simples que possamos aplicar maquinalmente a tudo aquilo que nos faz rir...Minha tese consiste em afirmar que há um certo número de efeitos risíveis ou dominantes, redutíveis a uma fórmula relativamente simples, mas que o cômico e seus efeitos ressurgem imediatamente em outros efeitos que se assemelham a eles de alguma forma, após isto outros que se assemelham a estes últimos sem necessariamente se assemelharem aos primeiros, e assim indefinidamente (Bergson: 2011, p. 316).

O que temos em *O riso* é uma investigação sobre como a comicidade surgiu e tomou lugar na vida social e humana. Nesta busca, Bergson encontra o que pode ser entendido como uma fonte primordial, mas admite uma cadeia de derivações que se afastam dela gradativamente, até por vezes se desconectarem por completo. Boa parte da

argumentação de Bergson consiste em mostrar como desdobramentos aparentemente desconexos ainda guardam ressonâncias do motivo principal. Embora seja essencial apontar para esta condução, no presente artigo não entraremos na exploração destes meandros argumentativos, limitando-nos a seguir os fios principais trazidos pelo livro.⁷

Rigidez, repetição, movimentos involuntários: do que rimos?

É que a vida bem viva não deveria se repetir. Ali onde há repetição ou semelhança completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo.
Henri Bergson, *O riso*⁸

Do que rimos? Já a colocação dessa pergunta apresenta alguns pressupostos assumidos por Bergson. Sua análise não se fixa naquele riso atrelado a um transbordamento de alegria ou felicidade. Ele se distingue também de um sorriso. Trata-se de um riso motivado por uma causa. Além disso, mesmo que o desenvolvimento do livro capte o cômico em instâncias sutis, como na linguagem, palavras, movimentos, situações e gestos, temos como modelo de comicidade o riso direcionado a *alguém*. É a cena exemplar apresentada na abertura deste artigo de um passante que cai na rua, provocando o riso de pessoas ao redor. Mas o que há nesse evento que torna o pedestre um objeto cômico?

“O mecânico sobreposto ao vivo” – assim é a fórmula constantemente repetida ao longo de *O riso*. Ao nela se apoiar, Bergson se desvencilha de concepções tradicionais que aproximam o riso de definições como uma expectativa frustrada, contraste entre ideias, contemplação de uma desarmonia (a feiura), etc. Algumas destas teorias partem do pressuposto do riso como um prazer solitário, outras, dele como um divertimento intelectual. Muitas dessas concepções, defende o filósofo, por vezes trazem algo de verdadeiro, mas tocam a comicidade apenas a partir de exemplos pontuais.

⁷ Para uma excelente abordagem deste aspecto de *O riso*, indicamos o artigo de Tatsuya Murayama (2012).

⁸ Bergson: 2021, p. 51.

Mas para entendermos a fórmula proposta como fonte do cômico, é importante investigarmos o que Bergson entende por vida, ao menos o aspecto que começa a chamar a atenção durante os anos de elaboração de *O riso*, publicado em 1900, e plenamente desenvolvido em *A evolução criadora*, de 1907. Vale ressaltar que o sentido de vida aqui é mais biológico do que social, embora essas concepções se entrelacem em algum ponto. Como afirma Tatsuya Murayama (2012, p. 396), “é o conceito de vida no sentido biológico que permite ao filósofo francês [Bergson] sua compreensão do cômico”.

Já em seu primeiro livro, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* [1889], embora não nomeie explicitamente “vida”, Bergson fala em termos nessa direção, em especial a partir de consciência. A investigação da temporalidade própria da consciência servirá como porta de entrada para o mais célebre conceito bergsoniano, o de duração. Também nesta primeira obra, outro tema recorrente em Bergson ocupa lugar central: a liberdade.⁹

A questão sobre a liberdade, central para Bergson, foi também uma das principais inquietações de diversos autores do pensamento europeu desde o final do século XIX. E talvez mesmo, a questão, central a nomes como Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Hannah Arendt, Foucault, Deleuze, Guattari e, mais recentemente, ao sul-coreano Byung-Chul Han. Cada um/a a seu modo, com vocabulário e estratégias particulares, buscou refletir sobre como o ser humano pode criar condições para ser livre em um mundo cheio de determinações. Frente a palavras de ordem que buscam calar a liberdade a partir de diferentes fontes, como o capitalismo/totalitarismos, a cultura de massa e, mais recentemente, a internet, tais autores perguntam-se como – e até que ponto (já que todos negam a liberdade absoluta) – podemos ser indeterminados.

Voltando ao filósofo aqui tratado, a singularidade peculiar a seu pensamento consiste em refletir sobre a liberdade dentro de uma dinâmica temporal. A vida, para Bergson, é uma acumulação do passado que, a partir de uma conexão do corpo com o presente, se desenrola em um futuro indeterminado. A formulação pode parecer abstrata, porém nem tanto se tomarmos como exemplo nossa própria experiência. Nosso passado está dado, já aconteceu. E podemos lembrar de diferentes momentos de nossa história. Mas ao

⁹ Afirma Lapoujade: “não é Bergson que, desde sua primeira obra, estabelece uma relação que vai se revelar indissolúvel entre duração e liberdade?” (Lapoujade: 2010, p. 16).

mesmo tempo em que nos lembramos de nosso passado, cada momento vivido ou a ser vivido possui grande dose de imprevisibilidade. Não podemos prever como nos sentiremos daqui a 2 horas, com o que sonharemos de hoje para amanhã, nem como se desenvolverão uma sensação ou pensamento atuais.

Do mesmo modo, é impossível saber de antemão como sairá este artigo antes de escrevê-lo – quem dera! –, por mais que o tema esteja dado desde o início. Para realizá-lo, não o faço *ex nihilo*, a partir do nada, mas apoiado em uma experiência acumulada (a de escrever textos, meu conhecimento sobre Bergson, a leitura de *O riso* e comentários de estudiosos, filmes já assistidos, etc.). Meu esforço por finalizar o texto, algo realizado no presente, solicita minha memória ao mesmo tempo em que se desdobra em algo imprevisível.

