

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Gilmar Pereira da Silva

**O humor em mídia digital como aporte ao salto existencial kierkegaardiano
e ao despertar benjaminiano: teoria e estudo de caso**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Gilmar Pereira da Silva

**O humor em mídia digital como aporte ao salto existencial kierkegaardiano
e ao despertar benjaminiano: teoria e estudo de caso**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação do Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

Aos angustiados e desesperados, para que possam rir.

À minha família, que me ensinou o humor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sorriu quando eu nasci.

Aos meus pais, que partilham da minha alegria, e que riem e choram entre minhas chegadas e partidas.

Aos meus irmãos e sobrinhos pelas gargalhadas por nossa história familiar. As marcas do passado nunca nos roubaram a alegria.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Amálio Pinheiro. Sua perspectiva de mundo me deslocou. Não foi sem luta que ele me ajudou a ser mais “barroquizante”, mas agora posso sorrir pelo que aprendi.

Aos colegas e professores do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, dentre os quais fiz amigos. Meu mundo é outro depois de os conhecer, mais feliz.

À Companhia de Jesus, pelo apoio, em especial, ao P. Smyda que, como provincial, confiou-me a missão do mestrado; também aos jesuítas que partilharam comigo desse processo nas comunidades nas quais vivi (S. Luís, N.S. do Bom Conselho e S. Pedro Claver) e que mantiveram seu bom humor para comigo.

Aos amigos do Anchietaum, Colégio São Luís, grupo de pesquisa Barroco e Mestiçagem e demais com quem troquei sorrisos nos últimos três anos. Não cito nomes por serem muitos, mas dedico um “rá” para cada um, formando uma gostosa gargalhada na alegria de conhecer vocês.

“Tendo Deus rido pela primeira vez, apareceu Fos (luz), Auge (brilho) e nasceu como deus o Fogo; com o segundo riso, surgiu a água e foi criado o deus Escacleo; tendo rido pela terceira vez, com cólera, foi gerado Nous (mente), que recebeu o nome de Hermes; ao quarto riso, surgiu Genna (geração), que foi nomeada Badetoft Zotaxatoz; no quinto riso, Ele entristeceu, e apareceu Moira (destino) com uma balança, indicando com isto ser portadora da justiça; ao rir pela sexta vez, mostrou-se alegre, e surgiu Kairós, segurando o cetro da realeza; na sétima e última vez, nasceu Psiquê (alma), e Deus chorou enquanto ria”.

Papiro J 395, do Museu de Antiguidades de Leiden

Resumo

Por meio de uma abordagem sincrônica e diacrônica, o presente trabalho busca analisar o humor como modo de significação da realidade, bem como as imagens humorísticas e, mais especificamente, as circunscritas ao espaço *web*. Para tanto, a pesquisa centrou-se em revisão bibliográfica e na análise do *blog* humorístico *Kibe Loco*. Tomando como referenciais teóricos principais Søren Aabye Kierkegaard e Walter Benjamin, partiu-se da noção de humor como modo de leitura da realidade atenta aos seus aspectos de finitude – que favoreceria um “salto existencial”, conforme o primeiro – e de imagem dialética – como categoria histórica que suscitaria o “despertar”, conforme o segundo – para observar o funcionamento das imagens humorísticas em mídias digitais. Desse modo, buscou-se compreender em que medida as imagens humorísticas poderiam ser compreendidas como imagens dialéticas e, por tanto, contribuiriam aos referidos “salto” e “despertar”, mudanças qualitativas na relação do indivíduo consigo e com a sociedade, sempre cotejando com a diversificada produção humorística do *blog*. O primeiro capítulo centra-se no humor; o segundo na imagem, sobretudo as humorísticas; o terceiro conjuga as teorias dos dois primeiros com a escrita hipertextual das plataformas digitais.

Palavras-chave: humor; salto existencial; despertar; imagem dialética; hipertexto; *Kibe Loco*.

Abstract

By means of a synchronic and diachronic approach, the present study attempts to analyze humor as an interpretation of reality attentive to its finite character, by way of humoristic images, and more specifically, in those images circumscribed by the space of the *web*. For this, the investigation was centered in a bibliographic revision and in the analysis of the humoristic blog *Kibe Loco*. Taking as principal theoretical references Søren Aabye Kierkegaard and Walter Benjamin, the notion of humor was studied as a way of signifying reality – that which would favor an existential leap, according to the first author – and as a dialectical image – as a historical category that would provoke a “waking up” according to the second – in order to observe the function of humoristic images in digital medias. In this way, it was sought to comprehend the extent to which dialectical images would contribute to the referred “leap” and “waking up”, qualitative changes in the relation of the individual with herself and with society as a whole, always making the comparison with the diverse humoristic production of the blog. The first chapter is centered on humor; the second on the image, above all humoristic images; the third chapter combines the theories of the first two with the hypertextual writing of digital platforms.

Key words: humor; existential leap; waking up; dialectical image; hypertext; *Kibe Loco*.

LISTA DE FIGURAS

	<u>Pág.</u>
1.1	Quadro esquemático da teoria hipocrática 1 102
1.2	Quadro esquemático da teoria hipocrática 2 102
2	E se fosse pobre? 103
3	<i>Kibe Loco</i> compara 104
4	<i>Site</i> antigo 105
5	<i>Site</i> atual 106
6	Logotipo do <i>Kibe Loco</i> 107
7	Do caralh* 108
8	Top 10 109
9	BBBizarro 110
10	Copa 2014 111
11	Dupla-face 112
12	Hoje é dia! 113
13	Efeito Instagram 114
14	Ego Trip 115
15	Notícias que vão mudar o mundo 116
16	<i>Kibe Loco</i> 1990 117
17	<i>Kibe Loco</i> 2030 118
18	Superestressante 119
19.1	Olho da rua 1 120
19.2	Olho da rua 2 120
19.3	Olho da rua 3 121
20	Mórbida semelhança 122
21.1	Pracas do Braziu 1 123
21.2	Pracas do Braziu 2 123
22	Status 124

SUMÁRIO

	<u>Pág.</u>
INTRODUÇÃO	11
1 HUMOR CORPORIS ET CORPUS HUMORISTICUM	15
1.1 CONCEPÇÃO MODERNA DE HUMOR	17
1.2 HUMOR DE DIONÍSIO	19
1.2.1 Humor dionisíaco	21
1.2.2 Humor Noturno	22
1.3 PERCORRENDO O CORPUS	25
1.3.1 Aristóteles ou o gozar da finitude	25
1.3.2 Baudelaire ou o espelho do riso	26
1.3.3 Bergson ou deslizamentos humorísticos	27
1.3.4 Freud ou o humor é uma mijada	29
1.3.5 Pirandello ou o sentimento do contrário	32
1.4 HUMOR KIERKEGAARDIANO	32
1.4.1 Do estético à ironia: a absolutização do <i>eu</i>	38
1.4.2 Do ético ao humor: rir para viver	40
2 HUMOR EM IMAGENS	45
2.1 ENTRANDO NA TENSÃO	45
2.2 A MAGIA DA IMAGEM	48
2.2.1 Uma imagem fantasma	49
2.2.2 Presença e ausência	51
2.3 A DIALÉTICA DA IMAGEM	53
2.3.1 A imagem dialética	54
2.3.2 O espelho da libélula	56
2.3.3 Tensão, raio e choque	58
2.4 ALEGORIA	62
3 HUMOR HIPERTEXTUAL	66
3.1 O HIPERTEXTO	68
3.2 ENTRANDO NO <i>KIBE</i>	69
3.3 O DOMÍNIO DO <i>KIBE</i>	72
3.4 OS ORDENAMENTOS	74

3.5	A VELOCIDADE DA CONEXÃO	79
3.5.1	Da aceleração alienante ao despertar da imagem	81
3.6	AS IMAGENS DO <i>KIBE</i>	86
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	98
	APÊNDICE	102

INTRODUÇÃO

NARRATIVA DE UMA PESQUISA

A presente pesquisa começou há muito tempo, antes mesmo do tempo oficialmente a ela dedicado como requisito para a obtenção do título de mestre em Comunicação e Semiótica. Ela parte de questões existenciais que devem ser consideradas em coerência, inclusive, com o percurso e os autores adotados, particularmente o filósofo dinamarquês Kierkegaard. Diga-se de passagem que, um suposto distanciamento entre autor e obra é próprio de uma visão que se pretende objetiva. Não obstante, para um kierkegaardiano verdade e subjetividade se imbricam. Aquele que entende a existência como paixão (*πάθος* - *pathos*), como afetação, não pressupõe separação. Ao contrário, sua percepção de realidade conjuga ciência e arte como consequências também de seu imaginário. E eis que aqui se aponta a primeira limitação de tal pesquisa: corresponder a necessidade de uma escrita conforme os padrões acadêmicos exigidos pela comunidade científica sem que se traia o princípio dinâmico, paradoxal, afetivo, poético que implicam no objeto estudado (e no pesquisador).

O início se deu na elaboração da monografia como requisito parcial para a graduação em Filosofia. Nesta, pesquisou-se o papel da fé em face da angústia e do desespero segundo Søren Aabye Kierkegaard. Durante o percurso aí feito, chegou-se a uma palavra-chave para uma melhor compreensão de sua obra, o conceito de humor, que se apresentava como um aporte para um “salto existencial”. E não foi raro o espanto, uma vez que grande parte das pesquisas sobre o autor se atém a termos relativos a um mal-estar como angústia e desespero. A ideia que muitas vezes se tem desse autor é a de uma pessoa taciturna ou melancólica, não de alguém que falaria sobre humor. Justamente esse ponto fez parecer que uma pesquisa mais aprofundada sobre o humor kierkegaardiano pudesse consistir em um interessante contributo aos estudos sobre tão importante pensador.

Pretendia-se, desse modo, investigar o humor como um contributo ao “salto existencial”, mas mais especificamente, buscando encará-lo como um modo de significação da realidade. Parecia justo que isso fosse abordado desde uma perspectiva semiótica. Entretanto, a compreensão do objeto foi se desenvolvendo junto à assimilação das abordagens comunicacionais e semióticas. O problema começou a ganhar contornos mais marcantes: Sendo o humor uma forma de significação da realidade, como seria possível sua aquisição? Os estudos sobre imagens foram formando a ideia de que elas não só eram geradas pelo imaginário, mas que este também era gerado por elas. Desse modo, a pergunta foi sendo alterada: O consumo

de imagens humorísticas geraria um sistema de significação humorístico capaz de levar ao salto existencial?

Era um problema que parecia muito justo e estabelecia uma relação interessante entre as áreas de Comunicação e Semiótica e de Filosofia. Não obstante, a importância de tal pesquisa se dá também por um cenário que ultrapassa os muros da academia. No ano que a antecedeu, 2011, houve uma discussão na grande mídia sobre os limites do humor, conforme assinala o Jornalista João Pereira Coutinho em sua coluna no jornal Folha de São Paulo¹. Isso foi desencadeado pelo comentário de um comediante sobre uma cantora e sua gravidez. Contudo, a discussão se centrava sobre os limites e não passava pela definição, como se houvesse um conceito já definido de humor.

Daqui partiu a necessidade de um caminho sincrônico, que buscasse na história as raízes do humor. Nesse sentido, o autor Georges Minois, com o livro *História do Riso e do Escárnio*, foi muito importante, embora não constituísse um autor fundamental por não tratar de uma história do humor propriamente. Mas o mais interessante de sua leitura foi a percepção dos embates acerca do riso, ora visto como bom, ora visto como mau. E a leitura sincrônica foi conduzindo também à leitura diacrônica. Portanto, urgiu ao longo do processo de redação, combinar as distintas metodologias conforme contribuíssem para um olhar multifocal do tema. A pretensão passou a de ser a de um observador que olha o objeto de todas as direções que lhe for possível, inclusive de dentro.

A insistência na história da desaprovação, desdém ou repulsa ao humor, confirmava a experiência pessoal do autor dessa dissertação. As concepções de que uma pessoa que encara a realidade desde uma perspectiva humorística como sendo superficial ou pouco profunda, não espiritualizada, incapaz de levar um projeto importante a bom termo, imaturo etc. não era novidade. Há quem rejeite contar com os trabalhos de um ridente. A aparência sisuda, fechada, silenciosa, introspectiva, conota uma “evolução” para algumas pessoas. Não obstante, tais leituras se demonstravam imbuídas de preconceito. A noção mesma de profundidade, como costuma ser construída, tem uma perspectiva linear, aludindo que há de se tomar um caminho causal, de consequências, para ser tido como um sábio. Há de se dizer o específico do específico para ser profundo. Contudo, como foi se observando, o pensamento humorístico, por apontar

¹ COUTINHO, João Pereira. O caso Rafinha Bastos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de Outubro, 2011. Ilustrada, p.8. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2510201126.htm>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

para diversos lados, trazia mais a figura de um rizoma² que de uma linha. Acaso não seria um pensamento ramificado, hipertextual também profundo?

Descortinava-se, dessa maneira, que o modo de operar humorístico tinha algo diferente, uma outra percepção do mundo. Foi quando entrou o conceito de Imaginário Noturno de Gilbert Durand, importante para conceber sua estrutura, conjugando com as imagens do humor que haviam sido percebidas no caminho histórico, desde a de líquido ou fluido corporal hipocrático até as ligadas ao dionisíaco nietzschiano. O que se estava fazendo era uma verdadeira arqueologia que buscava conhecer o humor desde os fragmentos históricos. Se o pensamento analítico, racional, repleto de clareza e distinção tinha voz mais forte, apregoando-se a autoridade sobre a verdade, havia outra leitura possível da história do humor. Tudo isso foi sendo tratado no primeiro capítulo, que também incluía distintas perspectivas do humor, numa tentativa de não tomar uma defesa do pensamento kierkegaardiano como um pressuposto inabalável. Era preciso que o humor falasse por si.

Essa perspectiva da história, atenta às suas ruínas, aos discursos não hegemônicos, obteve-se de Walter Benjamin por sua imagem dialética, o que se tratou no segundo e terceiro capítulos. Benjamin foi uma grande descoberta ao longo do trabalho. Se a preocupação de Kierkegaard era contra ao sufocamento do indivíduo existente pela noção hegeliana de Espírito Absoluto – embora o dinamarquês não tenha negado a alteridade –, Benjamin fazia um retorno ao coletivo sem matar a categoria de indivíduo. A leitura de ambos parecia conjugar; um com maior assento na subjetividade e o outro na história. Destaca-se, sobretudo, a noção de negativo de ambos que busca romper com a perspectiva dialética de tese, antítese e síntese, trabalhando com as noções de tensão, de paradoxo e de dialética em suspensão. Isso foi fazendo com que o presente trabalho não fosse uma fidelidade ao pensamento de um ou de outro. Kierkegaard foi “benjaminizado”, Benjamin foi “kierkegaardizado”.

O paradoxo, a multiplicidade de sentidos que não se excluía ou dava lugar ao terceiro termo de uma operação dialética, era percebida não só no campo da subjetividade de um sujeito humorístico, mas numa imagem midiática de humor também. Por isso o segundo capítulo buscava entender o que era uma imagem e, mais especificamente, uma imagem humorística. Os autores que foram se fazendo presentes na construção do segundo capítulo olhavam também

² “O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência” (DELEUZE, 1992, p. 45).

para o negativo que não permitia repouso ao pensamento, mas definiam a imagem, inclusive, como a presença de uma ausência e evidenciavam seu caráter mágico e onírico. Destarte, as imagens, e mais especificamente as humorísticas, precisavam ser lidas de outra forma, de acordo com sua própria construção. Flusser contribuiu muito para esse olhar no tempo de magia da imagem, bem como Benjamin para entender sua dinâmica, que foi potencializada pelas noções de humor e ironia kierkegaardianos.

Restava, pois, olhar o humor digamos concreto, na sua operação em uma mídia. Há um número interessante de pesquisas relativas ao humor e ao cômico nas mídias tradicionais como o teatro, charge, jornal e outras. Como a *internet* é coisa relativamente nova e vem trazendo impactos sociais relevantes, um estudo sobre o humor que nela se projeta parecia ser relevante. Mas não só isso, o tipo de escrita digital, hipertextual, assemelhando-se à estrutura do pensamento, operando por associações e sendo multidirecional, conjugava-se com a leitura que se fazia da operação humorística e imagética. Foi escolhido para estudo de caso e exemplificação o *blog Kibe Loco*. A opção se deu por suas múltiplas séries, o que permitia uma experiência das diversas formas de humor em mídia digital, mas sobretudo por ser um dos *sites* de humor mais importantes do país. Aí foi se cotejando a teoria desenvolvida com a produção do *site* e buscando descobrir as limitações que a mídia digital, ou a relação que se estabelece com ela, apresenta. Isso começou a ser desenvolvido no segundo capítulo, mas se deu de modo mais forte no terceiro.

O estudo do *Kibe Loco* se tornou relevante à medida que também apresenta o seu modo de escrita humorístico, o que pode ser útil para aqueles que queiram escrever em humor. Nesse sentido, a dissertação contribui para os processos criativos além de se tratar de uma crítica da cultura e uma proposta de itinerário de realização existencial. Os desdobramentos de tal pesquisa sobre humor, portanto, são da ordem sociológica, existencial e criativa. Sociológica porque atesta o caráter revolucionário do humor, um despertar; existencial porque coloca o humor como resposta ao desespero e à angústia da morte, um salto; criativa porque ajuda a compreender o dinamismo do humor para a criação humorística.

1 HUMOR CORPORIS ET CORPUS HUMORISTICUM

Alguém que tentasse definir o conceito de humor depararia com as mudanças no modo de compreendê-lo, ao longo do tempo, além de uma diversidade de acepções. Uma das primeiras remonta à Grécia antiga. Humor – grego, *khymós*; latim, humor – designa líquido e referia-se a fluidos corpóreos. Referência não de todo excluída, uma vez que alguns fluidos são tratados ainda hoje, em medicina, por esse termo, como acontece com o humor vítreo e com o humor aquoso³. Não obstante, a noção de humor como estado emocional decorre da concepção de humor corporal desenvolvida por Hipócrates.

Hipócrates, sábio grego, apropriando-se das experiências e pesquisas na arte de curar de gerações que lhe eram anteriores e da filosofia jônica, contribui fortemente ao contexto que dá à medicina o *status* de ciência, sendo considerado, como tal, seu fundador. Viveu entre os séculos IV e V a.C., chefiando a escola de Cós e ensinando medicina em Atenas. Deixou um legado conhecido como *Corpus Hippocraticum* – vasta documentação médica de caráter científico que se lhe é atribuída ou que lhe reflete o pensamento. É do *Corpus Hippocraticum* que se extrai a doutrina dos quatro humores – presente no tratado *A natureza do homem*, escrito, ao que parece, por Políbio, genro de Hipócrates. O tratado consiste em uma rígida sistematização das doutrinas hipocráticas combinadas às teorias da escola médica itálica. Estas, por sua vez, baseavam-se na filosofia de Empédocles sobre os quatro elementos (ar, fogo, terra e água). Segundo a teoria humoral, a saúde do ser humano se dá na harmonia e equilíbrio dos humores que o constituem: sangue, bile amarela, bile negra e fleuma. Se a propriedade, a quantidade ou a interação desses humores é alterada de modo a perturbar sua harmonia, adoece o ser humano. Aos quatro humores relacionam-se as estações do ano (primavera, verão, outono e inverno), as quatro qualidades (quente, frio, úmido e seco) e o temperamento humano (que ganha o nome do humor ao qual é associado).