É a partir deste pêndulo – entre um passado conservado, um presente que o atualiza, e futuro ainda incerto – que Bergson entende a criação. Liberdade e criação, por sua vez, são termos que se confundem. O *elán vital*, termo elaborado em *A evolução criadora* para descrever a potência criadora da vida, não é exclusividade do ser humano, mas nele também se encontra.

No entanto, nem sempre esta potência de criar é cumprida. Em diversas ocasiões, encontra-se tematizado no pensamento bergsoniano aquilo que impede a vida de realizar sua vocação criadora. No caso da existência humana, estes bloqueios ocorrem por diversos fatores, como coerções sociais, o automatismo do hábito ou a fuga das próprias vocações. Há inclusive certa inevitabilidade na interrupção dessa marcha. Nossa constituição como sujeitos e seres sociais precisa contar com mecanismos já feitos e prontos, solo a partir do qual o hábito se sedimenta e a existência em sociedade pode se estabelecer. No entanto, mesmo que essa seja uma condição para nos estabelecermos no mundo, o hábito não pode se tornar uma camisa de força que impede a criação e a novidade de tomarem lugar.

Indo ainda um passo além nesta elaboração, a vida, para Bergson, não é um fenômeno abstrato. Ela põe em jogo uma dinâmica temporal a partir de um corpo. Somos seres vivos comprometidos antes de mais nada com nossa ancoragem em um aqui e agora, algo proporcionado por nossa elaborada constituição sensório-motora. A *atenção*

desempenha aí um papel fundamental, pois nos permite receber impressões externas e escolher ações adequadas como resposta. Como afirma Lapoujade (2010, p. 75), “a atenção à vida submete nossa relação com o mundo exterior a um esquema do tipo pergunta/resposta”. Uma vez que não controlamos o mundo externo, mas apenas o nosso corpo, o ambiente circundante nos demanda a todo instante uma flexibilidade de resposta aos diferentes estímulos recebidos. O mecanismo de atenção é físico, mas também mental. *Tensão e elasticidade* – este é o par em jogo em nossa boa adaptação no presente, e é dentro desta problemática geral que se encontra *O riso*.

Pois bem, voltando à imagem do pedestre e sua queda: por que, segundo Bergson, rimos de uma situação como esta? Não é pela mudança brusca de atitude. Se o transeunte parasse de repente e se sentasse ao chão, dificilmente acharíamos graça. O que há de engraçado no evento é o que nele há de *involuntário*: o desajeitamento do corpo em se adaptar à nova situação apresentada, uma falta de elasticidade. Deparamo-nos com uma “rigidez mecânica ali onde gostaríamos de encontrar uma maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” (Bergson: 2021, p. 41).

O mecânico aqui atua como o hábito corporal adquirido que impossibilita o pedestre de se adaptar à imprevisibilidade da nova situação. Acompanhando a fala de Lapoujade há pouco citada, é como se o transeunte, ao encontrar um obstáculo, tivesse subitamente trocada a pergunta colocada pelo ambiente, se atrapalhando em reordenar a resposta.

Com esta simples imagem e sua fórmula correspondente, o tema central do livro já está dado. Sibertin-Blanc, responsável pela edição crítica de *O riso*, em nota após o exemplo da queda pedestre, afirma ser esta a “primeira ocorrência da mecanização da vida, *leitmotiv* do qual a sequência da obra buscará seguir as inumeráveis variações” (Sibertin-Blanc in: Bergson, 2011: p. 178). Trata-se do ser humano atrapalhado, desajeitado com seu próprio corpo.

É por isto que Bergson afasta a oposição muitas vezes atribuída ao cômico como o feio em oposição ao belo. Não se trata de perceber uma desarmonia, mas sim um desajuste. Ao invés da oposição feio/bonito, o filósofo menciona outro par dicotômico: a rigidez contraposta à graça, graça aqui não no sentido de algo engraçado, mas de graciosidade, leveza do corpo e dos gestos corporais. O corpo gracioso é, por exemplo, o corpo de

uma bailarina, capaz de criar a impressão de um movimento contínuo e indivisível, como se levitasse, sugerindo uma imaterialidade inserida na matéria. O corpo que faz rir é o oposto dessa leveza de movimento. É interrupção brusca, queda, enrijecimento, distração.

Muitas formas de comédia, inclusive boa parte da arte da palhaçaria, exploram essa dimensão do corpo à deriva com seus desastres e distrações – por vezes a partir de um evento único – temos aí muitos tropeços e torta na cara! –, por vezes em uma reação em cadeia – um esbarrão que acaba por destruir todo um cenário. No limite, a exploração desta dimensão do corpo desajeitado termina por transformá-lo em coisa: “rimos de Sancho Panca enrolado em uma capa e lançado ao ar como um simples balão. Rimos do barão de Münchhausen transformado em bala de canhão e viajando pelo espaço” (Bergson: 2021, p. 61).¹⁰

Com o pedestre e sua queda e a fórmula do mecânico inserido no vivo, temos um primeiro caso de desajuste entre o sujeito e seu meio. A sequência do texto, no entanto, não será mera aplicação desta imagem e ideia. Se assim fosse, o próprio Bergson incorreria naquilo que denuncia: simplesmente encaixar por toda parte uma fórmula pronta, sobrepor um mecanismo já feito à maleabilidade da vida. O desenvolvimento de *O riso* buscará encontrar ainda o mecânico no vivo, mas em instâncias inteiramente diversas.¹¹

No modelo apresentado, a causa do desajuste ainda é externa ao corpo e acessória ao sujeito. O pedestre poderia evitar a queda se desviando do obstáculo. Mas o que aconteceria se este desajuste não fosse algo exterior? O que aconteceria se o motivo do cômico se encontrasse, não fora, mas instalado em nós?

¹⁰ Pensando sobre este registro de comédia, um grupo cômico chamado de *Os trapalhões* não poderia ser mais adequado!

¹¹ Como afirmamos acima, sacrificamos nesse artigo a exposição de minúcias argumentativas de *O riso* para nos fixar em seu desenvolvimento principal. Mas é necessário mencionar que, além da fórmula “o mecânico sobreposto ao vivo”, Bergson propõe outras derivadas dela, como “todo disfarce é cômico”. E além de buscar o riso dirigido a pessoas, também apresenta casos mais sutis de comicidade, como na linguagem ou em situações.

Internalizando os automatismos

Outra cena: não dizemos que o encanto com um professor terminou no dia em que descobrimos sua fala entrecortada por um vício de linguagem ou movimento constantemente repetido durante a aula? Na medida em que a repetição de gestos ou expressões é notada, há uma tendência à atenção do ouvinte se desconectar do conteúdo da fala para se fixar neste estranho mecanismo montado sobre o orador. Ao invés de acompanhar o desenvolvimento das ideias expostas, fixamo-nos na expectativa da repetição. Evocando este novo exemplo, Bergson afirma: “os gestos de um orador, cada um dos quais não é risível em particular, fazem rir por sua repetição” (Bergson, 2021, p. 50).

É claro, é possível que ninguém chegue a notar esse mecanismo ou que o note sem achar graça. Mas se não fizer rir no próprio orador, há um meio quase instantâneo de fazê-lo. Bergson afirma que a arte dos imitadores consiste em captar esses movimentos de gesto ou fala maquinalmente repetidos. Para causar graça, basta ao imitador reencená-los. “Você já viu este professor dando aula? Ele faz assim”. Temos, aí, risada certa.

O mecânico aqui já não incide sobre o corpo a partir de uma contingência accidental. Ele sugere o funcionamento de uma máquina montada sobre um organismo vivo, insere uma repetição sistemática onde deveria haver imprevisibilidade, já que a vida não deveria se repetir. O mesmo princípio, afirma Bergson, explica porque duas pessoas idênticas causam riso (irmãos e irmãs gêmeas o sabem bem!). Encontrar duas (ou mais) pessoas iguais sugere a existência de um molde da natureza fabricando humanos em série.

Mas há outras internalizações possíveis do mecânico. Além do enrijecimento do *corpo*, manifesto por uma repetição mecânica e automática de gestos, Bergson fala em distrações do *espírito*¹² e, a seguir, nas obsessões da *vontade*. Em todos esses casos, trata-se de automatismos intervindo sobre a vida, desempenhando aquele papel que,

¹² Espírito não no sentido religioso ou cristão, mas de subjetividade.

para Bergson, bloqueia sua potência criadora, já que troca a possibilidade de criação pela previsibilidade da repetição.

O que seria o automatismo internalizado pelo espírito? Assim como ocorre com o corpo, também se trata de um desajuste na conexão com o presente, porém, agora não necessariamente através de movimentos reincidentes. É famosa na história da filosofia a anedota contada por Platão em que Tales de Mileto, absorto em seus pensamentos ao observar os corpos celestes, cai em um poço. Ao tropeçar, o filósofo grego provoca o riso de uma passante, que assiste à cena e faz uma piada a respeito. No texto de Platão, temos:

quando Tales observava os astros e olhava para cima, caiu num poço. Conta-se que uma bela e graciosa serva de Trácia disse uma piada a propósito, já que, na ânsia de conhecer as coisas do céu, [Tales] deixou escapar o que tinha à frente, debaixo dos pés (Platão: 2010, p. 247, 174a).

A expressão “vive no mundo da lua”, com acento nitidamente cômico, evoca esse tipo de personagem, absorto em si mesmo a ponto de se desligar do mundo externo. Aquele que Bergson considera o personagem cômico por excelência, Dom Quixote, é acometido por um desvio desse tipo. Por haver lido tantos livros de cavalaria, passa a enxergar na realidade personagens e enredos que tanto apreciou em narrativas. No caso de Dom Quixote, não se trata de divagações ocasionais do pensamento, como em Tales, mas de uma distração mais sistemática, caracterizada por uma invasão da memória sobre o real. As lembranças se atualizam com tal força que tomam o lugar de percepções atuais. Ao invés de se ajustar à realidade, é a realidade que tende a se curvar à imaginação de Dom Quixote. Eis aí, segundo Bergson, a fonte desta distração delirante, a sedução por uma ideia fixa. Por toda parte, Dom Quixote enxerga cenas de cavalaria, como um gigante no lugar de um moinho de vento, de modo que a realidade passa a se confundir com o sonho.

Seguindo esse caminho de internalização dos automatismos, temos ainda mais um caso explorado por Bergson. Temos o mecânico, por fim, inserido no caráter (assim nomeia Bergson), atuando sobre a vontade. Sobre este âmbito, o texto se refere inicialmente ao viciado. Assim como uma ideia fixa ou a lembrança podem tomar o lugar da conexão do corpo o presente, também o vício internaliza uma rigidez de conduta que se impõe sobre

as ações. O alvo do automatismo, desta vez, é a mobilização de nossa disposição de agir, nossa vontade.

Chegando aqui, é importante fazer uma ressalva, pois alguns dificilmente considerarão que um vício pode se apresentar de maneira cômica. É por este desdobramento que Bergson acaba também por distinguir a tragédia da comédia.¹³ Não basta a simples ilustração de um vício, ou mesmo ideia fixa, para tê-los cômicos. O maior monomaníaco da literatura, o Capitão Ahab, do romance *Moby Dick* [1851], de Herman Melville, pouco tem de risível. E sua obsessão enrijecida pela ideia de vingança acaba por arrastar consigo os tripulantes do navio Pequod.