O corpo do homem contém sangue, fleuma, bile amarela e negra — esta é a natureza do corpo, através da qual adoece e tem saúde. Tem saúde, precisamente, quando estes humores são harmônicos em proporção, em propriedade e em quantidade, e sobretudo quando são misturados. O homem adoece quando há falta ou excesso de um desses humores, ou quando ele se separa no corpo e não se une aos demais. Pois é necessário que, quando um desses humores se separa e se desloca para adiante de seu lugar, não só este lugar donde se desloca adoeça, mas também o lugar no qual ele transborda, ultrapassando a medida, cause dor e sofrimento (CAIRUS, 1999).⁴

³ Humor aquoso e humor vítreo são líquidos encontrados no olho.

⁴Embora o texto seja citado sob outro nome, sua autoria é de Hipócrates (ou Políbio, como se diz acima) e foi traduzido por Henrique Cairus em revista científica precedido de longa introdução e, por isso, publicado em seu nome. A citação não faz referência à página por se tratar de arquivo disponível em sítio virtual. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701999000300009>>. Acesso em: 18 de Set. 2013.

A teoria dos humores relacionada aos temperamentos foi desenvolvida posteriormente por Galeno, médico da corte romana, nascido na Grécia por volta de 129 d.C. Ele o faz, mormente, no tratado *Sobre a natureza do homem*. Segundo ele, todas as coisas provêm dos quatro elementos e das quatro qualidades “temperados” entre si – devidamente equilibrados em sua combinação, onde as partes que se mesclam interpenetram-se totalmente. Assim, a qualidade específica dos corpos é resultante das qualidades opostas bem temperadas, de sua justa medida. Mesmo os humores são derivados dos elementos e das suas qualidades e neles prevalece uma de suas características. Temos assim que o sangue seria úmido e quente; a bile amarela, seca e quente; a bile negra, seca e fria; o fleuma, úmido e frio. A ação desses líquidos no ser humano alteraria seu estado anímico. Donde temperamento seria uma disposição de agir resultante da mescla (tempero) dos humores que compõem o corpo humano. Daí que se pôde resultar a palavra humor como estado emotivo.

Dos quatro temperamentos, o humor sanguíneo era associado à alegria. O sangue, na teoria humoral, tem o atributo de ser quente e úmido e ganhar mais força na primavera. Já as pessoas de temperamento sanguíneo seriam mais calorosas, alegres e bem dispostas.

Na primavera, porém, o fleuma ainda permanece forte no corpo, e o sangue aumenta: o frio se abranda, e as chuvas caem; o sangue aumenta por causa dos temporais e dos dias quentes; estas condições do ano são as mais conformes com a natureza deste humor, pois a primavera é úmida e quente (Ibidem).

A perspectiva primitiva do humor como fluido corporal, implica a relação imbricada entre a natureza e o ser humano. Todo impulso humorístico, nessa acepção, é um impulso natural, da realidade finita. Corporeidade e estados emocionais se conjugam, revelando ao homem sua própria finitude. Seus humores são resultantes de sua natureza, consistem no que lhe é mais próprio. Noção essa que pode ter deixado seu resíduo na cultura e no modo atual de conceber e fazer humor.

A relação do humor sanguíneo com o riso perdura, como se pode observar na descrição que Descartes faz, em 1694, sobre o mecanismo do riso em seu tratado *As Paixões da Alma*:

O riso consiste em que o sangue que procede da cavidade direita do coração pela veia arteriosa, inflando de súbito e repetidas vezes os pulmões, faz com que o ar neles contido seja obrigado a sair daí com impetuosidade pelo gasnete, onde forma uma voz inarticulada e estrepitosa; e tanto os pulmões, ao se inflarem, quanto este ar, ao sair, impelem todos os músculos do diafragma, do peito e da garganta, mediante o que movem os do rosto que têm com eles qualquer conexão; e não é mais que essa ação do rosto, com essa voz inarticulada e estrepitosa, que chamamos riso (DESCARTES, 1996, p.194-195).

A relação entre humor e riso, até então, só se pode fazer a partir da imagem do sangue. Imagem que se liga a uma série de outras já na teoria humoral. Além do quente e do úmido –

como demonstra Rodrigues (2009, p.18) e Reale e Antiseri (1990, p.120) em quadros esquemáticos⁵ – o sangue se relaciona com a primavera, dentre as estações; com o ar, dentre os elementos; com a infância, nas etapas da vida. Dessas imagens, vale ressaltar o caráter intermediário da primavera, estação que, como o outono, situa-se entre o quente e o frio das estações entre as quais está compreendida. Mas não só isso, a primavera é a estação em que a natureza se renova. É da morte invernal que a vida floresce primaveril. Tais imagens podem ser simbólicas para uma posterior significação do humor.

1.1 CONCEPÇÃO MODERNA DE HUMOR

O historiador Jorge Minois (2003), em sua *História do Riso e do Escárnio*, detecta que a grande mudança no modo de conceber o humor se deu na Inglaterra. As primeiras bases da evolução do conceito estariam em Ben Jonson (1572-1637), dramaturgo e poeta inglês, para quem a preponderância de certo humor (no sentido hipocratiano) em uma pessoa lhe conferiria um caráter cômico dada sua excentricidade, uma espécie de idiossincrasia⁶. O humor começa a se delinear como o que faz rir. Aquele que faz rir o faz somente por seus excessos, por seu rompimento com o culturalmente estabelecido como padrão no agir social. Assim, o que faz rir se apresenta como revelador de imperfeição (ou do que se é considerado socialmente como imperfeição) e, por isso, apontaria para a finitude humana. Essa mesma finitude que poderia causar tristeza ou dor aparece como risível. Estabelece-se, desde já, a ligação entre o sério e o jocoso. Como objeta Machline (2004, p. 472), ao refletir sobre Jonson, as idiossincrasias genuínas seriam dificilmente motivo de riso, mas somente as simuladas, evidenciando que, rir de alguém específico, seria, talvez, problemático. Para Jonson, não são dos crimes de que se deve rir, mas das palermices humanas. O objetivo da comédia é fazer troça “daqueles erros, que todos [...] confessarão rindo-se deles” (JONSON *apud* MACHLINE, 2004, p. 472). O que se mostra insuficiente para aclarar o que seja propriamente o humor. Caso contrário, não se riria, no cotidiano, em situações não encenadas. O que se pode aventar é que o riso não se direciona a alguém específico, mas ao humano em geral, volta-se para sua finitude, que se reconhece na situação cômica. Algo que contemplaria a noção de humor como risível fruto de uma

⁵ Conferir quadros no apêndice, p. 102.

⁶ Idiossincrasia designa o modo peculiar de cada indivíduo ser e agir. Nesse caso, é tomado no sentido de uma singularização que foge aos padrões coercitivamente estabelecidos como normais, excentricidades ao padrão socialmente estabelecido.

idiosincrasia simulada ou genuína. Tudo isso nos remonta a Aristóteles e sua definição de cômico, ao passo que vai marcando o humor como fundamento da comédia.

A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor. (ARISTÓTELES, 2004, p.45-46).

Ao que parece, o humor se relaciona com algo de errado ou feio, mas não se prende a esse algo; como se o humor pudesse se descolar do que o levou a rir. Talvez se ria da feiura humana e não de um feio propriamente. O que na rua seria censurável, em um teatro é permitido, porque ali o humor está descolado de seu objeto, apenas repousa sobre ele. A personagem é e não é alguém; é uma máscara, ainda que com vida própria, que veste o ator. É do que o ator representa que se ri. Já o humor no cotidiano não se dá pela desgraça alheia, mas pela desgraça de que todos somos passivos. Afinal, rir dos excessos, males e idiosincrasias alheias se afiguraria mais ao sadismo que ao humor. O humor estaria flutuando entre a seriedade objetiva de um fato e o ridículo da finitude. Algo que já se encontra, em 1590, em uma passagem de Shakespeare, lembrada por Minois, quando a personagem Jack Falstaff aponta aquilo que faria alguém “rir até que o rosto se lhe torne como capa molhada e vestida com descaso”. O provocador do riso seria “uma pilhéria dita com semblante sisudo”⁷. Algo muito congruente com a definição aristotélica. Já se descortina assim o caráter ambivalente do humor.

Até aqui o humor ainda se afigura bastante indefinido. Só se pode dizer dele como o causador do riso: seja como o humor sanguíneo, gerador de um temperamento risonho; seja como gerador de um temperamento muito peculiar, não necessariamente sanguíneo, que aos outros seria risível. A segunda perspectiva encontrou, no mesmo período, princípios um pouco semelhantes nos conceitos italiano e francês de *umore* e *humeur*. No entanto, é na Inglaterra do século XVIII que o humor se consolidará como um modo de percepção gerador de riso, uma evidência de que algo destoa do seu contexto, uma noção geral da idiosincrasia que libera o riso. Segundo Minois, a palavra humor será usada pela primeira vez em sua acepção moderna em 1682 e explicitada melhor no século seguinte. Como percepção, o humor ganha ares de capacidade e perspicácia em evidenciar excessos e fraquezas; ligar-se-ia a uma espécie de agilidade intelectual, que os ingleses chamarão de *wit*, ou espírito. Mas o humor não se confunde com o *wit*. Essa perspicácia pode ser ácida e não alegre. Aliás, o conceito de humor vai definindo-se aos poucos como uma mescla da alegria e do *wit*. Se este último geraria a

⁷ SHAKESPEARE, William. Henrique IV, II parte, ato V, cena I. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/henry4b.html>>. Acesso em: 17 set. 2013.

zombaria, o primeiro levaria uma espécie de cumplicidade na qual se ri sem agredir. O humor se alegra com o que revela a finitude.

No século XVIII, o humor se estabelece como o fundamento do riso e começa a se ligar à noção de espírito, dado que adviria de um modo de percepção que constata incongruências sem se pesar disso. Se perfeição é oriundo do termo latino *perfacere* e tem sentido de já feito ou completo, são as incongruências, os excessos, as idiossincrasias, as faltas, que apontam para o devir humano, para sua construção temporal e sua finitude. O humor é percepção que se alegra, encontra gozo, com a finitude. Acaso, não seria isso que se evoca na cultura greco-romana na figura de Dionísio – ou Dioniso – em contraposição ao ideal de beleza e perfeição postos no deus Apolo?

1.2 HUMOR DE DIONISÍO

Dionísio é um deus associado aos desastres e a ele é imputado um grande furor causador de pânico, fruto da loucura. Um de seus atributos está em tornar confusos os limites do real e do ilusório, o que justificaria sua associação com o vinho e com o teatro – são, inclusive, nas festas em sua honra, as dionisiacas, que surgem os concursos de tragédia, em 501 a.C., e de comédia, 505 a.C. Essa confusão de limites também é expressa nos mitos a seu respeito. Seria ele a única divindade do Olimpo filha de um deus e de uma mortal; teria sido fecundado no ventre de Silene, mas, quando da morte de sua mãe, gestado na coxa do pai Zeus; de natureza divina e gênero masculino, criado por humanos como uma menina e posteriormente por ninfas como um bode ou touro. Tudo isso evidencia o caráter ambivalente desse deus. Há ainda uma narrativa que o liga a outra divindade: Zagreu. Este também filho de Zeus, destruído pelos titãs a pedido de Hera, teve seu coração fecundado no ventre de Silene pelo próprio pai que posteriormente o gerou em sua coxa. Esses ciclos de vida e morte associam o Dionísio aos ritmos e ciclos da natureza, um forte aspecto de temporalidade. Estamos diante de um deus cujo aspecto visceral é muito forte. Em sua companhia encontram-se os sátiros – seres divinos de aparência meio humana e meio animal, geralmente de pênis grande e ereto – e as ninfas que eram alvo da sexualidade destes. O sexo é um elemento forte em seu culto, chamado às vezes de bacanal por conta do seu nome romano, Baco. Não só a sexualidade latente e sua ligação com a natureza fará de Dionísio um contraposto da racionalidade lógica de Apolo, mas também a loucura. Tornou-se louco por ação de Hera, foi curado por Cibele, deusa da fertilidade da natureza, que o instruiu em seus mistérios. Por isso, torna-se o deus do vinho e da vegetação. É por sua fecundidade que o falo se torna seu símbolo.

As dionisíacas vão incorporar bem os elementos simbólicos do seu deus. Nelas se apresentam dramas satíricos que põem em jogo um universo burlesco cujas personagens são os companheiros míticos de Dionísio. Em sua versão rural, a festa é marcada pelo cortejo de mascarados e pintados portando um falo gigante, embalados pelo cântico de refrãos libidinosos e trocistas. Em seu término, os bacantes, bêbados, ridentes e cantarolando, saíam a abordar aqueles que passavam. Essa saída delirante dos grupos dionisíacos tinha o nome de *kômos*, de onde vem a palavra *comédia*. Para Aristóteles, são desses cantos fálicos da *kômodia*, ditirambos, que surge a comédia. Argumento também reforçado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.

Segundo o filósofo alemão, na imagem de Dionísio se encontra o princípio de harmonia com o mundo; um retorno à natureza do humano, em ruptura com o princípio de individuação. Em sua leitura de Schopenhauer, Nietzsche compreende o sofrimento derivado do conflito entre a consciência individual e a unidade do real, Uno, da qual o indivíduo faz parte. Se o princípio de individuação – “poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso” (NIETZSCHE, 1992, p. 146)⁸ – é dado pelo apolíneo, é o dionisíaco que irá proporcionar o retorno à unidade primordial.

Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do principium individuationis, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento (Ibidem, p.30).

O dionisíaco, em seu transe, é imagem do retorno à unidade e princípio que faz saber a igualdade entre todos os homens. Somos todos uma só natureza percebida fenomenologicamente como pluralidade. Tudo está coberto com o véu de Maia⁹ e é a arte quem descortina tal véu, evocando de dentro do homem outras imagens e sentidos representativos do mundo sob outras categorias. A contemplação estética permite que aquele que observa tome certa distância daquilo que lhe causa dor: a incongruência do mundo que se lhe é representado

⁸ Embora a citação se trate de um livro de Nietzsche, o texto reproduzido neste ponto é de autoria do tradutor J. Guinsburg em nota crítica.

⁹ Véu de Maia é expressão usada por Nietzsche e Schopenhauer para designar a ilusão do mundo fenomênico. Maia, palavra sânscrita, significa ilusão. Não se conhece o mundo como ele é, mas a partir do modo como ele se apresenta. Essa aparência do real é o véu que encobre a realidade. Para os dois filósofos, a realidade é uma e se afigura (é representada) como pluralidade, o que é apenas ilusão.

pela razão. Na arte, a dor está objetivada. Na contemplação, cessa-se temporariamente a luta e o contemplativo mergulha em aceitação das coisas como elas se apresentam. O mundo está para além do modo com que a razão o representa; a arte permite ver isso. A oposição é estabelecida pela razão que, ao representar o mundo em pluralidade, aliena o homem de si mesmo, como um distinto do mundo. Mas, ao rasgar-se o véu, poder-se-á perceber a unidade do mundo. É preciso retornar à natureza, mergulhar no real, ser profundamente humano. Nietzsche diz sobre a arte:

[...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos (Ibidem, p. 56).

Essa unidade primeva não consiste em homogeneização, mas trata-se de uma unidade plural. Se a razão apolínea opera distinções (análises) e organiza a realidade, a embriaguez dionisíaca retorna ao caos onde tudo se amalgama em unidade não sintética, mas plural. Aliás, as dionisíacas e as festas burlescas têm esse caráter de retorno ao caos que antecede à ordenação do mundo. Por isso muitas festas, e também o humor, trabalharão com as inversões, com a licença às ordenações sociais etc. Aqui não há lógica de oposição binária. Tudo se cola, justapõe, imbrica, mistura.

1.2.1 Humor dionisíaco

Reencontramos aqui o cômico e, nele, o humor, em seu caráter dionisíaco. É este, como a tragédia, uma percepção do absurdo da existência. Percepção que cria condições para romper com as aparências do mundo fenomênico e saltar vertiginosamente na unidade do real e, nessa unidade, encontrar o prazer de ser. Contudo, já nessa visão, encontra-se o gozo de existir. O gozo é fruto da completude que o humor adivinha. Toda luta, toda pretensão de verdade, toda moral, toda confiança apostada no mundo fenomênico, é ridícula. O humorista é aquele que vê o fracasso do mundo que tem diante dos olhos, aceita-o e goza esperançoso de uma completude que intui possuir. O humor é reconciliação com a finitude.

Aquilo que Nietzsche encontra, sobretudo, na tragédia e na música dionisíaca vislumbramos sobremaneira no humor.

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da

engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos vivos, não como indivíduos, porém como o uno vivo, com cujo gozo procriador estamos fundidos (Ibidem, p. 102-103).

O dionisíaco apregoado em *O Nascimento da Tragédia* é uma atitude de retorno à natureza e um assumir da própria humanidade. É uma consciência da temporalidade e da finitude que leva o indivíduo a ultrapassar os limites de um individualismo egoísta e chegar a uma compreensão existencial de sua unidade com o mundo fenomênico, isto é, que ele próprio representa. Contudo, tal transcendência não rompe com a natureza para um além-metafísico, mas se dá nele próprio, numa espécie de transmutação de realidade simbólica, para outro estágio de existência. Este é o homem superior nietzschiano que, compreendendo sua distância do fenômeno, é livre em relação a todas as coisas e, ainda que cumprindo normas morais, não o faz por uma noção de dever, mas age por escolha.

Leva-se a humanidade além quando se assume e se fixa na própria humanidade. Princípio ambivalente, mas muito compatível com a ambivalência do deus Dionísio. O retorno à humanidade, com a assunção dos próprios afetos e do tempo, em reconciliação com a existência, delinea as características fundamentais do humor como reconciliação com a finitude e sua necessidade de volta ao humano corporal, afetivo e temporal. O humor é dionisíaco porque nega qualquer pretensão de uma superioridade supra-humana. Ao contrário, passa a designar uma forma específica de significar a realidade.

Como modo dionisíaco de representação da realidade, o humor funciona a partir de um esquema muito específico que se poderá dizer noturno, em oposição à claridade racional apolínea. Quem bem descreve um sistema de significação ao modo de Regime de Imaginário é o antropólogo e sociólogo Gilbert Durand.

1.2.2 Humor noturno

Para Durand (2002), imagens são representações mentais formadas a partir dos dados da percepção¹⁰, em interação com outros elementos constitutivos da subjetividade (pulsões,

¹⁰ Por essa característica, não se pode entendê-las em uma exclusividade do caráter mental. Há de se ter claro que incluem o corpo em sua gênese e implicam também uma maneira de ver, sonhar etc.

outras imagens, sentimentos etc.), o que faz com que deixem de ser apenas cópias dos objetos percebidos. Assim, um pão percebido só é um pão como imagem mental porque se associa com as imagens mnemônicas de outros pães e passa a ter valor de pão. Mas não só, relaciona-se com tudo o que essas imagens se ligam. Poderá ligar-se à imagem de saciedade, experimentada ao comer outros pães, ou até mesmo à sacralidade, por associação com o pão eucarístico de uma celebração religiosa. As imagens não são imitações dos objetos percebidos; são autônomas em relação a eles, ainda que lhes sejam análogas e, por isso, seu sentido está nelas próprias. Sua analogia é intrinsecamente motivada e não arbitrária. Disso pode-se dizer que imagem é um dinamismo organizador em que significante, seu elemento tangível, e significado, aquilo que representa, se homogeneizam, fazendo dela sempre símbolo. É essa coerência funcional entre sentido e símbolo, pensamento simbólico e sentido conceitual estabelecida pela imaginação que constitui o fator de uniformidade na representação. A imaginação “deforma”¹¹ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento da vida psíquica” (Ibidem, p.30).