Quanto aos viciados, podemos citar os alcóolatas. Há o personagem de Nicolas Cage do filme *Despedida em Las Vegas* (1995), que mantém seu vício até o trágico fim. Mas há, por outro lado, Tom Cavalcante e seu João Canabrava, assim como o personagem Estéfano, de *A Tempestade* (1611), de Shakespeare. Em se tratando de uma mesma causa, o que faria um vício adotar um tom trágico em um caso e cômico em outro? Não se trata de uma questão de severidade do vício, como se um caso brando pudesse fazer rir e um mais sério, chorar ou inspirar piedade. Para Bergson, trata-se de uma questão de “complicação” no tratamento dos personagens.

Quanto mais fundo a descrição de um vício mergulha em sua individualidade, mais próximos nos sentiremos do personagem. Em primeiro lugar, esse procedimento evoca um efeito de empatia do espectador, que passa a ter conhecimento das causas e consequências de um vício. Do ponto de vista da construção da narrativa, uma apresentação contextualizada faz com que o vício se mescle a uma multiplicidade de outras vivências, dissolvendo-se na totalidade de uma vida. Bergson toma como exemplo Otelo (da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza* (1603-4), de Shakespeare), personagem cuja complexidade de composição faz do ciúme apenas um de seus traços:

¹³ Tal distinção talvez não valha para algumas criações artísticas feitas a partir do século XX. É notório como esteve constantemente em jogo na criação contemporânea a exploração, dissolução e embaralhamento dos limites entre categorias artísticas ou mesmo entre o que é ou não considerado arte. O escritor austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), por exemplo, é um autor hábil em criar zonas híbridas entre tragédia e comédia. O próprio Shakespeare, no entanto, já desobedecia a oposição rígida entre estas categorias ao, por exemplo, inserir personagens e momentos cômicos em suas tragédias. Sobre esse último aspecto, conferir o texto de Aimara da Cunha Resende presente nesta edição da *Ao Largo*.

Um drama, mesmo quando nos ilustra paixões ou vícios facilmente identificáveis, encarna-os tão bem no personagem que seus nomes são esquecidos, suas características gerais se apagam, e não mais pensamos neles, mas na pessoa que os absorve; por isso, só um substantivo próprio é adequado à peça dramática. Pelo contrário, inúmeras comédias possuem como título um substantivo comum: *O Avarento*, *O Jogador*, etc. Se peço ao leitor para imaginar uma peça que se possa chamar *O Ciumento*, por exemplo, ocorrerá ao espírito Sganarelle ou George Dandin, mas não *Otelo*; *O Ciumento* só pode ser título de comédia (Bergson: 2021, p. 43).

Já que Bergson cita *Otelo*, podemos citar o caso brasileiro de *Dom Casmurro* (1899), romance de Machado de Assis. A síntese do romance, quase que por unanimidade popular, se resume a: “Capitu traiu ou não Bentinho?”. Poucos, no entanto, tratam a narrativa como uma trama acerca de um mundo enxergado e relatado pelos olhos de um ciumento, Bentinho (que inclusive assiste a *Otelo* em um dos capítulos do livro).¹⁴

A comédia, por outro lado, mesmo quando toma temas sérios, como o vício ou o ciúme, tende a tratá-los a partir de generalidades. É o ciumento ou um bêbado *em geral* que é representado. A comédia tende a se fixar em clichês, lugares comuns, aquilo que o personagem cômico apresenta como bordões. No caso de um bêbado, é o modo de andar, de entornar continuamente a garrafa, o modo peculiar de fala, que construirão o motivo da graça. É por isso que Bergson afirma que o cômico se fixa em gestos, e o drama, em ações; gestos no sentido de simples movimentos próximos do automatismo e rasos quanto a suas motivações, ao contrário de ações, plenas de motivos, deliberações e conflitos.

Como síntese geral, podemos depreender que o objeto cômico por excelência, a figura paradigmática de quem rimos, são os distraídos. É para apontar as distrações que o riso entra em cena, tanto na vida cotidiana, quanto em criações artísticas. Este gesto, por sua vez, não é gratuito, mas possui uma intenção de resgate da sociabilidade ameaçada.

¹⁴ O personagem trágico pode ser imitado, sem dúvida. Mas nesse caso, aponta Bergson, passaríamos à comédia: “O herói da tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Podemos imitá-lo, mas passaríamos, neste caso, conscientemente ou não, do trágico ao cômico” (Bergson: 2021, p. 108).

É preciso resgatar os distraídos: por que rimos?

É cômico deixar-se distrair de si mesmo. É cômico vir a inserir-se, por assim dizer, num quadro já pronto. E o que é cômico, acima de tudo, é passar a ser o quadro no qual outros irão se inserir trivialmente.

Henri Bergson, *O riso*¹⁵

Muitos espetáculos de comédia fazem o espectador rir a partir de um misto de graça e constrangimento. Isso em função de reconhecer em si mesmo aquilo que se passa no palco – “nossa, eu sou exatamente assim!”. Podemos passar anos a fio sem notar que nos comportamos daquela maneira. Mas então nos deparamos com um personagem que, em certa medida, nos espelha. O que acontece ali no palco que nos faz notar nossa própria conduta? Um aspecto de nós que muitas vezes nos torna insuportáveis de conviver – como pode ele passar despercebido?

Não é à toa que isto acontece, pois, enquanto aponta para os automatismos, o riso atua sobre um ponto cego: “só somos risíveis pelo aspecto de nossa pessoa que se furta à nossa consciência”, dirá Bergson (2021, p. 110). O rosto impassível de Buster Keaton (1895-1966) faz sentido dentro desta lógica. Keaton encarna o palhaço distraído, que faz os outros rirem sem esboçar qualquer intenção de fazê-lo; não nota o motivo da graça, já que ela se encontra nele instalada.