O símbolo está na esfera do imaginário e se coloca como um *médium* entre a percepção e a própria subjetividade. Ele é produto das pulsões e das intimações do meio cósmico e social, segundo Durand. O autor cita como exemplo a assimilação da experiência do nascimento. Nascer é uma intimação objetiva, cuja assimilação subjetiva¹² se dá na ideia de descida que passa a ser símbolo da ruptura abrupta com o ventre, fato gerador de falta. Falta que aqui significa o dissolver da unidade primordial do bebê com sua mãe, o rompimento com aquilo que lhe dava completude. A assimilação subjetiva do nascimento se dá no esquema simbólico da queda, imagem afetiva não substantivada, mas factiva¹³.

O imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (...) O símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio (Ibidem, p.41).

No desenvolvimento dos indivíduos surgem reflexos sensório-motores que constituem os sistemas de acomodação ao meio objetivo, bases dominantes do pensamento simbólico. Essas dominantes reflexas basais seriam três: uma de posição, dominante postural; outra de

¹¹ Entende-se tal “deforma” no sentido dado por Bachelard, de quem Durand foi discípulo, como “tonaliza” ou “intensifica o real”.

¹² Vale ressaltar que símbolo é uma matriz organizadora inscrita na cultura e não uma coisa do indivíduo.

¹³ Diz-se não substantivada porque o bebê não viu outras quedas, não conhece a palavra queda. A imagem aqui será apenas afeto que, guardada na memória, ligar-se-á a outras experiências afetivas similares que agruparão na imagem, aí substantiva, de queda.

nutrição, dominante digestiva; e uma terceira de reflexo sexual, dominante copulativo-cíclica (e, também, rítmica). Às dominantes reflexas correspondem gestos reflexológicos. O gesto de engolir, por exemplo, corresponde à dominante digestiva. E estes se agrupam e se diferenciam por esquemas dinâmicos e afetivos gerais que, por sua vez, são representados em imagens ainda não substantivadas, tais como verticalização ascendente ou descida. A substantificação desses esquemas consiste em arquétipos, imagens gerais sobre as quais repousa o pensamento. Estes últimos fazem a ponte entre as imagens da percepção e os esquemas subjetivos, entre os processos da razão e o imaginário. Seriam espécies de modos simbólicos substantivos de armazenamentos mnemônicos das experiências primeiras e basais do indivíduo e acumulados no decurso histórico da humanidade. Assim, por exemplo, o oco seria um arquétipo do esquema da descida; o colo, um arquétipo do esquema do acocoramento.

Arquétipo e símbolo se diferenciam no que concerne à sua valência. Os símbolos podem evocar uma coisa e o seu contrário. A água clara e cristalina não tem o mesmo sentido que as águas profundas do mar. Na motivação simbólica, todo elemento é bivalente. Já no arquétipo falta ambivalência, está sempre adequado ao esquema que representa; imutável e universal. Um símbolo desprovido de polivalência torna-se mero e arbitrário signo, sinal acidental de um significado.

Os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar. [...] O arquétipo da roda dá o simbolismo da cruz que, ele próprio, se transforma no simples sinal da cruz utilizado na adição e na multiplicação, simples sigla ou simples algoritmo perdido entre os signos arbitrários dos alfabetos (Ibidem, p.62).

As imagens provindas de um mesmo tema arquetipal se constelam, agrupam-se e imbricam-se em uma espécie de protocolo isomórfico, compondo estruturas. Segundo Durand, estruturas são “protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais” (Ibidem, p. 63). Quando estruturas vizinhas são agrupadas, formam o que autor chama de Regime do Imaginário. Apoiado, sobretudo em Bachelard, propõe dois Regimes de Imaginário: Diurno e Noturno, que resume da seguinte forma:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (Ibidem, p. 58).

O Regime Noturno tem como estrutural os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. Os teriomórficos são representações anímicas e referem-se ao movimento, à agitação, à mudança e, outrossim e sobretudo, ao tempo. O animal é o que se move e escapa, reflete o devir, a existência fugaz, geradora de angústia como se dirá adiante. Os nictomórficos são relativos à escuridão e às trevas e dizem do profundo, do mistério, do oculto, do que se esconde ou não se pode ver (incluindo aqui a descida à terra e a penetrância cavernosa), do que não se pode agarrar e, portanto, é fluido. Os catamórficos dizem das experiências de descida e queda; fazem alusão ao baixo e à intimidade¹⁴.

Ora, todas as imagens descritas até então, relativas ao humor, são de caráter noturno. Basta lembrar o humor em sua dimensão sanguínea, que é quente e úmido. Sangue ligado às imagens da infância e primavera. Não só o sangue, mas o próprio Dionísio e suas associações com os animais, particularmente o boi e o bode, e com a natureza – que possui um caráter cíclico e rítmico, que se associa ao sexo e a fecundidade fálica.

Por suas imagens, chega-se a que o humor advém da dominante sexual-copulativa – e rítmica –, traduz uma necessidade de volta à unidade primordial, seja com o todo da natureza, seja na dimensão de volta ao ventre materno. É um senso de ruptura e de falta acentuado que busca, em todo instante, a reconciliação com o mundo fragmentado que se lhe representa diante dos olhos. O humorista copula com a realidade. Lança-se sobre ela porque sabe que ela é ele próprio. Traz para si sua própria realidade finita, contemplada como alteridade, em tentativa de formar uma unidade. Mas tal operação subjetiva é fugaz, porque o tempo é categoria do entendimento e, assim, o gozo experimentado é apenas intuição de uma completude que aconteceu e não. Se dá na temporalidade de um ser que é devir e na atemporalidade da subjetividade.

1.3 PERCORRENDO O CORPUS

1.3.1 Aristóteles ou o gozar da finitude

A relação humor, ritmo e sexo se torna evidente na sua origem. A comédia, como afirmam Aristóteles e Nietzsche ao retomarem os ditirambos, possui um caráter musical. O que, no caso desses cantos satíricos, diz-se de canto, ritmo e metro. Ritmo que já se detecta na sucção do seio materno pelo bebê, se tomarmos a análise freudiana do desenvolvimento da libido, ritmo

¹⁴ Aquilo que é terrificante ao Imaginário Diurno é acolhido pelo Noturno que não opera na lógica de oposição. No que se refere ao catamórfico, por exemplo, o que o primeiro vê como queda o segundo recebe como descida.

dos ciclos hormonais, das danças de acasalamento animal e do próprio movimento de coito dos vertebrados superiores.

Mesmo os ciclos naturais podem ser lidos como ritmos. Captar o ritmo, organizá-lo e transformá-lo em música é uma forma de dominar o tempo. Um modo de enfrentamento da angústia do tempo. Por essa musicalidade se quer controlar o devir e reestabelecer a harmonia do mundo representado, uma volta à unidade primordial e ao seio materno.

Contudo, o ritmo do cômico é diferente de um musical sublime-poético, o que fica patente desde Aristóteles. Para este, os gêneros artísticos são o trágico, o cômico e o sublime (poesia). Se considerarmos o que ficou dito até agora acerca dos regimes do imaginário, poderemos perceber o trágico em seu modo de operar diairético, como um Regime Diurno de estrutura postural-ezquiomórfica¹⁵. Já o cômico e o sublime estariam dentro de outras estruturas do Regime Noturno, copulativa-sintética e digestiva-mística, respectivamente. O humor, assim, faz retomar o caráter natural do homem, enquanto modo de operação de uma cópula com o mundo, mas também o caráter sobrenatural, que o diferencia dos outros animais. Para Aristóteles, “O homem é o único animal que ri” (ARISTÓTELES, 2010, p. 214)¹⁶. Segundo a *Poética*, a comédia retrata os homens piores do que são, enquanto a tragédia opera o contrário, retratando-os melhores. Do sublime podemos dizer que se atém ao que há de belo, destacando-o de qualquer amálgama onde também se encontra o feio. A diferença dos dois últimos, segundo o estagirita, é que um se volta para o que é elevado e o outro para o que é vil.

Aristóteles acerta em constatar no humor um modo de encontrar gozo na finitude, no que é feio e mau e que não causa dor ou dano. Contudo, seus pósteros caem em um moralismo. Para Hobbes (1588-1679), por exemplo, quem ri, o faz das falhas alheias, indicativo de um sentimento de superioridade em relação ao outro, uma espécie de vanglória que deve ser censurada (MINOIS, 2003, p.362-363).

1.3.2 Baudelaire ou o espelho do riso

Não é diferente em Baudelaire (1821-1867), para quem o riso provém da ideia de superioridade que o ser humano tem de si. O cômico em sua imitação dos elementos naturais faz rir aquele que se compreende superior à natureza; um choque perceptivo entre a compreensão da inferioridade humana em relação ao Ser Absoluto e sua superioridade ao

¹⁵ Conforme Durand, a ezquiomorfia alude a um distanciamento da realidade, uma espécie de abstração, para melhor separar e distinguir seus elementos e estabelecer antíteses.

¹⁶ No texto utilizado: “el hombre es el único animal que ríe”.

mundo natural. A verdadeira comicidade está num mergulho na realidade do ser, a revelação de sua natureza brutal àquele que se compreende superior à própria natureza. A incongruência entre a própria finitude e aspiração a um estado superior gera o riso, o que em Baudelaire se dá por um distanciamento: quem ri, ri de outrem, não de si mesmo a não ser pela “força de se desdobrar rapidamente e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *eu*. Mas isso é raro” (BAUDELAIRE apud MINOIS, 2003, p. 534). Por isso o riso é satânico. Mau.

Apesar de sua conotação moral negativa, Baudelaire aponta para a ambivalência humorística de sentimento de finitude e aspiração de completude. Ainda que ele considere que essa percepção se dá em distanciamento, focando o mal no outro, não quer dizer que quem ri não veja a si mesmo nesse olhar. Talvez a consciência do riso como reconhecimento dos próprios limites não seja clara por uma tentativa de salvaguarda do *eu* e, por conseguinte, Baudelaire considere o rir de si mesmo algo raro. Para rir de si, o indivíduo precisa redobrar-se, ser outro para si, uma relação que se relaciona consigo própria. Uma atitude de redobramento permite ver a si com objetividade. Enquanto revelador da realidade finita do ser e destruidor das aparências de perfeição, o humor é o que permite o surgimento do *si-mesmo* como categoria do ser que se desdobra sobre si. Se o Óraculo de Delfos fosse dedicado a Dionísio e não a Apolo, poderia não trazer o escrito “Conhece-te a ti mesmo”, e sim “Ria de ti mesmo”. Um conhecimento que implica não só a razão, mas também um afeto, um sentir-se em si gozoso, alegria e estima de si mesmo.

1.3.3 Bergson ou deslizações humorísticas

A mesma conotação moral negativa de Baudelaire é sentida em Bergson para quem o riso é fruto de uma reprovação ao que atenta à vida social em sua coesão. Nesse sentido, teria um caráter regulatório ou até mesmo contestatório. Ri-se do ridículo do outro que foge à norma do bem comum ou de uma norma estabelecida, contestando-a, por ameaçar a coesão de um grupo social. Em vista do bem comum, a pessoa precisa adquirir certa leveza adaptativa. A rigidez é ameaçadora.

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em

contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1983, p. 14).

Estaria esse riso justamente no aspecto mecânico aderido ao humano. Isso se vislumbra quando o homem age, por exemplo, simplesmente levado pelos instintos ou hábito; ou seja, sem reflexão, mecanicamente. Bergson diz que uma charge faz rir porque faz “ver no ser humano um fantoche articulado” (Ibidem, p.18). Seu princípio é de que “Uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (Ibidem, p. 47-48). Aqui se pode captar o humor como uma percepção deslizando, uma espécie de visão estrábica que junta duas visualidades distintas sem operar síntese entre elas. O humor é uma capacidade de ver no que é vivo, seu aspecto maquínico – e não apenas o seu aspecto maquínico. Temos uma ambivalência de sentido. Para o humorista uma coisa é outra sem deixar de ser ela mesma. Portanto, o objeto do humor só é risível quando nele se imbricam outros sentidos ou imagens. O mesmo que ocorre com o poético que desliza entre imagens para recompor a beleza do real.

Bergson ressalta que o humor tem algo de científico porque desce ao cerne do mal real, onde deveria reinar o bem que se volta para todos, notando suas particularidades indiferentemente. Algo como um olhar distanciado, científico, para o mal das realidades que se contempla, para aquilo que denota sua imperfeição ou finitude. Nesse sentido, o olhar humorístico, apesar de seu distanciamento científico, não passa de uma inquietação moral com a finitude, haja vista que se ri do que foge a um padrão normativo e, portanto, é mal em relação a essa regra. Contudo, o humor não quer corrigir. Não tem pretensão ou validade moral. E isso se pode dizer a partir do próprio Bergson para quem o humor tem um caráter inconsciente semelhante ao onírico. O humor vê as incongruências do real e todas as imagens que se ligam a um objeto em sua incongruência e finitude, ainda que esse objeto não se queira ligar a essas imagens. Verá a máquina no homem e as imagens que se ligam ao maquínico. Qualquer juízo que se faça depois, de caráter moral, tem mais a ver com racionalizações que negam ou outorgam valor às coisas do que com uma apreensão estética e onírica. Afora isso, o humor, embora considere o substrato cultural, sobre o qual qualquer imaginário se constrói, é sempre uma percepção individual. Seria contraditório um riso censurador de uma excentricidade, posto que quem ri destaca-se do coletivo, percebendo por si, excentricamente, a excentricidade alheia. O humor não é necessariamente um ato coletivo embora cultural. E mais, não se distancia simplesmente da realidade, e isso porque se reconhece nela. Não é esquizomorfo.

O grande mérito de Bergson está na concepção de percepção deslizando do humor e no fato de considerar risível, ridículo, a adesão de uma imagem sobre outra que não lhe corresponde, simplificada na frase que o cômico é “o mecânico colado sobre o vivo” (BERGSON, 1983, *passim*). Por isso se ri sempre de algo que traz a impressão de outra. O que poderia parecer que o riso se alegra com a desumanização, com algo que desfiguraria o humano. Contudo, o humor é apenas uma percepção deslizando. Ao contrário de se alegrar com a desumanização, ri porque sabe que o humano não se confunde com as imagens que a ele se ligam em sua percepção. O humor é um princípio de humanismo. Sabe que é ridícula toda pretensão de ser outra coisa que não humano. O palhaço é risível porque se passa por menos, como é risível a falha de quem se pretende por mais.

1.3.4 Freud ou o humor é uma mijada

Outra grande definição de humor está no psicanalista Sigmund Freud. Para ele, o humor constitui uma defesa psíquica contra a dor, uma operação psicológica. Diante daquilo que deveria causar perturbação e desespero, a pessoa se percebe em sua própria grandeza e inatacabilidade. Trata-se do triunfo do *eu* que se eleva sobre as ameaças do mundo. Numa espécie de reconhecimento de superioridade em relação ao mundo representado, o *eu* não dispense energia, enfrentando-o. A dispensa de energia pedida pelo sentimento de ameaça do *eu* transforma-se em prazer humorístico. Trata-se do prazer para além da dor, uma forma de encontrar gozo naquilo que lhe ameaça.

Ora, toda ameaça é vislumbre da morte, da aniquilação de si. Onde se pode chegar, a partir de Freud, que o humor é enfrentamento da morte. É como se o *eu* descobrisse em si uma transcendência, embora se perceba finito – haja vista que sabe que pode soçobrar. Trata-se de algo paradoxal: uma percepção de si finita e transcendente. Isso se justifica tendo em consideração que aquilo que ameaça é externo, está num mundo que é representado ao *eu*. Contudo, o mundo representado é representado pelo próprio indivíduo e, portanto, é seu mundo, está dentro de si. Logo, ele é maior do que o próprio mundo que se lhe apresenta como externo e ameaçador. Existe aqui uma tensão que gera um salto qualitativo. Como um líquido que, fervendo, deveria se expandir e derramar pelos entornos da vasilha onde se encontra, mas que evapora mudando de estado. A iminência da morte, o fim do mundo pessoal, torna impossível que a pessoa se apoie nesse mundo, fazendo-a buscar apoio não fora, mas em si, como princípio e fundamento de seu mundo. O indivíduo precisa redobrar-se em si, ser um tu para si. O *eu* está ameaçado e encontra a si como outro, uma nova categoria, aberta e transcendente. O humor

leva a um salto qualitativo do *eu*, centro e referência de seu mundo, para o *si-mesmo*, relacional e transcendente.

Freud não chega a essa conclusão. Para ele, o humor absolutiza o *eu* se elevando sobre o mundo.

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. (FREUD, 1969, p.166).

Embora reconheça o humor como sublime por ser mantenedor de saúde psíquica, Freud coloca-o ao lado de outras defesas contra a dor de uma série “que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a intoxicação, a auto absorção e o êxtase” (Ibidem, p.167). Destacam-se nesta lista os estados alterados da consciência que, diferentemente do humor, não altera a realidade percebida, mas sim a percepção afetiva da realidade.

Em vez de um *si-mesmo* transcendente, Freud detecta que o *eu* sofre intervenção do *superego*. Esta instância da mente humana atribuiria adulez ao *eu* e infantilidade ao mundo, fazendo-o sentir-se superior a tudo e, desse modo, não estabeleceria relação com aquilo que lhe causa dor. Seria uma espécie de distanciamento psíquico que faria o indivíduo rir de tudo. Nada precisaria ser levado a sério. Se assim for, o humor é uma subestimação da realidade e não percepção da mesma, o que é incongruente.

Ao que parece, por ser condição de possibilidade para o surgimento do *si-mesmo*, como categoria relacional e aberta do indivíduo, o humor foge à exaltação egoísta que infantiliza o mundo e ri. Antes, o humor volta-se para o *eu* e permite ao indivíduo rir de si mesmo em reconhecimento de seu devir e transcendência. Ora, uma visão que permite ver finitude e transcendência é uma visão totalizante, uma espécie de apreensão da realidade para além do simples aspecto lógico-cognitivo. Assemelha-se mais à apreensão estética ou mística, que pretendem ser abarcadoras do real via afeto. Nesse sentido, qualquer objeto risível só o pode ser quando apresentar em si uma multiplicidade de imagens, se permitir na visão de si, que aquele que olha veja o reflexo de si mesmo e de seu mundo. Assim, rir de uma gafe alheia, em

perspectiva humorística, não é perceber-se superior a outrem, mas é dar-se conta da tensão entre a norma socializante e as pulsões individuais, entre a necessidade de corresponder à regra e o movimento à espontaneidade, é contemplar no feio do outro um feio universal e próprio pessoal. Essa tensão é apreendida por um afeto que não racionaliza, transborda-se em riso acolhedor da própria finitude. Aí sim podemos concordar com Freud quando ele entende que o chiste é uma economia da inibição; o cômico, uma economia do pensamento; o humor, do sentimento. O humorista não retém. Sente a tensão e a deixa fluir.

Talvez por isso ele entendesse que o chiste fosse uma descarga dos desejos sexuais reprimidos ou das tendências agressivas. A cópula humorística, entretanto, não pleiteia uma volta à unidade primordial de modo sintético – coisa a que a união mística se pretende. Ela apreende a realidade em sua totalidade, permite que o indivíduo se reconheça um com o mundo representado e experimente, gozoso, sua transcendência nesse mesmo mundo que lhe é imanente. Antes de qualquer unidade ou reconciliação com o mundo representado, o humor destrói toda aparência de perfeição; detecta as falhas, os erros, o que é feio, o que é mal, tudo o que se lhe apresenta como finitude, e só assim, na nudez do mundo, encontra a própria nudez e pode assimilar as coisas como são em seu fenômeno ou em seu devir. É-se um com o finito mundo representado, completude com a finitude do mundo. Gozo fluido de um sentimento que se dá no tempo da experiência de percepção ligeira e da atemporalidade imagética obtida na sobreposição de imagens mnemônicas e suas cargas afetivas. Um instante fugaz e infinito.

A piada de um pintinho perneta que foi ciscar e caiu só tem graça se nela se vislumbra a confiança axiomática nas próprias capacidades e a eterna possibilidade de erro de tudo o que é humano. Mas não só isso, a carga afetiva de experiências vexatórias de erros presenciados por outros está presente, bem como a ciência de que tal fato não determina o ser de ninguém, por exemplo. Ao visualizar mentalmente o pintinho, a pessoa flagra também a si e todo um universo humano. Entretanto, se elucubrar demais, não verá graça. Só ficará a dor de um animal ou uma imagem patética. A percepção de si é ligeira, e nela o humorista não recompõe o mundo representado assim que o apreende; ele o expete no riso ou chiste, numa nova representação que não opera síntese, mas que é fluida e evidencia a tensão do real. A apreensão humorística é fruto da sobreposição de imagens, com seus afetos e valores, bebidas das experiências depositadas na memória e dos desejos de totalidade e completude. Um misto de caráter digestivo e sexual, que pode ser traduzido na imagem de um líquido, que não é retido nas veias como o sangue, mas que se esvai e é subproduto da depuração do mundo representado que se assimila. Parafraseando Nelson Rodrigues em sua definição de ato sexual, pode-se dizer que o

ato humorístico é uma mijada¹⁷. Experiência de depuração do sanguíneo (hipocrático) em nova representação fluida, de caráter sexual e digestivo e, destarte, considerada baixa em relação à iluminação racional. Volta ao animal e ao deleitante.

Reencontramos o gozo nietzschiano, dionisíaco, daquele que não se prende aos dissonantes de uma existência paradoxal. O sofrimento, nesse sentido, se dá pela inconformidade entre o mundo desejado e o mundo representado. Quando o espírito se faz leve, isto é, quando não se apega a nenhuma dessas imagens, deslizando sobre elas, não sofre, encontra gozo e se reconcilia com o real. O trágico experimentado se torna cômico pela força do humor como um fluir de *si-mesmo*.

1.3.5 Pirandello ou o sentimento do contrário

O dramaturgo Luigi Pirandello parece enquadrar-se nessa perspectiva ao entender o humor como sentimento do contrário. Para ele, a reflexão decompõe a percepção de contradição entre real e ideal no sentimento humorístico. O humor aponta o trágico da existência. Difere-se de outros risíveis. Para Pirandello, o cômico se dá pela lembrança de alguma anormalidade; a ironia, pela contradição entre conceito e coisa; a sátira, pelo desprezo ou aversão à realidade. Só o humor é um sentimento reflexo da contradição do mundo. As contradições da existência são risíveis ao passo que a razão tenta enquadrá-la e não pode. A percepção do contrário, ruptura de expectativas e, sobretudo, do sentimento de superioridade, transforma-se em sentimento do contrário, humor.

1.4 O HUMOR KIERKEGAARDIANO

A noção de humor como afeto – sentimento ou paixão (*pathos*) – é melhor desenvolvida por Kierkegaard. Muito embora se possa objetar que o humor kierkegaardiano corresponda a um termo técnico em sua filosofia, não se pode afirmar que a escolha deste seja aleatória. Na verdade, Kierkegaard recategoriza a palavra, aclarando seu sentido, assim como faz quando se apropria de personagens de outros escritores. Fausto, Don Juan e outros, em seus escritos, são e não são os mesmos. Na verdade, o filósofo dinamarquês trabalha com um rebuscamento imagético em que, apropriando-se de personagens ou conceitos já consagrados, os relê de forma nova, mas conservando seu sentido. Ele o faz não na forma de síntese, mas de uma espécie de

¹⁷ No romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, o personagem Monsenhor Bernardo declara acerca do sexo: “O ato sexual é uma mijada”.

repetição que, ao retornar, já não é a mesma, tal quais as águas de um rio em que não se pode banhar duas vezes. O rio é o mesmo e não é. Os personagens são os mesmos e não são. O humor kierkegaardiano é o mesmo que se faz presente nas artes e não é.

Para se entender melhor o conceito de humor de Kierkegaard, é necessário compreender onde aquele se situa dentro da filosofia deste. Dinamarquês, nascido a 5 de maio de 1813, em Copenhague, Søren Aabye Kierkegaard torna-se um dos principais críticos do hegelianismo. De formação luterana, tem o problema religioso perpassando sua obra e vida. É na intenção de romper com sistemas filosóficos, que perdem o indivíduo concreto e existente, que se desenvolve seu pensamento. Em face disto, é considerado por alguns como o pai do existencialismo. Sendo assim, o conceito de humor vincula-se profundamente com a noção de indivíduo, categoria fundamental do pensamento kierkegaardiano. Faz-se mister, ainda, distinguir o humor de outro conceito muito próximo, o de ironia.

A ironia e o humor, como conceitos, distinguem-se qualitativamente. O primeiro atém-se à finitude e o segundo à infinitude. Contudo, equivalem-se por seu modo de operação; “refletem-se sobre si próprios e pertencem, por isso, à esfera da resignação infinita” (KIERKEGAARD, 2008, p. 45). A resignação infinita consiste em uma renúncia, abnegação ou despojamento de tudo em vista de um bem maior. Aqui entra a ideia de herói trágico, que é capaz de anular aquilo que ama e lhe constitui um bem em vista de outro ou de um bem maior. Nesse sentido, o humor e a ironia pertencem a uma esfera moral já que estão no cômputo da resignação infinita. Destarte, pela relação moral, voltam-se para o geral, para fora, embora Søren afirme que estes se refletem sobre si mesmos. Ora, a relação moral se dá em um imperativo pessoal que se realiza no geral, no mundo. Não pode ficar guardada no indivíduo. Ou seja, aquilo que se é para si mesmo corresponde ao que se é no mundo. Ao menos em parte, dado que a interioridade é infinita, não se baseia em relação espaço-temporal, enquanto o geral é finito¹⁸. Não há medida do indivíduo com a realidade. Porém, toda a interioridade se realiza no geral, no mundo. Qualquer encerramento em si passa a ser, portanto, uma redução do ser, o que Kierkegaard chama de pecado. A oposição entre númeno e fenômeno se desfaz¹⁹. O homem como ser no mundo kierkegaardiano não é meramente um fenômeno, mas uma complexidade infinita de um ser infinito e finito.

¹⁸ Há de se perceber que o mundo é finito porque se dá em uma relação espaço-temporal pela qual é representado. Não obstante, por essa mesma razão, está em movimento de vir a ser, o que o caracteriza como possibilidade infinita – uma vez que não se pode falar de fim do que ainda existe enquanto existe. O indivíduo também é possibilidade infinita enquanto se representa para si mesmo e infinito em sua subjetividade para quem o tempo e o espaço são apenas suas categorias de entendimento.

¹⁹ Grosso modo, númeno refere-se a coisa em si e fenômeno à sua percepção, o como aparece.

O homem é espírito. Mas o que é espírito? Espírito é o si-mesmo. Mas o que é o si-mesmo? O si-mesmo é uma relação que se relaciona consigo mesma, ou consiste no seguinte: que na relação a relação se relacione consigo mesma; o si-mesmo não é a relação, mas consiste em que a relação se relacione consigo mesma. O homem é uma síntese de infinitude e de finitude, do temporal e do eterno, de liberdade e de necessidade, em suma, é uma síntese. ... Se essa relação que se relaciona consigo mesma é constituída por um outro, então ela é decerto o terceiro termo. (*sic*). (KIERKEGAARD apud ALMEIDA; VALLS, 2007, p. 71)

Diferentemente dos animais, que são determinados por sua natureza – por isso, no caso deles, o gênero é superior à espécie – o homem não é determinado pelo gênero, ele se constrói. A possibilidade de escolha em relação ao seu modo de ser no mundo – que se dá na relação consigo e com a alteridade – coincide com sua singularidade, o que é caracterizado como existência (em vez de essência). A existência consiste no devir, movimento do não-ser ao ser, em que o não-ser só o é em relação ao que será; por isso, consiste na mudança e, enquanto não passa de um modo ao outro de ser, é apenas possibilidade, contingência. Nesse sentido, a única coisa necessária no ser humano é o devir. Aquele não é absoluto ou necessário (como se diz em lógica)²⁰, não existe em si e por si, mas está em constante mudança, ruptura de um momento a outro. Na tradição heraclítica, o tempo é tomado como medida da mudança. Fundados nessa perspectiva, podemos afirmar que tudo o que existe, existe no tempo, está em devir necessariamente. Portanto, a existência é contingência absoluta ou necessária.

A possibilidade, a indeterminação do indivíduo existente, é chamada liberdade. Sua capacidade de se autoproduzir e representar no mundo. Uma parcela de infinito. Essa liberdade se resolve nas escolhas que opera, dando contornos a sua singularidade. A cada opção tomada, uma possibilidade se fecha e outro infinito se abre, transformando o homem em indivíduo, uma existência única. Aqui Kierkegaard se circunscreve na tradição romântica fichtiana para quem o *eu* é autoconsciência absoluta produtora do mundo. Contudo, aparta-se do idealismo ao entender essa autoconsciência como sentimento que se movimenta livremente, não em uma necessidade lógico-dedutiva. Assim, a apreensão do real não se dá por uma instância lógico-racional, mas via sentimento (*pathos*), expressão da liberdade sem fronteiras, infinita, da autoconsciência ou relação que se relaciona consigo mesma. Aonde se quer chegar com isso? Que o sentimento é uma forma de apreensão do real e de produção do mundo que se representa ao indivíduo. Nesse sentido, o humor como sentimento é também forma de significação na medida em que se torna uma perspectiva derrisória do real. O infinito do sentimento exprime-se de modo privilegiado na arte e na religião, e o humor como fundamento da comédia não está

²⁰ Em lógica, necessário é o que não pode não ser ou que o seu oposto implica contradição; contingente é o que pode não ser ou cujo oposto não implica contradição. (LEIBNIZ apud LE BLANC, 2003, p. 48).

tão distante da noção kierkegaardiana de humor – além de apontar para uma possível espiritualidade humorística, capaz de rir.

Como possibilidade, a liberdade é indeterminação. Fundamental ao indivíduo, constitui a parcela de infinito que compõe o *eu*. Este deve decidir sobre sua própria existência escolhendo seu modo de ser no mundo a partir de suas múltiplas possibilidades. Cada escolha implica renúncia²¹, o que faz da existência um constante “ou isso, ou aquilo” (ou-ou / aut-aut) e não um simples somatório (sintético) de fatos que se sucedem por necessidade “e isso, e depois isso, e isso, e isso” (e-e / et-et). Na existência há sempre possibilidade de ruptura. O passado influencia, mas não determina o futuro, que se apresenta como infinito de possibilidades. A existência escapa às previsibilidades. O momento presente não é uma síntese dos momentos passados, uma mediação dialética ou superação histórica. Nessa noção (hegeliana) o passado determina o presente. Mas, com Kierkegaard, se pode afirmar que “o passado não é necessário no momento em que devém; não se tornou necessário por devir (o que seria uma contradição); e torna-se ainda menos necessário através do entendimento da pessoa” (KIERKEGAARD apud ABBAGNANO, 1970, p.780).

A existência, mais que um conceito, corresponde à realidade individual. Não se pode falar de humanidade, uma abstração, mas de sujeitos existentes. “Digo, portanto, que existe tudo o que possui por natureza a possibilidade de fazer uma coisa qualquer ou de sofrer uma ação [...]. E é por isso que coloco essa definição: os seres não são nada além de possibilidade” (KIERKEGAARD apud LE BLANC, 2003, p. 49).

Em suma, na filosofia kierkegaardiana, pensamento, vontade e ação se integram como subjetividade e esta se realiza em sua expressão no mundo. Subjetividade é relação; autoconsciência produtora e habitante de sua própria representação, o que presume uma identificação entre interioridade e mundo. A existência é a expressão da subjetividade, realização do ser no mundo. A correspondência entre o ser no mundo e o ser para *si-mesmo* é a verdade subjetiva. Em outras palavras, a escolha de seu modo de ser no mundo é a verdade de *si-mesmo*. “A verdade é a subjetividade” (Ibidem, 2013, p. 199), não a correspondência de um conceito a uma coisa, mas uma relação de igualdade no dinamismo do próprio ser: algo só pode ser si mesmo. Ser o que se é no mundo corresponde à mais alta tarefa existencial. A verdade se vive, não se apreende por uma simples coerência lógica entre conceitos que expressam ideias nem sempre correspondentes com o mundo da vida.

²¹ As escolhas se resumem em permanência ou mudança. Mesmo uma escolha de tipo paradoxal, que afirma dois pontos distintos ao mesmo tempo, já seria mudança porque rompe com a permanência.

Pelo fato da existência consistir em um ser no mundo – um ser-sendo, já que é devir –, de sua relação com este, surge o sentimento de angústia. No latim, tal expressão significa estreitamento. O presente é o momento estreito em que cada escolha se dá. Um átimo de tempo empurrado pelo futuro, presentificando-se, fechando possibilidades e abrindo outras. E a angústia consiste no sentimento de pura possibilidade, incerteza quanto ao futuro e insegurança quanto às escolhas. Mas ela não tem objeto, já que o possível é um nada, ainda não se realizou. Ou melhor, o objeto da angústia é um nada; o que faz dela, simplesmente, “vertigem da liberdade” (Ibidem, 2007, p. 74). Da propensão para o futuro, da realização de si no tempo e iminência do fracasso – já que no possível tudo é possível – é que a angústia se origina. Ela será tanto maior quanto maior for a consciência de possibilidade.

Por ser devir, o *eu* kierkegaardiano não consiste em uma unidade, como queria o idealismo romântico, que se põe a *si-mesmo*. Embora sendo autoconsciência produtora do mundo que se lhe representa – o *eu* põe o *não-eu* e o *não-eu* põe o *eu* – este possui limite, é finito e está em construção a partir de sua relação com a alteridade. Não é unidade, mas relação. O *eu* é instável, frágil, variável. Não é absoluto. Aliás, a alteridade é o limite da subjetividade. Mas, ao mesmo tempo, é condição de possibilidade para que esta se reconheça e seja (aqui o verbo precisa ser intransitivo). O homem se reconhece no olhar que lança para o mundo (do qual faz parte). Kierkegaard vai mais longe ao conceber Deus como o inteiramente Outro; o que faz do homem participante da vida de Deus. Um ser finito composto de uma parcela do infinito.

A finitude não deixa que a subjetividade entre em repouso. Em seu devir, quer ser *si-mesma* e não consegue. O infinito da interioridade que precisa ser expresso no mundo ultrapassa o limite do real existente e finito. Entretanto, não pode deixar de ser esse infinito de relação que lhe compõe. Os princípios de finitude e infinitude, da existência objetiva da subjetividade, da interioridade expressa no mundo da vida, constituem o indivíduo como uma tensão. Essa será a noção de síntese kierkegardiana. Os dois princípios são afirmados ao mesmo tempo, de modo que a existência se sustém por essa polaridade. Não é um terceiro que se forma pela junção de dois, mas é um e outro simultaneamente. Talvez o exemplo mais simples possa advir do discurso religioso para o qual, em sua acepção cristã, Jesus é divino e humano, portador de duas naturezas; enquanto na mitologia grega há a figura de semideuses, que são meio humanos e meio divinos e, portanto, não são nem deuses e nem homens comuns. O que vale ressaltar aqui é que a discordância entre os termos opostos que constituem o existente gera o sentimento de desespero. Isto é, o sentimento de não factibilidade de realização de *si-mesmo*, o que pode se apresentar seja pela recusa da interioridade ou da exterioridade como tentativa de resolução do

conflito entre seus polos constituintes. Na primeira opção, o indivíduo pode lançar-se no externo, rumo ao infinito de possibilidades, não estabelecendo compromissos. Desse modo, simula para si que todas as possibilidades continuam em aberto. Já na recusa do externo, o indivíduo se refugia na própria subjetividade em atitude de afirmação do *eu*. Não quer ser determinado pela finitude da existência e também não estabelece compromissos com o mundo da vida. Sua postura é de distanciamento do real. O extremo de ambos levaria ao suicídio e à loucura.

Ser humano, então, não é outra coisa que escolher sobre si, presentificar-se. Entende-se, aqui, o termo presente em sua acepção latina de aquilo que está adiante (*praesens*), posto à frente ou um ser aí. Tem um caráter fenomênico, mas não se reduz ao fenômeno. Consta de uma atualidade daquele que se manifesta e realiza no mundo da vida que ele próprio representa. Uma duplicação. Quem é, o é em si e para si. Uma síntese paradoxal, onde os princípios da interioridade e exterioridade se afirmam pela relação de oposição. A subjetividade se faz objetiva. O infinito se faz no tempo e esse tempo tem o nome de instante, que é tensão entre temporalidade e eternidade, já que escorre, um átimo entre o futuro e passado (o porvir e o que foi).

Existir de forma autêntica, por conseguinte, consiste em ser *si-mesmo* no tempo, assumir a própria finitude no mundo da vida como realização de seu aspecto infinito. A escolha sobre si, de um *si-mesmo* que é relação, caracteriza o indivíduo existente. De tal sorte que sua existência é determinada pelo modo com que concebe e estabelece suas relações consigo e com a alteridade. Esse modo de alicerçar a existência, de presentificação, é chamado de estádio. O que se refere a trecho ou percurso. Implica uma permanência que pode ser alterada e, por isso, em que não há determinação. Kierkegaard descreve três estádios, fundamentos ou perspectivas existenciais nos quais as infinitas possibilidades de uma existência singular se erguem: Estético, Ético e Religioso. No caminho para uma existência autêntica, o indivíduo pode passar por esses estádios ou não, já que não há determinação nos estádios (e por isso não são chamados estágios). A passagem de um ao outro se dá pela afetação da finitude no indivíduo, por uma paixão que leva a um salto existencial. A decisão sobre si se dá na subjetividade e o salto consiste em uma mudança de perspectiva num novo alicerçar da própria existência. É uma ruptura provocada, sobretudo, pela angústia e pelo desespero. Ao relacionar-se com o mundo depara-se com o infinito de possibilidades que se lhe apresentam incertas e não lhe garantem uma realização existencial – o desejo de ser *si-mesmo* no mundo da vida – ou a resolução da tensão existencial – incapacidade de conjugar seus princípios de infinitude e finitude, liberdade e determinação –, respectivamente, angústia e desespero.

Aqui se chega ao ponto onde se circunscrevem a ironia e o humor. Eles consistem em interestádios, modos de significação cruciais ao salto existencial. São resposta à angústia e ao desespero. Se a angústia refere-se ao futuro é porque tem em vista o soçobrar existencial cuja máxima expressão é a morte. E a ironia e o humor são modos de afrontá-la. Mas a tarefa não é simples por conta do desespero. O indivíduo que ri o faz por aventar sua própria infinitude, mas o faz com temor e tremor por sentir a própria finitude. Quem ri tem sempre diante de si a morte e a complexidade de si mesmo. Talvez o ironista ou o humorista ria fugindo do peso da existência ou indo ao encontro da existência. O fato é que estará diante do mundo e de si e deverá escolher sobre seu ser. Sendo assim, não seria a produção humorística a confecção de espelhos terrificantes que mostram ao homem o que ele é? Ou seriam rotas de fuga e alienação para aquele que teme ser *si-mesmo* e negue a própria humanidade? Como poderia a comédia não causar dor ou dano? Ou ainda, o uso de humor em publicidade não seria uma estratégia espetacular de manipulação da angústia e do desespero? A filosofia dos estádios pode ajudar a aclarar tais questões.