Justamente pela motivação ser invisível à própria pessoa, o riso entra como dispositivo para fazer notar aquilo que nela faz rir. Basta pensarmos no incômodo que é ser alvo de riso, constrangimento que faz com que queiramos eliminar ou esconder o aspecto risível de nós mesmos. Não é à toa, talvez, que o termo “ridículo”, que nada mais é do que aquilo que provoca riso, possua um significado inequivocamente pejorativo. Ninguém quer ser ridículo, motivo de riso.

A explicação de Bergson aqui se situa a meio caminho entre biologia e sociologia. O próprio filósofo não chega a definir precisamente entre uma opção ou outra: “o riso é simplesmente o efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza, ou, o que vem

¹⁵ Bergson 2021, p. 102.

a ser quase o mesmo, por um prolongado hábito da vida social” (Bergson: 2021, p. 122). Biologia ou sociologia, o fato é que o riso atua como resposta coletiva às distrações individuais.¹⁶

Aquilo que se torna automatismo (do corpo, espírito ou caráter) se monta sobre o indivíduo como um parasita, submetendo seu “hospedeiro” a uma cadeia de repetições. No entanto, aquilo que o riso, em seu sentido mais imediato, visa recuperar não é exatamente a potência de liberdade desperdiçada.

Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (2006 [1927]), afirma que o ser humano (chamado pelo filósofo alemão de ser-aí ou *Da-sein*), ao reconhecer sua finitude, descortina um face a face consigo mesmo. Ao se lembrar de que vai morrer, o ser humano recupera uma abertura existencial mediada por uma questão do tipo “o que fazer com a única vida que eu tenho?”. É o lembrete de nossa própria indeterminação, aquilo que a vida cotidiana nos faz esquecer, e cuja recuperação reacende a possibilidade de reconquista da própria liberdade.

No caso do riso, trata-se sem dúvida de um certo lembrete, mas seu sentido mais espontâneo não leva àquele de quem se ri a um exame da própria existência. Não é à existência individual que o riso pede contas, mas à existência social. O objeto risível se expõe não a si mesmo, mas ao *olhar do outro*. É o indivíduo que, em sua distração, apresenta tendências à insociabilidade.

O riso, antes de mais nada, é uma “ferramenta de ajuste dos comportamentos humanos” (Monteiro: 2020, p. 281), dispositivo inserido pela natureza (ou pela sociedade) para trazer os distraídos de volta aos trilhos da existência em comum.

Quando discorre sobre a rigidez do caráter, Bergson complementa que não são exatamente os defeitos, como o vício, que tornam um personagem cômico. O que é decisivo não é um julgamento moral quanto à conduta, e sim a internalização de uma

¹⁶ A publicação seguinte a *O riso, A evolução criadora* [1907], demonstra já um vínculo do filósofo com uma linguagem biológica; no entanto, sua última obra, *Duas fontes da moral e da religião* [1932], possui um viés mais sociológico. A leitura detida desses dois livros, no entanto, demonstra que sociologia e biologia se embaralham constantemente no vocabulário de Bergson. Mais do que uma confusão conceitual, podemos levantar a hipótese se este tratamento não adianta ou se conjuga com aquilo que, especialmente a partir dos anos 1980, autoras como Donna Haraway e Anna Tsing entendem como pensamento multiespécie.

rigidez que compromete a sociabilidade. Isto quer dizer que uma virtude ou qualidade também podem ser cômicas, caso tornem alguém inflexível ao convívio social: “um vício maleável seria mais difícil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. É a rigidez que é suspeita à sociedade” (Bergson: 2021, p. 97).

A possibilidade da insociabilidade não ocorre por um “mal funcionamento” da sociedade. Incidências de distrações, desvios e enrijecimentos são de certa forma inevitáveis ao convívio e à vida regida pelo hábito. Tal como afirma Bergson (2021, p. 93), “assim como não há lago que não deixe flutuar folhas mortas em sua superfície, não há alma humana sobre a qual não se depositem hábitos que a enrijeçam contra si mesma, enrijecendo-a contra as demais”.

Falamos acima sobre a arte do imitador de captar mecanismos montados sobre um indivíduo. Para imitar alguém, basta reencenar aquilo que ele/ela tem de previsível. Acontece, no entanto, de o imitador por vezes não se fixar em uma pessoa em específico, mas se ater a tipos gerais: o ciumento, o juiz, a patricinha, a mãe. Também nesse caso, por mais que não se tome uma pessoa em específico, o imitador não deixa de se remeter à rigidez de hábitos adquiridos. Porém, capta-se aqui um tipo parasitário viral (ou que ao menos possui potencial de contágio), que desliza de indivíduo a indivíduo até se tornar distração coletiva.

Caso isso aconteça, o automatismo, que constituiria motivo cômico em uma ocorrência isolada em alguém, deixa de ser alvo do riso, passa a ser normalizado. O cômico, no entanto, permanece ali em estado latente. Na curiosa passagem em que Bergson discorre sobre a moda, esse tipo de fenômeno é mencionado:

Quase se poderia dizer que toda moda é risível por algum aspecto. Só que, quando se trata da moda atual, estamos de tal maneira habituados a ela que o vestuário parece adequado a quem o usa... Não nos ocorre a ideia de opor a rigidez inerte do envoltório com a flexibilidade viva do objeto envolvido. O cômico, aqui, permanece em estado latente (Bergson: 2021, p. 52-53).

Este estado latente passa à visibilidade com a mudança da moda vigente, caso alguém teime em se vestir com “aquilo que ninguém veste mais”. É o que afirma Ariano Suassuna, ao comentar o livro de Bergson:

uma pessoa que insiste em usar as roupas que estavam em moda durante a época de sua juventude e que, agora, já ninguém usa mais, torna-se objeto de riso, porque a sociedade presente que tal pessoa não é dotada daquele mínimo de flexibilidade, de possibilidade de adaptação, que as contínuas variações do fluxo social exigem (Suassuna: 2018, p. 154).