1.4.1 Do estético à ironia: a absolutização do *eu*

O estádio estético é aquele no qual a pessoa – esteta – apreende a realidade por meio do sentimento. Assemelha-se, desse modo, ao ideal romântico que constata a dificuldade da razão de operar a mesma apreensão, uma vez que esta o faz de maneira analítica, perdendo a totalidade do real. O sentimento teria a capacidade de colher sua unidade, o que se chamaria apreensão estética. Nesse sentido, o esteta não estabelece compromisso com os particulares para não perder o todo. Sua relação com estes é superficial. Não estabelece compromisso. Ao contrário, atém-se ao que agrada os sentidos. Há aqui uma absolutização da subjetividade. Por perceber-se como um ser de possibilidades, pretende mantê-las em aberto. Decisões implicam perdas de possibilidades – embora acabem abrindo outro infinito possível. No mais, nada garante o sucesso das escolhas feitas. Porque a idealidade (daquilo que se apresenta como possível) se distingue da realidade (quando se tenta concretizar o possível). O indivíduo não pode controlar a existência. E, para se manter no controle evitando o fracasso, o esteta não estabelecerá compromissos, simulando liberdade. Não quererá vincular-se a nada. A liberdade é possibilidade de escolhas e só se realiza quando opções são feitas. Não obstante, o não escolher já é escolha, ainda que não seja uma opção consciente do indivíduo. Por não ser decisão clara, afigura-se mais a um simulacro de liberdade.

Don Juan é um exemplo de esteta dado por Kierkegaard. Seu desejo não se volta para o que há de excepcional em uma mulher, mas ao que é comum a todas as mulheres. Sua busca pela generalidade é busca pelo infinito, que tenta efetivar-se na multiplicação infinita das experiências finitas. Por isso, terá inúmeras donzelas e não terá, de fato, nenhuma. Outra postura também seria a do romântico que nunca chega a completar sua união com a amada para, mantendo as possibilidades em aberto, não arcar com a responsabilidade de um possível fracasso da relação (idealizada), caso esta venha a se efetivar. Se o segundo não se relaciona com realidade, mas sim com a ideia, o primeiro, tampouco. Em sua preferência pelo gênero em detrimento do indivíduo, não chega a afirmar um “tu”, a alteridade. Preferirá a fugacidade do momento a um compromisso que o leve a afirmar o outro. Assim, sua busca por prazer momentâneo se dá com o intuito de olvidar da instabilidade da existência. Essa tentativa de controle não passa de uma afirmação exacerbada do *eu*, que acaba perdendo a si mesmo. Ele se perde ou na multiplicidade do mundo – sem habitar o tempo, já que vive no instante que não o presentifica –, ou na idealidade romântica – que o abstrai do real. Afirmar-se no tempo requer compromisso com o real, mas o esteta se entedia e foge. Não pode deparar-se com a própria condição existencial.

Até o instante do esteta é uma aparência de instante. Ao viver o momento, quer trazer de volta prazeres passados. Mas esses também passam. Então se lança na busca de prazeres novos. Relaciona-se com o futuro por força da frustração do passado querendo fazer do presente um tempo que não passe. E como não se pode deter o instante de satisfação, a vida estética será marcada pelo vazio e pelo tédio. A infinidade de desejos do esteta o faz viver a angústia de nunca se satisfazer. O *eu* é o centro de sua vida e, nessa afirmação do *eu*, perde a si mesmo, fugindo do fracasso existencial na generalidade do mundo ou na idealidade, fugacidade do momento ou reflexão desencarnada. A absolutização do *eu*, que caracteriza o esteta, chama-se ironia.

Compreendendo o *eu*, para além de qualquer determinação e superior às delimitações conceituais, a ironia é estado de espírito ou atitude intelectual que ressalta as distinções entre a vida infinita e a vida finita, entre o infinito e suas manifestações particulares. A multiplicação infinita de experiências finitas pretende, na flutuação sobre generalidades, salvaguardar o *eu* como norma absoluta elevada sobre o mundo. Nada pode contê-lo, por isso não estabelece compromisso e exalta a subjetividade. Ironicamente, tudo está referido a ele, ao passo que, esteticamente, está desprendido de tudo. A ironia é elevação da subjetividade para além das determinações. Está implicada aqui uma consideração de superioridade sobre o mundo. O riso irônico é o riso que se compreende acima da realidade.

A partir da visão kierkegaardiana se pode postular que, se o *eu* é o absoluto do ironista, tudo o mais é ridículo. Aquilo que poderia ser o trágico da existência é reduzido a fragmentos patéticos, todos iguais ao que é inferior ao *eu*. A comédia irônica pode tratar coisas opostas como iguais e encontrar aí seu riso. A objetividade do real é reduzida a um real que se refere ao *eu*. Assim, pode-se rir de tudo porque o *eu* está a salvo. Tudo o que não é *eu* se iguala ridiculamente em sua fragilidade. Nesse sentido, a ironia é corrosiva. Destrói tudo o que tenha aparência de absoluto, menos o *eu*. A vida é uma grande comédia. Para Kierkegaard, contudo, ela não é ruim. Consiste em uma cultura específica que experimenta valores, evidenciando a fragilidade das coisas (e permitindo encontrar o que tem consistência – caso da ironia socrática que segue de um método para uma nova construção de saber denominada maiêutica). A ironia permite fabular apropriando-se do discurso alheio e negando-o ao mesmo tempo uma vez que opera pela generalidade. Flutua sobre os sentidos gerais da imagem evidenciando a fragilidade da verdade das coisas. Toda a imagem é polissêmica e a verdade é a subjetividade. Ou seja, seu sentido se encontra na relação. A subjetividade irônica desliza por entre os sentidos de uma imagem em tensão que é cada sentido e não o é, imagem tensa ou crítica, como se dirá no capítulo seguinte. O ironista se distancia da representação. Pretende-se acima do mundo, do bem e do mal, e comporta-se como ridente.

A ironia aprofundada, como elevação da própria subjetividade, pode fazer com que o indivíduo reconheça sua singularidade e interioridade. Por querer distinguir-se do mundo pode chegar à percepção de que a individuação só se alcança na afirmação do *eu* no mundo, no escolher sobre *si-mesmo*, no fazer opções. Poderá, enfim, estabelecer compromisso com o real em vez de fugir da finitude. É por isso que a ironia não é exclusividade do estético. Como reflexão, não está, *stricto sensu*, no estético; por se demorar nas contradições da existência, também não é propriedade de um estágio seguinte. Ao contrário, a ironia é um interestádio que, sendo marca do estético, viabiliza um salto para estágio ético.

1.4.2 Do ético ao humor: rir para viver

Quando o estético, na afirmação de si, descobre sua interioridade e decide ser *si-mesmo*, adentrando no mundo e singularizando-se por suas escolhas, salta para o estágio ético pela afetação do desespero e por força de ironia. Assim, o que caracteriza um indivíduo ético são suas escolhas. Decidiu por escolher, comprometer-se com a existência – o que implica continuidade, habitação do temporal. Sua referência passa a ser a realização de si no mundo da vida. Por isso, não levará em conta somente a própria subjetividade como referencial de ação,

mas o próprio mundo em sua organização social. Aí é que entra a lei e o dever como princípios motores do estágio ético. O indivíduo buscará máximas da razão que o identifiquem com o geral, uma conciliação entre as vidas moral e interior. Reconhece a si, desse modo, como um ser social e racional. Não se quer deixar levar por um simples subjetivismo e a sociedade será seu parâmetro. Mas a lei não lhe é imposta. Ele a escolhe, apropria-se dela como um ato de liberdade. Os valores da lei passam a ser seus valores, fazendo com que o dever perca seu caráter coercitivo e externo. O ético é livre porque escolhe sobre si mesmo. O seu agir pretende-se coerente com a construção de *si-mesmo*, expressão de si, o que o torna singular e não um ativista cumpridor de leis. Sua fidelidade a si implica uma repetição, a constância de estar inteiro no seu ser no mundo, assumindo-se no devir. Não é simples hábito irrefletido ou aceitação passiva da coercitividade social. As máximas de sua razão, que busca realizar na relação com o geral, consistem nos valores sobre os quais se ergue sua personalidade. A interioridade passa ser a solidez em que se apoia para viver a fugacidade do real.

Não obstante, o homem ético não consegue resolver, por cumprimento da lei ou de imperativos categóricos da razão, sua dissonância existencial. No jogo da vida, há uma inumerável variedade de implicações contidas em cada escolha que, ainda que o dever se cumpra, o erro e o fracasso continuam como possíveis. E não só isso, a mesma variação faz com que, nem sempre, ele aja conforme o dever. Está passível de erro e ainda conta com o princípio de fechamento em si, da absolutização da subjetividade como referência máxima. Ele sente a dor de realizar o infinito da subjetividade no geral, o que pede a ética. Kierkegaard mostra como isso acontece em *Temor e Tremor*, quando diversos heróis são postos em xeque entre dois imperativos morais. Cita como exemplo Agamemnon, que precisa sacrificar sua filha Ifigênia em favor de seu povo. Só conseguirá sacrificar a filha tendo em vista que esta lhe representa um bem pessoal e, portanto, em um movimento de resignação, afirma o geral sobre o infinito da subjetividade. Trata-se de suplantar um bem pessoal por um bem maior. Tais pessoas são chamadas por Kierkegaard de cavalheiros da resignação infinita ou heróis trágicos. Há aqui um movimento de negar-se a *si-mesmo* em vista de ser *si-mesmo* no geral: um paradoxo que é a base do humor.

O humor não é outra coisa que uma elevação tal da subjetividade em que o indivíduo é capaz de relativizar tudo, inclusive o *eu*. Nesse movimento de resignação, pode encontrar a si na finitude da existência. Como elevação da subjetividade, ironia e humor se equivalem, exceto pela relação com o *eu* que é salvaguardado na primeira e relativizado na segunda. O humor tem algo do trágico. Como sentimento, compreende a finitude da existência, o pecado humano – sua tendência a encerrar-se em si – e a aspiração humana de realização de seu aspecto infinito em

si mesmo. O humorista ri da pretensão de infinito dos seres finitos. É radical no desespero e na angústia. Ele sente o estreitamento da angústia e as contrações do desespero, e percebe bem o ridículo de tudo que se apresenta como sólido para responder às contradições da vida humana ou como fundamento para que se construa com segurança a si mesmo. O humorista é antes de tudo um trágico. Não obstante, só pode rir porque, no cerne desta tragédia há um princípio de esperança. Por refletir sobre si mesmo e encontrar em si seu princípio de infinitude, intui uma transcendência que crê ser a origem do seu próprio aspecto infinito. Algo que encontra em si, mas que não se reduz a ele próprio, já que, como ser finito, não pode produzir por si o infinito. Um Absoluto que, ao mesmo tempo em que constitui uma alteridade, é o fundamento de si. “Faço esse movimento [da resignação infinita] sic graças ao meu próprio esforço, e a minha recompensa sou eu mesmo na consciência de minha eternidade, imerso em uma bem-aventurada harmonia com o meu amor pelo ser eterno” (KIERKEGAARD, 2008, p. 42).

Quando chega nesse ponto, o indivíduo pode dar um salto para o terceiro estágio que Kierkegaard chama de religioso. O Absoluto kierkegaardiano tem o nome de Deus. E a relação que se tem com ele é um imediato, dado que se dá por uma intuição desse infinito. O imediato da relação não é saber científico, mas uma certeza subjetiva do Absoluto: fé. A relação de fé é a “relação absoluta com o absoluto” (Ibidem, p. 56), dado que imediata, em que o indivíduo encontra em Deus seu princípio e fundamento. De tal sorte, o homem não é um momento do Espírito Absoluto como propunha Hegel, no qual o que se afirma é o geral em detrimento do indivíduo. Ao contrário, a relação de fé consiste em ser *si-mesmo* diante de Deus. É o homem que escolhe ser *si-mesmo*, identificando seu ser (temporal, em construção) no Ser (Absoluto). Nesse sentido, o religioso não se pauta pelo geral da ética. Seu fundamento não é mais o normativo das concepções finitas do mundo, mas se pauta no princípio eterno como norma do geral.

O fim (*telos*) da moral está no geral, na relação do indivíduo com o mundo. O cumprimento da moral está no âmbito da afirmação do geral sobre a subjetividade. Na relação de fé, o Absoluto passa a ser a referência da relação com o geral, de modo que a moralidade fica suspensa. Tudo precisa ser negado para que o Absoluto seja, de fato, Absoluto. Ao afirmar o Absoluto, o religioso suspende toda a moralidade, colocando-se acima dela para depois tornar a ela, haja vista que não pode encerrar-se mais na própria subjetividade. O movimento é de dupla resignação. Não nega só a si mesmo reconhecendo o geral, mas nega também o geral porque esse não pode ser seu fundamento. Contudo, na tarefa de ser *si-mesmo* não pode encerrar-se na própria subjetividade e precisa retornar ao geral após tê-lo negado. Isso de tal modo que a moralidade das ações não é rejeitada de *per si*, mas está suspensa. Não constituem

absoluto para o religioso. Ele está livre para descumprir a própria lei e assim levá-la a pleno cumprimento. O exemplo de Kierkegaard é Abraão, o pai da fé. Deus lhe dá um filho para amar e cuidar, mas pede a vida deste. Pela moralidade, Abraão irá assassiná-lo; pela fé, sacrificá-lo. O dado objetivo é o descumprimento da moral. O dado subjetivo é o cumprimento de seu *telos*, haja vista que entregar a Deus, pela fé, seria a melhor forma de amar e cuidar do filho. Abraão não sabe pela máxima da razão que está fazendo algo melhor. Se assim o fizesse, seria esperança, uma confiança na plausibilidade da própria ação. A fé é absurda para a razão. A história de Abraão é metáfora de uma resignação total que recupera o que perdeu pela força de perder. A fé leva a assumir a tragédia da existência e a possibilidade do fracasso, o que faz a pessoa existir, de fato, apropriando-se da própria existência. Leva a negar a si mesmo como opção, o que já é afirmação de si, outro paradoxo. A fé é um movimento de esgotamento do infinito de possibilidades em relação ao mundo e do infinito de si mesmo. Não supera a angústia ou o desespero, leva-os ao extremo e os transcende, afirmando o indivíduo diante de Deus.

O que nos interessa, contudo, é esse interestádio entre o ético e o religioso, o humor, uma vez que a relação com o divino é um imediato que ultrapassa a razão. Não só, mas também sua distinção com a ironia. Temos até então que a ironia é uma tentativa de se colocar acima do geral e rir do seu lugar por aventar a infinitude do ser, enquanto o humor relativiza inclusive a pretensão de autopreservação, por aventar mais ainda tal infinitude. Já é um princípio de esperança, porque quase enxerga que há algo maior, razão desta infinitude. Sabe que esse infinito não está nele por ele mesmo, mas em algo que é maior do que si e do qual constitui apenas centelha: Deus. Entretanto, Deus ainda não é nomeado pelo humorista. Este se atém aos fragmentos da existência e seus aspectos de finitude e ri de toda pretensão das construções finitas que se lhe apresentam como ridículas. Seu gozo está na intuição em si de uma transcendência. Não é simples distanciamento da finitude. Ao contrário, reconhece essa mesma finitude em si. É alguém que sente mais que todos a angústia e o desespero. Todavia, resiste a estes. Só pode rir quem insiste em existir contra toda esperança.

O ato humorístico, portanto, trata-se de uma elevação da subjetividade. É um distanciamento metodológico que vê a si mesmo implicado naquilo do qual se distancia. Atitude paradoxal. Não obstante, suspenso na própria infinitude, reconhece a fragilidade de si e do mundo. Tudo fica posto em uma mesma amálgama e a subjetividade pode estabelecer entre coisas diversas sua conexão. A aplicação prática de tal humor pode ver-se no cômico quando uma coisa se liga a outras tão diversas, gerando o riso. O sentido das coisas está em suspenso pela subjetividade que desliza sobre as imagens contempladas, caracterizando o humor como fluido. Deslizamento que pretende uma reconciliação com o real, natural e humano. Um humor

que não pretende atacar a realidade, mas que a penetra em estrutura noturna de imaginário, assumindo a angústia e o desespero. Acolhida do tempo e da morte, que promove a reconciliação consigo e com o mundo. Donde é preciso aprender a rir para aprender a viver. A arte humorística é a mais elevada arte, porque, em seu paradoxo, faz a subjetividade, elevada em sua infinitude, descer à concretude da existência finita que se abre em infinito de possibilidades. Provoca a realização do indivíduo no geral, que ri em meio a sua angústia e desespero.

2. HUMOR EM IMAGENS

Não só o humor é uma resposta para a morte, mas também algumas produções humanas. Dentre elas, como se dirá mais adiante, consta o fabrico de imagens. Aqui é que se encontra a força do humor: quando este opera no seio de uma imagem. Faz-se mister vasculhar o universo das imagens e, particularmente, as imagens humorísticas para atentar à energia que ali reside, como que consequência de uma tensão, de uma diferença de potencial ou paradoxo constituinte do humor.

De fato, até agora tratou-se do humor por si mesmo, com ênfase em sua experiência subjetiva. Entretanto, esse mesmo humor que se passa no sistema de significação de um sujeito também se opera em uma mídia concreta e, sobretudo, nas imagens que a mesma porta. Sendo assim, cabe um olhar mais atento ao modo de operação humorística no seio das imagens. Antes, porém, urge adentrar no universo imagético, com sua dinâmica própria, e vasculhar as que são de cunho humorístico.

2.1 ENTRANDO NA TENSÃO

Segundo Octavio Paz, grande poeta e ensaísta mexicano, uma imagem consiste em uma unidade simbólica que preserva em si uma pluralidade de significados. Ela os abarca ou reconcilia sem suprimi-los e, por isso, não necessariamente opera síntese no sentido da dialética hegeliana. Muito embora o autor trate predominantemente da imagem poética, é esta, antes de tudo, imagem. Aquilo que ela tem de específico não exclui o que traz de comum com outras imagens como as da percepção. Por isso, sua definição é útil para a compreensão de toda e qualquer imagem. Sobre sua constituição, afirma Paz:

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo este conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção dá-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. Até aqui o poeta não realiza algo que não seja comum ao resto dos homens. (PAZ, 1976, p. 46)

O símbolo homogeneíza em si significante e significado mantendo-se ambivalente. Ou seja, pode abrigar diversos significados, às vezes díspares. No campo simbólico as águas de um poço diferem das águas de uma poça²². E uma imagem é sempre símbolo à medida que contém essa diversidade de significados, realidades indiferentes ou distanciadas entre si, aos quais, sem suprimir, abarca ou reconcilia, aproxima ou conjuga. A pluralidade do real é submetida à unidade sem que seus elementos percam seu caráter concreto e singular. Visão muito próxima à de Durand tratada no primeiro capítulo.

O método das ciências tende a uma redução quantitativa. Os elementos de uma imagem perdem seu caráter concreto e singular, suas qualidades e autonomia, empobrecendo-se e sendo mutilados. Assim, um quilo é sempre um quilo independentemente de o serem de plumas ou de pedras. A pluralidade de significados que uma pedra possui (pedra de tropeço, pedra angular, pedra fundamental etc.) é reduzida ao seu aspecto de peso – mensurável, quantificável. No que concerne às próprias imagens, o símbolo de uma pedra não perde sua polivalência e, nem por isso, sofre obrigatoriamente uma transmutação qualitativa. O símbolo da pedra não é necessariamente uma síntese, no sentido hegeliano, de todos os seus significados. Cada um pode permanecer em sua concretude e singularidade no mesmo símbolo.

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. [...] Enfim, apesar de muitas imagens se desdobrarem conforme a ordem hegeliana, quase sempre se trata antes de uma semelhança do que de uma verdadeira identidade. No processo dialético pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa. Mas em algumas imagens – precisamente as mais altas – continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são pluma, sem deixar de ser pedras. O pesado é o leve. Não há a transmutação qualitativa que a lógica de Hegel exige, como não houve a redução quantitativa da ciência. Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. (Ibidem, p. 38-39).

Os elementos de uma imagem se apresentam simultâneos, omitindo, desse modo, os princípios de não-contradição dialético e o de processo que implicaria alguma linearidade. Disso decorre que a leitura de uma imagem deve ser feita em uma perspectiva não-linear, mas uma que vagueia sobre seus diferentes significados e a eles retorna – porque a imagem não deixa de ser, ao mesmo tempo, todos os seus significados sem se ater univocamente a um²³. A

²² Já se tratou desse tema na p. 24.

²³ Talvez caiba aqui a noção de leitura circular ou de eterno retorno como desenvolve Flusser e se dirá mais adiante.

coexistência de contrários é dinâmica e necessária, de modo que os diversos elementos têm sua independência ao mesmo tempo em que se complementam mutuamente, como ocorre na relação em que “a afirmação só o é diante da negação” (Ibidem, p. 41). Não só há esse princípio de contradição complementar, mas também de identidade entre os contrários, em que isto é aquilo.

No caso das imagens humorísticas, Octavio Paz reconhece seu caráter paradoxal. Tomando como referência a estrutura dialética, afirma que nelas o terceiro termo de uma relação dialética não é produzido. Primeiro e segundo termo aparecem irreduzíveis um diante do outro, permanecendo o que são – o que ele caracteriza como imagens altas. Elas são e não são, ao mesmo tempo, cada um de seus componentes. São todas e poder-se-ia dizer que não são individualmente nenhuma de suas partes. A contradição inerente às imagens de humor assinalaria “o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem” (Ibidem, p.39). O que não se trata de ausência de sentido.

Como as imagens possuem um caráter de expressão da experiência do mundo que o sujeito faz, encontrarão no mundo representado seu sentido – em um nível de autenticidade ou verdade psicológica. Trazem também um sentido objetivo por constituírem unidades em si mesmas. Possuem realidade, consistência e lógica própria, válida em seu próprio universo de significação. Seu sentido encontra-se nelas mesmas, em como aparecem, caracterizando sua verdade como estética ou relativa à sua própria existência. Ainda que análogas aos objetos da percepção, aquelas são independentes em relação a estes. Por fim, o terceiro nível de sentido encontra um dado de revelação. Não só se fundamentam no mundo, mas dizem algo do mundo. Não só se formam na representação humana, mas revelam algo do sujeito que as representa. As imagens sempre dizem algo, do mundo e de nós, que revela o que somos.

Se o mundo da representação é constituinte do sujeito que o representa, formando com ele uma unidade, e o faz por imagens, trata-se da imagem uma unidade que reconcilia a existência e a subjetividade. Recompõe a unidade do real sem eliminar a tensão entre o mundo objetivo e subjetivo. Reconciliação que elimina a distância entre imagem e sua significação. O sentido da imagem passa a ser ela própria, ela é aquilo que representa. Por isso o paradoxo que a constitui é sentido em si. Daí o absurdo das imagens humorísticas – que poderiam se afigurar como ausência de sentido ou um non-sense – serem sentido em si mesmas, deslizando na pluralidade de seus elementos; cuja contradição se afigura à razão como falta absoluta de sentido. Mas é aqui que ele, o sentido, se encontra. Paz nos dá uma definição dessa operação ao falar sobre os tipos de imagem:

Certo, nem em todas as imagens os opostos se reconciliam sem destruir-se. Algumas descobrem semelhanças entre os termos ou elementos de que se compõe a realidade: são as comparações, segundo Aristóteles as definiu. Outras aproximam “realidades contrárias” e produzem assim uma “nova realidade”, como diz Reverdy. Outras provocam uma contradição insuperável ou um sem-sentido absoluto, que denuncia o caráter irrisório do mundo, da linguagem ou do homem (a esta classe pertencem os disparos do humor e, já fora do âmbito da poesia, as piadas). Outras no revelam a pluralidade e interdependência do real. Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto linguística: as núpcias dos contrários. Em todas elas – apenas perceptível ou inteiramente realizado – observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. (Ibidem, p. 49).

A unidade que a imagem reconcilia em si, entre o mundo representado e o mundo da representação, é função “magicizante” do mundo, porque retoma a experiência pré-analítica da realidade. Se a razão se atém às distinções e à pluralidade do real, operando analiticamente, a magia da imagem recompõe a unidade primordial entre o homem e o mundo. Faz necessário, agora, adentrar no mundo mágico da imagem visual.

2.2 A MAGIA DA IMAGEM

Segundo Flusser, o caráter mágico das imagens consiste em transformar eventos e processos em situações e cenas. Isso tem a ver com o processo de constituição imagética. A imaginação abstrai, da percepção do mundo espaciotemporal, duas de suas quatro dimensões, mantendo somente as do plano. Contudo, a mesma imaginação recompõe as dimensões abstraídas, decodificando aquilo que ela mesma codificou. Desse modo, a imaginação compõe e decifra imagens, que se constituem de “superfícies que pretendem representar algo [...] que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (FLUSSER, 2011, p.21).

Em se tratando de representação, cada elemento constituinte da imagem não é outra coisa que não ideia. A fenomenologia já atesta que não conhecemos o ser das coisas, mas o modo como elas se nos apresentam. De modo que, por exemplo, a cor de uma imagem é apenas uma situação ideal. Flusser mesmo, falando do preto e do branco, relembra as teorias óticas que dizem do branco ser “presença total de todas as vibrações luminosas” (Ibidem, p. 58) enquanto o preto sua total ausência. No mundo não há nem preto, nem branco, nem cor alguma, mas no mundo da representação sim. O que fica parecendo com o mundo das ideias platônico. O verde que se vê participa da ideia que se tem de verde. Mas não existe um verde em um mundo supra-humano. A ideia verde se faz das experiências de verde. Verde é uma abstração; como qualquer ideia. Por isso, os objetos da percepção nunca se enquadram exclusivamente em uma ideia ou conceito, mas, ao mesmo tempo, ampliam a ideia a cada nova experiência de percepção. A ideia

de copo como um cilindro fechado em um dos lados cai quando se conhece um copo de saquê. Contudo, um porta-objetos quadrado pode ser idêntico em formato e material a um copo de saquê. Seria um porta-objetos um copo? Porque não se bebe onde se guardam canetas? As delimitações conceituais são fluidas porque são apenas ideias, fruto das experiências do sujeito cognoscente. As ideias são abertas e não a essência das coisas.

As diferentes ideias se relacionam no interior da imagem e vão dando significação à mesma. Um elemento explica o outro. E é assim que se pode ler uma imagem, em um olhar circular que visita cada um de seus elementos e aos mesmos retorna para compreender um em função do outro e vice-versa.

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imaginística por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (Ibidem, p. 22)

Nesse olhar circular que decifra a imagem, onde cada elemento explica o outro, o sentido da imagem se estabelece na relação de seus elementos entre si e entre estes e aquele que as lê. Há um duplo deslizamento de sentido. O sentido desliza entre os elementos da imagem, residindo nela própria. Contudo, também desliza na conexão que o leitor de imagens faz da imagem presente e suas experiências anteriores, marcado ainda por suas capacidades e pelo tempo em que se detém para perscrutar as possíveis relações dos distintos elementos. Esse olhar de eterno retorno faz com que a multiplicidade da imagem ganhe sentido e se torne unidade, mesmo sendo plural. E essa é a magia da imagem que recompõe a unidade do mundo. Um mundo que se explica não pela diárese analítica, mas por sua unidade não sintética.

2.2.1 Uma imagem fantasma

São dois, portanto, os dados da imagem. Um objetivo, enquanto encontra seu sentido no mundo representado, formando-se pela percepção; e outro subjetivo, enquanto depende de ser vista para que seja imagem e receba do olhar circular o seu sentido. Isso concorda com a perspectiva de Hans Belting (2005), para quem “a imagem deve ser identificada como uma

entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória)” (Ibidem, p. 67). Essa dupla perspectiva é remetida à noção antiga de imagem na cultura grega. Sua origem remonta o conceito de *Eidolon*, da Grécia Antiga, e sua relação com a ideia de *Kolossos*. Enquanto *Eidolon* era entendido como imagem onírica, aparição fantasmagórica ou teofânica, *Kolossos* designava os artefatos que hoje chamaríamos meio (ou *medium*) no qual se materializavam as imagens, sejam eles de pedra, metal ou outro material.

Enquanto *Kolossos* era o resultado de artefatos criadores, *Eidolon* abrangia “imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior” (Ibidem, p. 68). E o ser humano seria aquele que, experimentando o *Eidolon*, fabrica o *Kolossos*. De tal modo que não se separam *Eidolon* de *Kolossos*, imagem e *medium*. Só assim se pode conceber o *Kolossos* (*medium*) como uma imagem, porém de caráter exógeno ou imagem física. Diferenciando-se do *Eidolon*, imagem endógena ou mental. Distinção que se dá apenas no olhar, porque não há imagens físicas que não tenham a participação de imagens mentais.

A corporificação das imagens é necessária para sua visibilidade, é o que torna presente uma imaterialidade ou ausência. E isso se evidencia na história do visível. Foi nos primórdios da humanidade que os homens começaram a fabricar ídolos como projeção de um poder capaz de protegê-los dos perigos da natureza, ou mesmo para substituir a presença de um ente falecido, ocupando o lugar do corpo ausente, para banir o temor da finitude. Em seu princípio, as imagens implicam na morte/ausência do representado e, paradoxalmente, o tornam presente, sendo sua substituição. Revelam a finitude e a espantam.

A palavra *kolossós*, na antiguidade pré-helênica, por sua raiz *kol*, trazia a noção de algo erguido ou ereto, antes mesmo da noção de estatura ou coisa de grande dimensão. Referia-se a ídolo fixo, definido por sua imobilidade, podendo ser representado sob as formas de “estátua-pilastra ou estátua-menir, feita de uma pedra erguida, de uma laje plantada no chão, às vezes mesmo enterrada” (VERNANT, 1990, p. 306). Primeiramente, tal ídolo era usado como substituto do corpo ausente – não encontrado – de determinado falecido; “um ‘duplo’, como o próprio morto é um duplo do vivo” (Ibidem, p. 307). Sem os ritos funerários devidos pela ausência do corpo, a alma (*psyché*), também seu duplo, erraria entre o mundo dos vivos e dos mortos, sem pertencer a nenhum dos dois. Quando o *kolossós* era fechado em um sepulcro, isolava-se morto de vivos. Outras vezes, a estela se erguia da tumba. Erigida sobre o solo, servia para se estabelecer contato com o defunto que poderia aparecer na pedra. Sua presença, ali, atesta paradoxalmente sua ausência deste mundo.

O *kolossós* é paradoxal porque é um duplo do morto e significa ele próprio. Traduz a presença de uma ausência. Ele é também ponte, unindo e isolando vivos e mortos. Permite igualmente a restituição dos mortos ao mundo dos vivos, bem como a projeção dos vivos na morte. Como duplo, o *kolossós* é envoltado pela *psyché*, em ligação estreita, recompondo o morto na esfera da vida, sem constituir, por isso, uma ressurreição.

Não é um objeto “natural”, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível. (Ibdem, p. 309).

A implicação de presença e ausência do duplo traz sempre um caráter de decepção porque é sempre presença furtiva e ausência latente. Não pode ser agarrado naquilo que o faz presente. Aquele que é na pedra não pode nela ser encontrado. Fluidez de algo que está na categoria paradoxal do “ser-e-não-ser”.

2.2.2 Presença e ausência

Tal paradoxo é o princípio da dialética das imagens críticas (DIDI-HUBERMAN, 1998), marcadas por este jogo de deslocamentos de sentido, de presença e ausência. Esse jogo, que constitui a verdade da imagem, constitui-se como ponte entre os sentidos, sensoriais e semióticos, os da percepção e os da significação. Os primeiros referem-se ao ótico, ao tátil etc. e os segundos às significações, com todo o seu valor mnemônico e sua abertura, já que estas são abertas e são alteradas pelo olhar circular. As imagens existentes fora da pessoa só existem para ela se por ela percebidas. Mas não basta a percepção dessas imagens exógenas, elas dependem da interação com as outras imagens captadas e armazenadas. A ponte entre os sentidos ocorre como interação entre imagens endógenas e exógenas e têm o corpo como ferramenta e anfitrião de imagens, um *medium* vivo.

Deste modo, a imagem dialética não é só o que está dentro nem só o que está fora. Não é só a coisa representada nem só a representação da coisa, tanto em sua concretude material como em sua abstração mental – por isso se diz de dupla distância. Também não é uma simples junção sintética disso. Mas é um terceiro que é um e outro. O percebido é e não é o significado. A relação da dupla distância dos sentidos semióticos e sensoriais é uma mescla não sintética de

sensorialidade e memoração, fazendo das imagens entidades simbólicas; fluidas e abertas. A imagem crítica – e, por isso, dialética – desliza nessa dupla distância²⁴.

O caráter paradoxal das imagens dialéticas (dialética longe de ser hegeliana) faz com que elas sejam, desde o princípio, imagens em crise, uma vez que elas nos obrigam a olhá-las de fato quando as olhamos, passando de uma mera visualidade para uma visibilidade. Elas não são apenas o que se vê, pedem para ser lidas ou interpretadas, porque seu sentido não se esgota ou se apreende por um simples olhar.

Uma imagem dialética repousa sobre um *medium* artificial, ou *kolosso*, e não se confunde com este, mas depende deste para ser vista. Contudo, só chega a ser imagem de fato se é vista, assimilada por um corpo humano, *medium* vivo. Torna-se dialética porque devolve o olhar numa revelação da finitude de quem a reconhece como representação de uma falta que, em última instância, é a própria finitude humana. Aqui não se fala de falta fazendo juízo de valor. Trata-se do apelo humano à completude, da angústia da morte, do desejo de ser no mundo, de existir. A imagem dialética convida a outro olhar que se distingue do olhar primitivo, daquele que é próprio de quem fabricava um ídolo para afugentar o pavor diante da possibilidade de ser aniquilado pelas forças da natureza. Deixou de ser um olhar que quer encontrar o infinito e passa a ser o de quem é capaz de reconhecer a própria finitude e a capacidade de ir além dela, talvez encontrando sua completude na própria finitude. É um olhar ambivalente gerado pela ambivalência de uma imagem.

O caráter ambivalente de uma imagem crítica, a presença e a ausência que nela se instauram, fundamenta-se na função do negativo que movimenta sua dialética, impedindo qualquer síntese. E esta inquietação no seio da imagem configurará a própria imagem como a dialética em suspensão (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Embora Didi-Huberman retome Benjamin para falar da dialética da imagem, outro autor também pode ser tomado. Por coerência com o primeiro capítulo, presta-se a este fim, novamente, Kierkegaard. A dialética kierkegaardiana pode elucidar a ambivalência das imagens críticas por sua dinâmica paradoxal, em que é marcada pela ideia da negatividade ao tornar presente a antítese na síntese. Entende-se a síntese kierkegaardiana não como mediação, mas como tensão, porque não é uma síntese no estrito termo do conceito, como a síntese hegeliana. O negativo põe o pensamento e a existência em movimento. Põe o espírito inquieto, arrancando-o do repouso por não propor reconciliação dos contrastes, mas a vivência deles como paixão.

²⁴ Didi-Huberman recorre a noção de Imagem Dialética em Benjamin para tratar do aspecto crítico da Imagem ou Imagem Crítica.

2.3 A DIALÉTICA DA IMAGEM

A dialética hegeliana é marcada pela passagem de um oposto ao outro por uma conciliação necessária, a mediação ou síntese. Já para Kierkegaard, que se atém à existência como pura possibilidade, a conciliação não é necessária. Para ele, a existência é marcada pelas escolhas, portanto, é sempre ruptura. Esta, por sua vez, não implica fundamentalmente em mudança, mas também não é imobilidade. Por esse motivo, o filósofo dinamarquês desenvolve o conceito de repetição. Ela não consiste em reprodução do mesmo, mas na opção por si mesmo no tempo, abrangendo aí, também, uma dimensão de novidade. A repetição é, outrossim e de certa forma, ruptura. Uma escolha qualquer – seja a da permanência, mudança ou outra intermediária (que já é mudança) – é sempre ruptura, uma disjunção da opção fundamental que é a escolha por escolher. Nesse sentido é que a repetição se torna ruptura. Na passagem de um momento ao outro, o sujeito precisa escolher sobre si, uma disjunção qualitativa, que se dá na subjetividade. A existência é sempre ruptura porque sempre se resolve na opção fundamental do existente de permanência ou mudança; permanência não estática porque é a escolha de um sujeito em devir por ser o (si) mesmo; mudança, porque escolha, mas sempre afirmação de si na existência.

Não obstante, as escolhas – característica do existente, esse “ou-ou” no qual se resolve a existência – está na lógica do paradoxo. A repetição é ruptura porque é escolha; mas é permanência, como escolha por si mesmo. É um e outro ao mesmo tempo. Ao passo que se atém aos disjuntivos, sua dialética reconhece o positivo no negativo ao modo de conexão entre opostos sem eliminar ou anular a oposição ou mesmo determinar uma passagem necessária para uma síntese conciliadora. Há uma permanência estática da oposição, onde um termo não se reduz ao outro. A dialética kierkegaardiana é o que se pode chamar de tensão. A tensão encontra sua origem em Heráclito para quem “o divergente consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (HERÁCLITO, 1996, p. 102). A tensão é o elo entre os opostos, a unidade do diverso. A diversão é o jogo de oposição que une os ímpares. Eis a dialética kierkegaardiana que nos diz: "Estamos sós e termos todos contra nós é, em sentido dialético, ter todos por nós, pois o fato de que todos estão contra nós ajuda a evidenciar que estamos sós" (KIERKEGAARD apud ABBAGNANO, 1970, p. 274).

2.3.1 A imagem dialética

É nessa dialética que se fundam as imagens críticas, que são imagens em tensão. Por isso Benjamin, ao descrevê-las, trata-lhes como sendo a dialética em suspensão. Tendo em vista que cada imagem, em sua cognoscibilidade, é um misto de presente e rememoração, seu caráter dialético está na relação entre presente e passado. A imagem fugidia do passado é detida pela imagem dialética, que faz aparecer em si o tempo detido. Sua pretensão, assim, é a de captar o tempo. Nelas, a dialética está na imobilidade – uma tensão onde um termo não se reduz ao outro – e é essa harmonia de contrários que cria a conexão, forma-se uma constelação entre o ocorrido com o agora. Passado e presente reluzem conjuntamente na imagem. Como em um lampejo, ambos se encontram irreduzíveis um ao outro, fazendo com que elas, as imagens, sejam sempre tensas, sempre em crise.

Vale insistir que a imagem dialética consiste na tensão temporal de imagens, na qual presente e passado se explicam mutuamente em tempo de magia, não em linearidade temporal em que um momento sucede ao outro. Ao contrário, a história, que reluz na imagem, não consiste na disposição sequencial e retilínea de eventos – concepção, diga-se de passagem, homogênea, vazia e progressiva. Antes, como diz Benjamin, “A história se decompõe em imagens, não em histórias” (BENJAMIN, 2007, p. 518). Na dialética da imagem o passado reluz no instante da rememoração. Sua ressurreição no presente como imagem o reabilita, torna-se a presença de uma ausência. Ele é salvo da morte a que estava condenado, o esquecimento. O passado é redimido no presente da imagem dialética.

A noção de história segundo Benjamin, não sendo a retilínea construção de um transcorrer temporal vazio, mas de imagens, implica na sua compreensão como produto da memória. A legibilidade do passado está na relação com o presente como a do presente para com o passado porque na imagem dialética passado e presente se encontram, formando uma constelação. Tal legibilidade precisa ser entendida não como necessidade, porque não é um que ilumina o outro, mas ambos se iluminam. Também não formam síntese, mas aparecem irreduzíveis um ao outro como num relâmpago – trata-se de uma relação de disjunção que não se resolve, o que lemos a partir dialética kierkegaardiana e sua visão de que a existência não é um “e – e”. O esplendor temporal, a força da memória, gera um tecido de recordações e palavras que chamamos imagens. Qualquer conceito que se possa extrair de tais imagens deve ser entendido como um modo do pensamento teórico de entender a imagem combinando seus distintos elementos. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Idem, 1984, p. 56).