Da discussão sobre esse tema, podemos depreender um sentido mais amplo sobre os automatismos coletivos. E aqui encontramos a distinção da comédia em relação às demais artes, tal como Bergson a entende. Enquanto a arte em geral tende invariavelmente ao singular, ao único e irrepetível, a comédia constitui uma exceção. Ela se encontra em casa ao se voltar ao geral, à captação dos clichês, às “fórmulas feitas” – de gesto, fala, movimentos corporais e vontades –, nos quais existências individuais apenas se encaixam. Trazer estas “latências” à visibilidade constitui uma das maiores potências da criação cômica.

Um/a autor/a de tragédias ou dramas pode elaborar as mais sofisticadas criações vivendo isolado/a, afirma Bergson. O exame da própria história e personalidade é capaz de oferecer inspiração para muitos enredos. Já para o/a comediante, a vida social convém e é mesmo necessária, pois a sociedade é a própria matéria-prima de fabricação do cômico, devendo ser atentamente observada. Uma vez que a fonte do riso é inconsciente à própria pessoa que o causa, é muito mais fácil criar o cômico a partir da observação alheia do que de si mesmo.

É além disso, é como se o/a comediante, por uma intuição ou plena consciência, percebesse uma eficácia maior em suas piadas tratando sobre aquilo que concerne ao maior número de pessoas. E a isto convém apontar para as distrações coletivas, captando justamente este cômico em estado latente oculto sob os modismos e o hábito.

Isso certamente ocorre com frequência em produções de comédia, mas também, de modo espontâneo, no humor cotidiano. Consideremos, por exemplo, a recente moda de tatuar leões no braço. O que ganhou ampla visibilidade a partir de algumas celebridades, rapidamente se tornou tatuagem de muitos braços. Poucos se importam com esse automatismo, até que um gesto de humor aponta para esta distração coletiva, como na ilustração abaixo:

Somewhere in a parallel universe



Figura 1: *Em algum lugar em um universo paralelo*
Fonte: Corrente de WhatsApp (via Gustavo Barrese)

Obviamente, a questão não seria se recusar a aderir à moda pelo simples fato de ser adotada em massa. Seria mais se colocar a pergunta: “será que isso realmente convém a mim?”. O automatismo aqui consiste em tomar algo para si simplesmente por ser emitido como palavra de ordem coletiva. Aquilo que é todo mundo, mas ao mesmo tempo ninguém, o impessoal de que fala Heidegger (2006). O molde pronto no qual muitos apenas se encaixam, segundo Bergson.

Acontece ainda de os automatismos serem adotados não a partir de itens isolados, uma camiseta ou uma tatuagem que todo mundo usa, mas ocorrerem “em bloco”, como se a pessoa se inserisse inteira em um esquema preexistente. Os exemplos são muitos, mas Bergson cita com especial atenção a comicidade gerada a partir das profissões, aquela de pessoas que se deixam seduzir pelo exercício de sua função, a ponto de se tornarem *o/a médico/a, o/a advogado/a*.

Animando esta e outras formas de automatismos, se encontra a vaidade, o mais superficial e mais profundo dos defeitos humanos, segundo Bergson. A vaidade é uma “admiração de si fundada na admiração que se acredita inspirar nos outros” (Bergson, 2021, p. 112), e atua nas profissões, por exemplo, a partir da presunção de que o público seja criado para a profissão, e não o contrário. Uma passagem de uma comédia de

Molière, *O senhor de Pourceaugnac*, é citada sobre este ponto. Nela, um médico diz a outro: “Seu raciocínio é tão douto e belo que é impossível que o doente não seja melancólico hipocondríaco; e se ele não o for, deveria tornar-se, pela beleza das coisas que o senhor disse e a justeza do seu raciocínio” (Molière apud Bergson: 2021, p. 56).

Os pequenos círculos sociais e o torpor da emoção

Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador
Henri Bergson, *O riso*¹⁷

Descritos diversos tipos de automatismos em torno da imagem central do distraído, é preciso acrescentar algo. Aquilo que se torna motivo de riso em alguém não é uma unanimidade, mas se conecta com os locais por onde essa pessoa circula, as sociedades que frequenta. É inteiramente possível que o que não seja motivo de riso aqui, o seja em outros lugares.

Cada sociedade estabelece para si o que considera como obrigatório, aceitável e intolerável como norma de conduta, mas *a sociedade* não é algo que se encerra nas fronteiras de um país. Somos seres pertencentes a diversos grupos simultaneamente. A todo momento, grupos menores se formam e dissolvem, criando, aperfeiçoando ou extinguindo normas de convivência. A conduta ética exigida por cada grupo social, por sua vez, se manifesta no humor praticado em cada grupo.

Referindo-se à entrada de estudantes em uma nova escola, e aos jogos perversos a que os calouros são submetidos pelos veteranos, o riso é, em certo momento, chamado de “trote social”, um batizado para os novos integrantes se adequarem às normas do grupo existente. E acrescenta Bergson: “Toda pequena sociedade que se forma no âmbito de uma maior é assim levada, por um vago instinto, a inventar um modo de correção e de flexibilização para a rigidez dos hábitos adquiridos noutros lugares e que será preciso modificar” (Bergson: 2021, p. 96).

¹⁷ Bergson: 2021, p. 101.

Este trote social, por sua vez, requer daqueles que o praticam determinada disposição afetiva. E para tal, é necessária certa dose de insensibilidade. Mas esta suspensão da emoção não se encontra apenas neste caso. Para que o cômico tenha vez, uma indiferença é necessária, ainda que momentânea. Quando a pessoa deixa de nos comover, aí podemos rir dela, pois, como colocará o filósofo (2021, p. 38) “não há maior inimigo do riso do que a emoção”.