As constelações estelares são lidas nas junções que se fazem dos pontos luminosos no céu. As constelações que compõem as imagens dialéticas são lidas nos ordenamentos que se fazem da relação de tudo o que a memória evoca, das discontinuidades de que se forma a história. As imagens abrigam o tempo, são sua estatificação. No seu interior, está todo o devir. Por isso são efêmeras, frágeis, fluídas; porque se compõem de temporalidade. Mas têm densidade porque guardam em si toda a história. São como gravuras perceptivas que se modificam com outras experiências. A um só passo, movimento e estatificação. A cada olhar, a imagem dialética é reconhecida e carece ser interpretada, porque é a mesma e não é. A tensão que põe a dialética em imobilidade faz com que o olhar deslize entre presente e passado e estabeleça por si as conexões. O deslizar, portanto, o movimento, é fruto da mesma tensão que estatifica – mas ainda assim, sem formar uma mediação sintética no sentido hegeliano.

Na imagem dialética, diferentes tempos se encontram, são conjurados em uma imagem-recordação. Esse encontro surge em um átimo de tempo, em um instante efêmero. E o instante é um misto de eterno e temporal ou uma eternidade habitada pelo devir. O instante é uma fratura no tempo, o que faz da história um descontínuo. Não é um somatório sintético (*et-et*), mas disjunções (*out-out*). Entretanto, é o que possibilita tanto o paradoxo da imagem dialética como um lugar ao passado constituindo a tradição. O passado é o que volta ao presente por força do recordar. Sua relação com o presente é dialética, mas dialética de tensão, porque ambos não se misturam, mas se encontram. No rio do tempo há um turbilhão que irrompe com o curso das coisas e revolta as águas. A gênese das imagens dialéticas é esse redemoinho.

Benjamin apresenta uma síntese desse pensamento no seguinte parágrafo:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (Idem, 2007, p. 504).

O agora da imagem, o instante, é concebido em Benjamin como um diferencial de tempo capaz de contrair e recolher a totalidade temporal. Nela, presente e passado aparecem simultâneos, entrando o tempo em repouso. A ruptura temporal se dá desde dentro e é dessa ruptura que surge o novo, o mundo que constitui a imagem dialética. Esta é real somente no instante. É o encontro entre passado e presente, no seu interior, que a gera. O que corresponde a dizer que ela é gerada por aquilo que abriga, que é contendora e conteúdo. Só a partir disso se pode entender a historicidade como ruptura, em um tempo que corresponde a um fractal, cuja

característica fundamental é a da autossimilaridade, na qual cada parte repete o todo. O instante abriga a totalidade da história e a história se compõe de rupturas.

A legibilidade da história está toda na imagem, uma vez que a memória, produtora da história, dá lugar a imagens, compostas de recordações e palavras. Na imagem está a ideia do mundo. Ela é gerada pelo mundo que gera. Como uma meia que, enrolada sobre si, guarda a si mesma, também a imagem guarda o mundo (Idem, 1987, p. 39-40). A imagem é ponte que estabelece ligação entre uma dupla distância, a verdade da coisa em si e o como ela se apresenta, a percepção do sujeito e a significação que dá ao percebido. Nela, tudo isso se imbrica, evocando o sistema cultural e significante que a gera, mas que por ela é guardado. A ponte é originária na imagem dialética.

2.3.2 O espelho da libélula

Não se pode esquecer que, ao passo que une, a imagem reconhece os distanciamentos entre os pontos que liga, seus espaçamentos. Há uma dupla distância que faz com que a imagem não seja pura sensorialidade ou memoração. Os distanciamentos constituem a obscuridade da imagem e sua fluidez, como que uma aura. O que há de se dizer? Que toda imagem é crítica? De *per si*, não. Mas o conjunto da imagem sim. Um mictório no centro de uma sala de museu não é somente um aparelho sanitário. E quando estive à venda em uma loja de construção tinha outra significação. Mas ainda que estivesse em um banheiro, evocaria todo o aprendizado da higiene pessoal e com ela a relação familiar. Evocaria o que há de construto social de masculinidade e as relações fálicas. Pode evocar a fragilidade da louça, as brancuras vistas, as competições de tiro ao alvo... Em sua sanitariedade poderia evocar o que há de comum entre o são, o saudável e o santo, tanto na língua como na religião. Em um mictório pode haver uma imagem do mundo, um mundo que o torna legível. Mas tudo está lá em potência efervescente. Em um só olhar, como num relâmpago, tudo pode aparecer simultaneamente. O olhar irá constelar os distintos elementos e de súbito verá, na aura da imagem, o que há para ser visto, com suas dobras e ocultamentos. Mesmo aquilo do qual não se faz consciente, está ali, nas dobras da imagem.

Nesse sentido, as imagens têm a potência de criticidade diferentes entre si. Uma imagem poética ou humorística evidencia a pluralidade de imagens que abarca e seus ocultamentos mais que imagens provindas das ciências ditas exatas. Por exemplo, a sentença “Anitta é uma famosa cantora de ‘funk’” é informativa. É uma imagem que traz uma ideia, a redução da pessoa à sua atividade publicamente reconhecida. A foto da mesma cantora em uma apresentação com

grande público, trará outras imagens, principalmente se vier acompanhada de legenda ou texto. A imagem fotográfica será lida de acordo com tudo o que evocar. Se há a aparência de multidão, há a leitura de sua fama; a postura e a roupa trazem a ideia do gênero daquilo que canta etc. Numa imagem humorística, por sua vez, tudo isso pode estar implicado e mais. No dia 1º de Agosto de 2013, o sítio *web* (ou *site*) humorístico *Kibe Loco* trouxe uma fotomontagem, de uma de suas séries intitulada “E se fosse pobre?”, da mesma cantora²⁵. A fotomontagem era encimada pelas sentenças “E se fosse pobre? Episódio de hoje: Anitta” e colocava a cantora como uma atendente de caixa de supermercado. Tal imagem merece melhor atenção.

A legibilidade da imagem é possível no contexto cultural de 2013. Só pode achar graça na imagem aquele que sabe quem é a cantora; do contrário, passará como uma foto de uma atendente comum, a não ser pela frase que explica que ela não é pobre. Quem a conhece sabe o gênero musical que canta e suas evocações de sensualidade, que tanto ela como sua música e apresentações trazem. Foi exatamente isso que a projetou no cenário midiático nacional como um símbolo de sexualidade e lhe garantiu dinheiro e fama. Mas não só. Anitta é um produto midiático. Muitas garotas de sua idade poderiam ocupar o mesmo lugar social que ocupa, não fosse a fama. O grande símbolo sexual não é diferente de qualquer outra moça da periferia que se vê obrigada ao trabalho diário em profissões de baixa remuneração. Com dinheiro e fama qualquer uma poderia ser Anitta? Na imagem humorística está a cantora e toda mulher empobrecida, estão as relações sociais com suas diferenças; está o conceito de beleza e sensualidade; a noção do que é prestígio e desprezo; está o poder da visibilidade midiática e a invisibilidade social de algumas profissões. Tudo isso aparece na imagem humorística de uma só vez. Não obstante, seu sentido não é unívoco. Ao mesmo tempo em que a coloca no lugar de uma mulher comum, a destaca delas.

Um olhar unívoco não acharia graça na imagem da cantora famosa como atendente. Talvez alguém dissesse: “Um absurdo! A imagem despreza as atendentes, dizendo que elas não são sensuais e bonitas”. Outro poderia dizer: “A imagem valoriza a mulher comum reconhecendo que são bonitas, ainda que não tenham visibilidade; só lhes falta reconhecimento”. A leitura unívoca torna a foto um discurso linear e como defensora de uma ideia. A leitura que reconhece a pluralidade de vozes da imagem e que desliza na multiplicidade de sentidos dá-se conta do ridículo de nossas relações sociais, de nossas perspectivas estéticas, do que entendemos como verdade. O humorista eleva sua subjetividade para além das

²⁵ Conferir a fotomontagem no apêndice, p. 103.

determinações conceituais e dos discursos moralizantes e se dá conta da fragilidade do mundo do qual faz parte. É dessa fragilidade que ri.

Eis o aspecto crítico por excelência da imagem humorística. Ela não é ideologia ou defesa de nada. Ela é crítica em si mesma, denuncia o ridículo do nosso modo de ver; devolve-nos o olhar. A imagem crítica nos olha, flagra-nos enquanto a olhamos e nos mostra o nosso modo de ver. Sendo humorística, a imagem crítica mostra o nosso próprio ridículo, nossas pretensões, sejam elas morais, acerca da verdade ou de qualquer outra ordem. Nesse flagrante, que o riso humorístico representa, a imagem nos convida a outro olhar, a olhá-las novamente. No olhar da imagem, somos olhados por ela. No olhar da imagem, olhamo-nos por ela. No olhar pela imagem, encontramos-nos a nós, ela e o nosso mundo.

Aqui está a força do negativo, aquilo que impede que a tensão se resolva em síntese. A dialética não-sintética é quem provoca o deslizamento, esse ir e vir entre observador e imagem. Um e outro se explicam mutuamente. O universo da imagem é o universo da magia, movido pelo negativo, pelo não-reposo. O sujeito que forma a imagem é formado por ela. Mas não pense em uma forma estável, mas numa bruma, que está sempre em transformação pelo encontro de olhares. E a cada choque, a imagem dialética surge fulgurante como raio.

2.3.3 Tensão, raio e choque

O choque da imagem humorística destrói as aparências, aquilo que se acreditava como verdade. Revela as fragilidades do mundo representado e das amarras conceituais e ideológicas, uma espécie de despertar. A imagem humorística é destruidora de um mundo, condição *sine qua non* para a formação de outro. Ela é violenta. Engana-se quem pensa que o humor autêntico seja apenas inocente riso pueril. Ri quem, em sua tentativa de ler o mundo, compreende que toda leitura é frágil. Mais se aproxima da verdade das coisas, aquele que se atém a negatividade do conhecimento. “O mundo não é apenas isso” ou “não é bem isso”, diria o humorista. E como o mundo não cabe em uma lógica em que a razão poderá esgotar, admite-se a limitação em entender o mundo e se deixa entender por ele. Sai-se da esfera da racionalização, da pretensão de total legibilidade ou obsessão pansemiótica e se passa a gozar a vida. O humor é um processo de mergulho no mundo. Compreensão existencial que o conhecimento da realidade está em sua vivência mais que na adequação de um conceito à coisa – o que se trata de uma falsa definição de verdade.

A operação de choque imagética é muito comum na produção humorística. O mesmo sítio virtual do qual mencionamos a peça humorística acerca da cantora de *funk* traz também

outra série na qual compara duas coisas distintas, jogando com a multiplicidade de sentidos. O *site* criou uma espécie de tabela na qual elenca uma série de sentenças diante das quais traça um ticado sempre que estas correspondem aos itens comparados. Por exemplo, comparando Congresso Nacional Brasileiro a chope, estabelece que algumas frases são válidas para um e outro²⁶: “Cheio de colarinho branco”; “Só funciona na pressão”; e, “Não combina com trabalho”. Como diferença assinala que só é verdade ao chope o item “Os 10% são opcionais”. Na peça comunicacional há algumas imagens em choque. A expressão “colarinho branco” – fiquemos somente com essa como exemplo – designa a um só passo a espessa e branca espuma de um chope e a designação popular para delitos cometidos no âmbito do próprio trabalho por quem é dotado de respeito e *status* social elevados. Em ambos os casos, há a evocação do colarinho, parte dobrável da gola de uma camisa que contorna o pescoço. No chope há a semelhança visual entre um colarinho branco e a faixa branca de espuma que contorna o perímetro do copo ou caneca. No caso do crime, refere-se a indumentária propriamente de quem exerce cargo ou função de prestígio, em suas camisas sociais, diferentemente do proletariado com seus macacões e uniformes, geralmente, cinzas ou azuis. O colarinho do crime não designa apenas a camisa, designa uma posição social e traz à tona as distinções entre trabalhadores desde a roupa que vestem. O chope, que “não combina com trabalho”, está ligado à informalidade, ao descanso. Seu colarinho se liga à descontração e ao prazer pessoal e coletivo. O colarinho político se liga à máscara de boa reputação e, portanto, a falsidade e ao jogo escuso de poder que gera prejuízo social. Os colarinhos, bom e mal, são igualados na simples, mas complexa, imagem do colarinho branco. Inofensivo em um caso e prejudicial em outro. Um que traz prazer e outro que traz desgosto. Na imagem do colarinho, ambos se chocam. Colarinho é um e outro ao mesmo tempo e o humor que se gera é fruto desse choque na qual as imagens permanecem irreduzíveis uma à outra, em tensão. A festa provinda do colarinho branco político é festa da qual o proletário não participa, é um chope do qual ele não pode beber. A alegria de um é tristeza do outro, dado que a corrupção política acarreta em prejuízo para os menos favorecidos. Ambos se alegram com um colarinho, cada qual a sua maneira.

Note-se que o colarinho branco, no lugar aplicado, torna-se uma imagem crítica. E quando chocados, seus diversos elementos espalham fragmentos históricos por todos os lados. Fragmentos da história política, social, de costumes, do vestuário... O detalhamento de cada parte vai recompondo a história tal como faz um arqueólogo. Ele recolhe cada peça, data seu lugar, posição no terreno, profundidade na qual foi encontrada, reconhece a que peças estava

²⁶ Conferir imagem no apêndice, p. 104.

junta etc. A recomposição da história se dá pela memória que não simplesmente coleciona fatos, mas os organiza conforme o lugar em que são encontrados. Importa não só os objetos rememorados, mas o lugar do qual eles são extraídos e a relação de ambos. Mesmo que se perceba, no colarinho branco, a autoridade corrompida e o sabor da bebida, juntamente com a ideia de seus momentos históricos, o detalhamento de tais aspectos da imagem não esgota seu sentido. Há outros colarinhos que nos escapam a análise e que aparecem no esplendor da imagem crítica. Por isso, piada explicada perde a graça. Os elementos isolados ganham univocidade e perde-se a totalidade da imagem que permite o deslizar entre os mesmos. Pode-se compreender o mosaico analisando cada pedra que o compõe. No entanto, o desenho que forma só é entendido na relação em que um elemento explica o outro.

Em Benjamin, a imagem dialética tem também outra acepção que está implicada na que tem sido tratada até aqui. Ele a concebe como imagem de sonho que reúne diversas imagens sendo cada uma e nenhuma. Antigo e novo nela se imbricam. Mesmo em seu caráter onírico a imagem dialética constitui-se também de um modo de compor a história como ressurreição do passado no olhar presente. Só no presente da imagem dialética é que se pode conhecer o passado. Sonho e história nela repousam. O absurdo de uma imagem humorística – todos os seus paradoxos – não consiste em ausência de sentido; faz com que ela, a imagem, seja sentido em si mesma.

Cabe ainda ressaltar que, no presente trabalho, não se faz distinção tão clara entre imagens visuais ou as imagens produzidas pela língua. Elas estão intimamente ligadas. A criança aprende que um copo é copo pela experiência repetida de copos e tendo outro que lhe afirme que, embora não sendo o mesmo, cada um cabe na mesma palavra. O universo conhecido é composto de imagem e linguagem, sem o primado de uma sobre a outra. Imagens dizem coisas e palavras as mostram. Há um caráter de linguagem na imagem como de imagético na palavra. Contudo, não há síntese na ligação entre palavra e imagem. Sua ligação está na ordem da dialética na qual temos trabalhado, na tensão, lugar sobre o qual flutua a capacidade humana de compreender o mundo. Sem nenhuma experiência sensível a comunicação seria impossível. Sem o ordenamento da linguagem também não. Na sua expressão dialética a imagem diz o mundo porque evoca a história, fazendo da linguagem sua casa. Em suma, pela imagem dialética se lê o mundo. Na sua expressão humorística, a imagem faz a leitura das fraturas do mundo. O humor passa a ser uma perspectiva da realidade, um modo de ler o texto do mundo com atenção às suas fraturas, ao seu aspecto de finitude. Precisamos novamente de Benjamin para falar da legibilidade da imagem. Tomemos novamente um fragmento já mencionado, agora acrescido de uma parte anterior:

A marca histórica das imagens (der historische Index der Bilder) não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade (Lesbarkeit) numa época determinada. E o fato de chegar “à legibilidade” representa certamente um ponto crítico determinado (ein bestimmter kritischer Punkt) no movimento que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade (Erkennbarkeit) determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempo até explodir. (Essa explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade). Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão (Bild ist die Dialektik im Stillstand). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética (bildlich). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments), que subjaz a toda leitura. (Benjamin apud Didi-Huberman, 1998, p.183).

Aplicando tal passagem ao mundo das imagens humorísticas, pode-se afirmar que estas dependem desse aparecimento simultâneo de passado e presente para serem entendidas. E mais, talvez perca seu caráter humorístico justamente se forem lidas em outro tempo, quando um de seus elementos desaparecer da memória; quando não lhes for presente. O caso “Se Anitta fosse pobre” não terá mais graça quando Anitta desaparecer no tempo, quando ela perder sua força de significação no contexto cultural em que a imagem for lida. Anitta, tal como ela é conhecida na data da produção da imagem, isto é, Agosto de 2013, não evocará as mesmas imagens de então daqui a alguns anos; terá desaparecido no tempo e não ressurgirá no agora da recognoscibilidade de um leitor futuro. Este perceberá que se trata de alguém rico na posição de pobre, entenderá que se trata de uma piada, mas não ganhará o mesmo tom porque o humor se extrai de um contexto, de um passado que precisa ser remontado e só o será por aquele que tiver os elementos para isso. A imagem Anitta é explicada pelas imagens de seu tempo. Desse modo, em seu surgimento como imagem crítica, ela é crítica ao seu tempo. Evidencia as fraturas de sua época, faz uma leitura da história. A imagem é lida pela história e a história é lida pela imagem.

Mas como leitura das fraturas, a leitura humorística é um nada. Ela se atém ao negativo, ao que há de finito na existência, ao que não é. Por isso a leitura humorística não forma um conceito, não forma uma ideia. Ela forma um riso. Um estrepitar de *non-sense* que é sentido em si mesmo. Encontrou-se algo, mas esse algo é um nada. Leu-se o inelegível. Só resta uma palavra que, também dizendo, nada diga: “Rá!”. Um “Rá!” cadenciado, rítmico, que faça descer da pretensão de legibilidade da razão em reconhecimento de que o mundo é absurdo, mas que se existe nele. Um absurdo possível. Desce-se da razão para a existência. Pelo riso se habita o

mundo contra toda esperança da razão, vai-se do entender para o viver. Só sabe viver quem sabe rir.

2.4 ALEGORIA

A imbricação de palavra e imagem fica mais patente na ideia benjaminiana de alegoria. Talvez, por isso, ela tenha a primazia na produção de imagens dialéticas, particularmente em seu caráter de produção de conhecimento. Diferente do símbolo, que não possui valor crítico, e da representação mimética, que não possui valor desfigurativo, a alegoria é crítica e desfigurativa. Em Benjamin, ela implica também na melancolia por se ater a uma insuficiência do olhar, uma espécie de luto *sígnico*. Como se compõe de semelhanças, sua produção de sentido está na relação de similaridade, naquilo que faz recordar outro. Não se atendo à distinção, o olhar é sempre insuficiente, falta sempre alguma coisa que, por essa mesma ausência, é evocada. A alegoria, como *signo*, atesta uma ausência. Constitui-se um *signo* em luto por que, na similaridade, atesta sempre o que não é, aquilo que perde e a torna um não-igual, um similar; um *signo* melancólico, algo referenciado ao que não está ali, mas que se torna presente por essa ausência assinalada, uma presença de uma ausência. Não obstante, essa perda é suplantada pela ironia.