A afirmação sobre a insensibilidade que acompanha aquele que ri parece a princípio incoerente. Não rimos de pessoas que nos são queridas? Certamente, sim. No entanto, para este caso, deixamos, mesmo que por uma fração de segundo, o envolvimento afetivo em suspenso. Não perguntamos muitas vezes depois de rir de alguém: “você ficou chateado/a comigo?”. Do mesmo modo, a risada da queda de um palhaço ou um pedestre dificilmente acontece se nos perguntamos “ele se machucou?”. E caso haja indiferença quanto à integridade física de quem caiu, trata-se, precisamente, de ausência de emoção ou empatia.

No desempenho de sua função social, há naqueles que riem algo como a aplicação de um castigo. E como todo castigo, nem sempre o riso é dosado adequadamente, nem sempre é justo.

Uma nota amarga

Uma primeira aproximação com um livro sobre o riso nos leva a pressupor, dado o prazer evocado pelo tema, que seu conteúdo tocará unicamente a alegria e a felicidade. Caso leiamos o final do terceiro e último capítulo de *O riso*, notaremos algo inusitado: Bergson encerra seu estudo afirmando que o filósofo que se aventura a tratar desse tema acabará por encontrar uma dose de amargura.

Pelo que foi trazido até aqui, é possível tocar no ponto mais luminoso da comédia. Temos, dentre os muitos exemplos, Charles Chaplin denunciando a mecanização da vida em *Tempos Modernos* (1936) e a ambição desmesurada de um líder em *O grande ditador* (1940). Em casos como esses, o cômico toca de perto uma postura afirmativa da vida, desperta nossa atenção para as diferentes violências e enrijecimentos que, sem nos

darmos conta, nosso automatismo acumula e se permite internalizar. O humor aqui desobstrui a sensibilidade e o pensamento, desenrijece as engrenagens sociais que amordaçam a vida, traz de volta leveza e alegria, aponta para modismos adotados irrefletidamente, mas que muitas vezes sufocam e aniquilam singularidades.

A graça, aqui, vai de mãos dadas com a graça de que fala Bergson como oposta à rigidez. Rimos do pesado para reconquistar a graciosidade de uma vida maleável e inventiva, sendo a criação cômica tão mais potente quanto mais capta o cômico latente, invisível sob o disfarce de que a realidade está determinada a ser como é. O riso é capaz, assim, de questionar e desafiar estruturas estabelecidas de poder, apontar que há outras possibilidades de vida.¹⁸

Mas será sempre assim? Se a análise de Bergson se restringisse a esse âmbito, ela estaria incompleta. Gostemos ou não, nossos inimigos ou não aliados também riem. E por vezes de nós. Se são risos inteligentes, humanistas, se representam grande ou pequena arte, aí já é outra questão. Mas indubitavelmente, também eles encontram do que e de quem rir, criam humor e shows de comédia.

Convém lembrar que, para o filósofo aqui tratado, o riso é um gesto social. Não de tal ou tal sociedade, mas de qualquer uma. Bergson não chega a ser pessimista, apenas aponta para essa dimensão não luminosa do cômico, a possibilidade de uma aplicação perversa.

Como afirma Geovana da Paz Monteiro, o riso “pode servir tanto à manutenção da ordem quanto como denúncia de uma “ordem” que precisa ser alterada” (Monteiro, p. 295). E é isso o que o percurso do livro de Bergson nos permite perceber. Há um riso libertário, mas há também um riso conservador. E esse último anda de mãos dadas com mecanismos sociais de exclusão.

Dada a possibilidade de uma aplicação perversa do cômico, um pensador que buscasse um manual sobre formas legítimas de rir e de fazer rir não poderia nada contra este fato.

¹⁸ Embora o assunto merecesse um outro ensaio, vale ainda mencionar o riso filosófico. O do grego Demócrito, o de Zaratustra, personagem criado por Nietzsche, e o de Michel Foucault. Segundo esse último filósofo, o livro *As Palavras e as Coisas* nasceu de um riso que “perturba todas as familiaridades do pensamento” (Foucault: 2010, p. IX), riso este provocado pela leitura de um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges.

Esta forma de riso continuaria tendo lugar no mundo. Tocar neste ponto nos leva a perguntar se o cômico não depende de uma ética. Um riso pode salvar alguém do abismo, como na cena final de *Noites de Cabíria* (1957), de Fellini. Mas também pode destruir uma vida e se tornar obsessão de vingança, como no filme *Aqui é meu lugar* (2011), de Paolo Sorrentino.¹⁹

Além disso, no funcionamento atual de redes sociais, com seu compartilhamento compulsivo de piadinhas e besteiras, o riso é uma das principais ferramentas para a captura da atenção. Isto mostra que o cômico pode ser libertário, mas pode se manter dentro das mais ávidas engrenagens do capitalismo, em seu estágio atual empenhado em nos manter permanentemente conectados.

Como foi dito acima, Bergson, ao mesmo tempo em que aponta para uma fonte do risível, também a desdobra segundo suas derivações. A partir dessa ideia de uma cadeia derivativa, podemos notar como o riso dos distraídos pode facilmente se converter em reforço das exclusões. Apoiado na teoria bergsoniana estabelecida em *O riso*, o sociólogo Eugéne Dupréel, em 1928 propôs duas variações: o riso de acolhimento e o riso de exclusão.²⁰

Lembremos do famoso caso de Van Gogh, tido como figura desajustada da cidade, alvejado por pedras atiradas por crianças que faziam troça do pintor. O próprio Bergson descreve o artista como um distraído (Bergson, 2021, p. 104). A distração do artista, no entanto, não deriva da internalização de um automatismo, mas por não tomar a realidade em seu sentido pragmático. Porém, para o riso que castiga as distrações, podemos nos perguntar de que maneira seria possível distinguir entre um tipo de distraído e outro.

Lembremos ainda de outros distraídos que, em seus desajustes às normas sociais, são alvo de um riso que vai junto com outras crueldades. É tema literário, inclusive – tanto na comédia ou no drama –, o caráter paradoxal de muitas dessas figuras. Denominados de idiotas ou bobos, ao mesmo tempo em que são piada social, possuem uma compreensão

¹⁹ Alerta de spoiler! Neste filme, o protagonista interpretado por Sean Penn, ao ir ao funeral do pai com quem não falava há 30 anos, é informado sobre a obsessão que afligiu este último até seus últimos dias. Ao final, descobre que o carrasco nazista não era nenhuma grande figura do partido. Apenas um soldado que riu dele por haver urinado nas calças.

²⁰ Dupréel, Eugéne. In: Bergson: 2011, p. 324.

profunda da vida. Falam verdades justamente por não fazerem parte de círculos sociais, com suas normas rígidas e plenos de vaidades. É que os distraídos muitas vezes perdem o chão da sociabilidade, mas através dessa perda, encontram-se consigo mesmos e com a própria liberdade.

Conclusão

Aprofundemos o que nós experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: nós acharemos que se os aceitamos e admiramos, é porque já tínhamos percebido alguma coisa do que eles nos mostram... Ele [o pintor] a fixou tão bem na tela que, a partir de agora, não poderemos nos impedir de perceber na realidade aquilo que ele próprio viu.

Henri Bergson, *A percepção da mudança*²¹

Na passagem acima, Bergson discorre sobre um dos efeitos mais potentes da arte, o de alargar nossa experiência do real através de uma criação. Deixar-se afetar pelas obras de uma pintora como Tomie Ohtake não possui como efeito apenas a apreciação de suas telas; as conquistas estéticas ali fixadas “vazam” para a realidade e contaminam nossa percepção do mundo.

Este mesmo efeito apontado na arte por Bergson, sem dúvida vale também para a potência do pensamento. Após ler um livro como *O riso*, é difícil deixar de perceber na realidade aquilo que o próprio filósofo viu e nos levou a enxergar. O aspecto talvez menos interessante de sua análise sobre o cômico é tentar averiguar sua aplicabilidade universal (coisa que, aliás, como tentamos demonstrar, nem o próprio Bergson buscou estabelecer). Sem dúvida nossa percepção sobre o riso e o cômico muda após a leitura deste livro.

O riso impressiona ainda pela fineza da escrita de um filósofo-escritor que ganhou um prêmio Nobel de literatura em 1927. Temos também muito o que aprender e apreciar sobre a agudeza de seu raciocínio e elaborações de pensamento, cheias de viradas inusitadas, conclusões perspicazes e um raciocínio encadeado por imagens instigantes.

²¹ Bergson: 2009. p. 150.

Outra das grandes contribuições dessa obra é nos fazer vislumbrar, dentre as tendências do riso, suas possibilidades danosas. É tentador, mas certamente inadequado, supor que a crueldade de que é capaz o riso se refira apenas à sua ocorrência no cotidiano, mas não exista em criações artísticas, como se a arte cômica fosse sempre cuidadosa ao eleger seus temas e piadas. Certamente que no artigo presente, acompanhando as formulações de Bergson sobre o cômico e a arte, delineamos potências possíveis para a criação da comédia. Seria errôneo e ingênuo, contudo, não lembrar que há espetáculos de comédia em consonância com o riso excludente e com interesse de fundo de manutenção de realidades opressoras.

Ao tocar neste lado sombrio, a análise bergsoniana dialoga com um fenômeno bem marcante em nossa época: o da constante revisão sobre os limites éticos do humor. A que devemos o fato de certas piadas – cotidianas ou da comédia – se tornarem intoleráveis senão a que certos grupos levantaram a voz para expor as consequências (e antecedências) de uma piada, contextualizando-as? Se antes certas piadas faziam rir e não fazem mais, é porque não se considerava seus efeitos sobre determinadas vidas. Certamente este debate corre o risco de cair em seu oposto – o de um cerceamento excessivo do humor –, mas ele definitivamente é necessário.

Por fim, para um comediante em busca de comichões latentes, temos um prato cheio em nosso mundo atual de autômatos tecnológicos. Se o riso para Bergson é, em sua fonte, um dispositivo de resgate da atenção, o que dizer desse momento de subjetividade global acometida por uma distração contínua e atenção pulverizada, com capacidade de concentração restrita a vídeos de poucos segundos e frases de efeito?

Ao longo de *O riso*, Bergson explora diversas maneiras de internalização de automatismos (pelo corpo, espírito e vontade), encontrando para cada uma o exemplo em tipos e personagens diferentes. O que temos agora, no entanto, é uma figura única sobre a qual incidem todos esses automatismos. Capturados que estamos por aparelhos celulares, a mão o pega e toca centenas de vezes por dia, a mente se distrai e mantém indiferença quanto ao que se encontra ao redor, a vontade se norteia por palavras de ordem emitidas por influenciadores.

Além de tudo, é claro, temos o fenômeno de autoadoração em massa. Uma “admiração de si fundada na admiração que se acredita inspirar nos outros”, afirma Bergson sobre a vaidade. Sobre que outro mecanismo se constrói as redes sociais? É preciso que nos façam rir de tudo isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2021.

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 edições, 2010.

PLATÃO. *Teeteto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

MONTEIRO, Geovana da Paz. A moral do riso em Bergson. In: *Revista Ideação*, nº 41, jan./jun. 2020, p. 280-297.

MURAYAMA, Tatsuya. "Portrait de famille? Bergson et le dernier Wittgenstein. In: *Annales bergsoniennes V – Bergson et la politique: de Jaurès à aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012, p. 379-400.

SIBERTIN-BLANC, Gillaume. "Le rire comme un fait social total (éléments de sociologie bergsonienne)". In: WORMS, Frédéric; RIQUIER, Camille. *Lire Bergson*. Paris: PUF, 2011, p. 61-80.

SUASSUNA, Ariano. *A essência do cômico*, 2020. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FNbf0B5CQdY>. Acesso em: 05 jan. 2024.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.