A ironia, por sua vez, atém-se às distinções, elevando a subjetividade para além das delimitações conceituais. Flutuando entre os sentidos, pela relação de oposição, a subjetividade descobre novos sentidos. Portanto, a ironia flutua no não-dito, no que não está mas que se produz pela relação de oposição. A ironia sempre evoca a presença de uma ausência. Contudo, o humor *lhe* é superior porque é ironia da ironia, autoironia na qual a própria subjetividade é relativizada – uma vez que, como se viu no primeiro capítulo, a ironia salvaguarda o *eu* e o humor não. Por se tratar de similitude, a alegoria precisa da ironia porque esta se apoia na oposição. Os aspectos de presença e ausência e de similaridade e oposição fazem da alegoria crítica e desfigurativa. Por ser incapaz de gerar conceitos fechados, ela se torna a grande geradora de imagens dialéticas.

Ao contrário do que se possa entender da ironia como um modo de dizer algo para dizer seu oposto, ela evoca no dito o não-dito e só nesse sentido é que se deve entender a relação de oposição, e não de contrariedade. O que corresponde a dizer que ela se atém a não-identidade, rompendo com as delimitações conceituais. A subjetividade, na ironia, flutua nos espaçamentos do dito e do não-dito, escapando, por isso, a qualquer tentativa de apreensão. Na imagem, dito e não-dito se encontram. Ou melhor, presença e ausência se encontram sendo uma espécie de

aparição fantasmagórica em que o que não está se faz presente. A ironia rompe com as delimitações conceituais, os modos de legibilidade do mundo e, portanto, atenta às suas fissuras, às contradições do real que a delimitação conceitual pretende evitar para formar algum conhecimento. Mais uma vez encontramos o problema do conhecimento racional do qual não se pode fugir rumo à razão instrumental, senão para a própria vida.

Nesse sentido, as imagens cômicas funcionam melhor porque não se baseiam em uma salvaguarda do *eu*, mas relativizam tudo, inclusive a si próprias na pretensão de legibilidade do mundo. Com frequência o humor cai no absurdo, formando uma espécie de conhecimento negativo: mostra o que não é. É disso que deriva o seu poder altamente destrutivo, quando a imagem humorística não pretende evidenciar o ridículo de uma afirmação da realidade para salvar outro conceito, mas coloca a própria legibilidade do real em jogo. Mas o humor é paradoxal, ele é um modo de ler a realidade que questiona inclusive sua própria legibilidade. Mais uma vez precisamos rir. Uma leitura do absurdo que percebe, inclusive, o absurdo de se ler, autoironia, humor.

Embora Benjamin ligue sua ideia de alegoria à ironia, entendemos que o humor, por sua diferença qualitativa, possibilita uma maior potência do negativo e o choque fulgurante que faz nascer a imagem dialética. Justamente, como propunha Kierkegaard, por descrever ironia e humor como elevações da subjetividade, cuja diferença é qualitativa, pode-se inferir uma releitura kierkegaardiana da alegoria benjaminiana ligando-a ao segundo e não à primeira. Kierkegaard e Benjamin se tocam na noção de multiplicidade de sentidos e vozes que se dão no encontro entre dito e não-dito, o que ambos buscam na ironia socrática, na qual o sentido se dá pelos espaçamentos das vozes que evocam. Ora, se a alegoria rompe com as delimitações conceituais, explorando os espaçamentos e criando imagens abertas, as imagens dialéticas, então ela opera com desconstruções ideológicas. O olhar alegórico se atém às ruínas do pensamento e recompõe a história ligando fragmentos e compondo constelações. O sentido se constrói pelo ordenamento que opera o olhar, mas não forma uma síntese sólida, senão uma aparição fulgurante como o raio, a imagem dialética. A ironia e, mais que ela, o humor constituem de processos de uma dialética negativa que, não formando síntese, desconstruem ideologias e conceitos fechados, abrindo possibilidade para novos mundos. Agora o pensamento ordena o mundo e não o mundo, socialmente aprendido, subordina o pensamento.

Desse modo, a legibilidade da imagem dialética faz parte da própria dialética da imagem, uma vez que ela só é imagem quando se pode reconhecê-la no momento de sua aparição, no instante efêmero de sua recognoscibilidade. A constelação que forma possibilita uma leitura do mundo, mas que é crítica a própria legibilidade. O que corresponde a dizer que

a leitura aqui não é analítica, não separa simplesmente os elementos da imagem ou a reduz a seus temas ou conceitos, como opera o método das ciências. A leitura da imagem se dá não nas partes separadas, mas nos espaçamentos de suas partes, onde um elemento explica o outro em tempo de magia. É a volta do olhar sobre as partes, o flutuar sobre os elementos, que possibilita suas conexões. Olhar, portanto, que não reduz um elemento ao outro, mas os afirma em sua singularidade e os implica. Uma síntese paradoxal, fruto de uma dialética negativa; uma distância colada, como que em dobra; uma imagem em crise. A imagem é crítica a si e por isso não se permite repouso, está aberta mesmo no momento de sua recognoscibilidade. Uma imagem crítica é crítica da imagem. Como diz Huberman (1998, p. 183), “A imagem dialética produz ela mesma uma leitura crítica de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito”.

A ironia e o humor são o fator de crise em uma imagem quando entendidos como o negativo da dialética. Nesse sentido, uma imagem humorística, em sua materialidade, só se torna crítica quando lida. Contudo, em sua composição, ao imbricar diversas vozes e gerar espaçamentos, conduz o olhar a uma inquietação, provoca seu deslocamento para que possa ser lida. De modo que a imagem gera o olhar e o olhar gera a imagem. Ou seja, a perspectiva humorística na qual a imagem é construída conduz a uma forma humorística de pensamento. As imagens humorísticas habilitam o olhar a ler humoristicamente. E o conhecimento humorístico não se preocupa em atingir o ser das coisas. Atentando àquilo que falta e aos fragmentos da história que a imagem dialética recolhe, o humorista ri de seu mundo. Afinal, o mundo que tem é o da sua própria representação, ou seja, um nada, mas um nada que é alguma coisa, tudo o que tem.

Então, o que a imagem dialética, e mais propriamente, humorística provoca? Pois bem, ela pode provocar um despertar. Um despertar que não é simples leitura da realidade ou uma espécie de abarcamento desta pela razão instrumental. A leitura da imagem dialética é mais uma manifestação do mundo à pessoa, ao modo de habitação desta àquele. Ao atentar para os espaçamentos e dar-se conta das fraturas do mundo o olhar, conduzido pela imagem dialética, acorda do sonho, das aparências do real, das pretensões de verdade e legibilidade. Contudo, nesse acordar do sonho, não joga o sonho de todo fora. Esses mesmos elementos continuam atuando no estado da vigília. Ou seja, o momento de recognoscibilidade da imagem dialética é o momento em que sonho e vigília se tocam; o despertar. Este consiste de um lampejo de lucidez e delírio, um instante efêmero de sentido em que o sujeito parece retornar a si, uma espécie de epifania de si-mesmo no mundo.

Então, a noção de despertar [réveil] sintetiza, de maneira frágil mas fulgurante, o chamado [éveil] e o sonho [rêve]: um “dissolvendo” o outro, o segundo insistindo como “refugio” na evidência do primeiro. Tal é portanto a função da imagem dialética, a de manter uma ambiguidade – forma da “dialética em suspensão” – que inquietará o chamado e exigirá da razão o esforço de uma auto-ultrapassagem, de uma auto-ironia (Ibidem, p. 189).

Desse modo, o conhecimento produzido pela imagem dialética, e sobretudo humorística, ultrapassa um mero conhecimento dito racional. Não se trata de uma irracionalidade, mas de um conhecimento existencial que implica toda a pessoa. Não pretende que ela compreenda, simplesmente, a realidade, mas que a acolha como tal e seja, por ela, acolhido. Um abarcando o outro simultaneamente. Há uma reconciliação com o real. A pessoa se torna imagem do mundo que imagina ao passo que imagina o mundo a sua imagem. Não há que se buscar uma saída extramundana para a morte, com o desespero e a angústia que evoca, mas no próprio mundo. O retorno ao mundo é um despertar deleitante, uma saída de si para entrar em si, a reconciliação com o dionisíaco, um gozo de completude, um riso de humor.

3 HUMOR HIPERTEXTUAL

O humor como imagem dialética não pode ser lido em linearidade porque seu sentido se dá nas múltiplas imagens que abriga. Ora, não só a leitura das imagens deve ultrapassar a simples linearidade, mas também sua escrita. É claro que esta também implica certa linearidade, mas não só. Diferentemente de uma escrita puramente linear, que pretende não permitir leituras em outros ordenamentos, a escrita da imagem dialética deve favorecer a pluralidade de leituras, fazendo com que a subjetividade possa deslizar entre seus múltiplos sentidos e, no nosso caso, alcançar o humor.

Nessa perspectiva, o próprio Walter Benjamin apresenta outro modo de escrever. No seu livro *Rua de Mão Única*, há um texto denominado *Guarda-livros juramentado* em que apresenta o fichário como um modo de escrita não-linear, mas multidimensional. Para ele, o livro consistiria em um modo de combinar informações, portanto, uma linha que encadeia de determinado modo saberes diversos. Não obstante, o fichário consiste em um depósito de informações que está aberto às distintas combinações. O escritor de livros usa, antes, um fichário com as informações que coleta e depois alinhava.

A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runa ou escritura de nós. (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca). (BENJAMIN, 1987, p. 28).²⁷

A característica principal do fichário é a possibilidade de ordenar seus elementos de formas distintas. Cada elemento pode ser conectado aos outros de distintas formas, não dependendo exclusivamente da organização em que se encontre. Assim, um fichário pode estar organizado em agrupamentos de fichas com um tema comum. Contudo, cada ficha pode trazer uma datação distinta. Assim, se um pesquisador quiser recolher as fichas de uma mesma data, irá percorrer os distintos temas e recombina as fichas. Há múltiplas formas de combinar os elementos de um fichário, pois nele podem caber notas, cores e outros elementos que facilitem as distintas combinações. A escritura por nós ou como runa, da qual o fichário é contraponto,

²⁷ Alguns comentadores ao trazerem a mesma citação, seja do inglês ou do original alemão, usam o termo fichário em vez de cartoteca. De qualquer modo, o próprio fragmento que aqui transcrito descreve a cartoteca como uma caixa de fichas, portanto, fichário.

assemelha-se ao olhar circular em tempo de magia – do qual se tratou ao se falar de Flusser. A escrita tridimensional e, portanto, não linear, busca traduzir a unidade plural que compõe o mundo. Sendo assim, esse tipo de escrita não prescinde do olhar circular que, retornando aos elementos já visitados, amplia seus sentidos.

Cada ficha pode estar escrita linearmente. Contudo, as marcações e indicações com as quais podem ser relacionadas e mesmo as notas, rasuras e sobrescritos vão rompendo com a linearidade, possibilitando uma tridimensionalidade do texto. O que ocorre, então, é que a multidimensionalidade do fichário não exclui a linearidade de alguns de seus pontos. Porém, um texto de encadeamento progressivo e linear, em sua pretensão de clareza e distinção, não quer ser lido em outras ordens. O que encontramos aqui, senão a relação entre imaginário noturno e diurno? A noite não é excludente, não funciona com diairese. Nela, o sol brilha pela lua; e as trevas levam ao fascínio da luz das estrelas, que só existe pelo contraste onde estão. Não obstante, o imaginário diurno – ascendente, retilíneo, progressivo – trabalha com oposições e superações. Ele não quer o paradoxo ou mesmo a mistura. Há um ideal de pureza. O fichário é escrita noturna, onde diversos saberes se amalgamam e as ideias pululam.

Lucia Leão (2005, p.18-19) enxerga no fichário de Benjamin um precursor da escrita hipertextual presente nas plataformas digitais. Talvez aqui se encontre uma forma coerente de escrita ao que se propõe sobre o humor como imagem dialética e como imaginário noturno. Para tanto, será valiosa a análise do *site* humorístico *Kibe Loco*, que temos usado até então. Sua escolha se explica pela importância no meio humorístico nacional, tanto por seu grande número de acessos no Brasil²⁸, quanto por sua participação em eventos especializados do meio cômico²⁹, o interesse televisivo por suas criações³⁰ e o fato de seu conteúdo ser utilizado por personalidades do humor reconhecidas nacionalmente como Jô Soares, em seu programa, e por

²⁸ Segundo dados extraídos no dia 27 de Julho de 2012, o domínio [kibeloco.com.br](http://www.kibeloco.com.br) é o 188º sítio virtual mais acessado do Brasil e o campeão nacional entre os sítios humorísticos. Dados obtidos da análise de tráfego da internet do Alexa.com. Disponível em: < <http://www.alexa.com/siteinfo/kibeloco.com.br>>. Acessado em: 27 jul. 2012.

²⁹ O Risadaria é o maior festival de humor do Brasil. Sua terceira edição aconteceu entre os dias 22 a 25 de Março de 2012 no Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera – SP. Nele, estavam representados apenas quatro sítios humorísticos, dentre eles, o *Kibe Loco*.

³⁰ A personagem paródica da presidente Dilma, um dos quadros do [kibeloco.com](http://www.kibeloco.com), foi contratada para participar do programa *Casseta e Planeta*, conforme reportagem do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://emails.estadao.com.br/noticias/televisao,gustavo-mendes-e-a-grande-atracao-do-casseta-planeta-imitando-dilma.1026.0.htm>>. Acessado em: 27 de Jun. 2012. Outro quadro do *site*, o *Pracas do Brazil*, também se tornou atração no televisivo *Programa do Jô*, da Rede Globo. Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/2011/03/23/antonio-pedro-tabet-e-criador-do-site-de-humor-kibeloco>>. Acessado em: 27 jun. 2012. Ou ainda no próprio canal do *Kibe Loco*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Q8p_sLQsvP4&list=UUAtfrMdsIZa9EEzqp2IPUQ&index=97&feature=plpp_video>. Acessado em: 27 jun. 2012.

José Simão, em sua coluna na Folha de São Paulo. Antes, porém, cabe ainda um olhar sobre a hipertextualidade.

3.1 O HIPERTEXTO

Lúcia Leão em sua obra *O labirinto da hipermídia* pode nos ajudar na compreensão da escrita hipertextual. É sua a seguinte definição de hipertexto: “Tipo de documento digital que permite ligações cruzadas entre diversas partes de um documento ou através de documentos diferentes. As ligações são realizadas a partir de elos (*links*) entre os diferentes pontos do sistema hipertextual” (Op. cit, 2005, p. 140). A conjugação das diversas mídias (multimídia) e hipertexto resulta numa tecnologia que permite a navegação por suas distintas partes, a hipermídia. A multimídia, por sua vez, combina informações de diversos tipos (texto, som, imagem etc.) em uma mesma tecnologia.

A Internet, a rede mundial de computadores – que se forma, inclusive, de diversas redes de computadores – a compartilhar de um mesmo sistema de endereçamento, possui uma parte que conta com a tecnologia de hipermídia para sua navegação. Esta é a *WWW (Word Wide Web)*, também conhecida simplesmente como *web*, e define-se, portanto, como rede criada a partir da tecnologia hipermidiática. Não cabe aqui um detalhamento dessas distinções senão falar da característica fundamental a toda essa arquitetura que são as múltiplas conexões entres os distintos elementos que compõem as diversas redes.

As conexões são estabelecidas, em geral, por *links*, elos protocolares de transferência que remetem a outro ponto qualquer da internet segundo seu endereço na *web*. Numa página, por exemplo, cada bloco de informação (lexia) – com seus textos, imagens, vídeos, botões e tudo o mais de que possa ser composto – é ligado por *links* a outras lexias, compondo um hipertexto. O que acontece é um sistema de escrita que busca reproduzir o pensamento. Considerando as contribuições de Ted Nelson, que cunhou o termo hipertexto, Leão (Ibidem, p. 21) diz que este conceito “exprime o sonho de manter os pensamentos em sua estrutura multidimensional”. Ou seja, o intento do hipertexto é permitir uma leitura que se opere similarmente à construção mental de um leitor, o que se dá por associações (Ibidem, p.19).

O que temos então? Um texto com múltiplas vinculações que pode remeter a outros pontos segundo o interesse do leitor. Em se tratando da internet, um *link* pode remeter a outros e estes a outros em um processo contínuo. É claro que alguns pontos não apontarão para outro lugar, devendo a pessoa retornar. Ou então é possível que, no caminho feito, um *link* aponte novamente para o ponto do qual se partiu, em uma espécie de circularidade. Contudo, cada

leitor fará o caminho que escolher, podendo, a qualquer momento, voltar, sair ou prosseguir rumo a outro bloco textual. Temos uma espécie de labirinto, cujo caminho dependerá das escolhas feitas pelo leitor, ainda que seja a de sair abruptamente como Dédalos na mitologia.

Um *site* humorístico, por sua vez, consta de uma escrita muito mais complexa. Se de um lado a escrita hipertextual cria diversas conexões, possibilitando uma leitura singular de acordo com cada leitor; de outro, o humor trabalha com a pluralidade de sentidos, como percebemos até agora. Há uma dupla complexidade. Cabe então, tomarmos um *site* humorístico mais detalhadamente para analisarmos seus distintos elementos e, assim, compreendermos o modo de operação humorística segundo uma escrita hipertextual. Desse modo, voltamos ao *Kibe Loco*.

3.2 ENTRANDO NO *KIBE*

Antes do detalhamento do *site*, voltemo-nos para sua história e a de seu fundador³¹. Antônio Pedro Tabet, nascido em 1975 no Rio de Janeiro, é o mais velho de três irmãos. De sua infância, diz ter as melhores memórias. Contudo, o clima feliz da meninice se rompe por volta de 1988. Seu pai, Fernando, um renomado médico e filho de libanês, descobre um câncer no cérebro. O jovem Tabet, ainda que tenha dificuldades em lidar com as melhoras e recaídas da saúde paterna, aproxima-se do pai de modo intenso durante seu tratamento. Em 1990, Fernando vem a óbito, marcando profundamente a vida do filho. Descrevendo essa experiência, ocorrida aos seus 15 anos, Tabet narra ter sido a pior coisa que lhe acontecera. Tanto que a aceitação da perda só se deu aos seus 20 anos, por meio de um sonho: “Por muito tempo fiquei mal, virei uma pessoa angustiada. Isso só acabou com um sonho em que meu pai aparecia e dizia: ‘Cara, não sofre. Você aí sofrendo tá me fazendo sofrer aqui’”. Não obstante a superação, com a morte do pai, a relação com a mãe se desgastara dada as tentativas dela em reestruturar a vida.

Temos, pois, um jovem com uma forte experiência familiar de doença e morte, ocasionando uma adolescência marcada pela angústia. Se se pode conceber que tais eventos sejam constituintes de sua personalidade, talvez seu humor tenha relação direta com a angústia

³¹ As informações foram obtidas por entrevistas concedida por Tabet para a revista *Trip*. Disponível em: < <http://revistatrip.uol.com.br/revista/221/paginas-negras/antonio-tabet-o-kibe-loco.html>>. Acessado em: 13 Ago. 2014. E também no vídeo gravado para o canal *Trip*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=I8pmhjCUP5k>>. Acessado em: 13 Ago. 2014. E também foi cotejado com sua participação em programa televisivo *Roberto Justus +*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-3SU4N8uxkA>>. Acessado em: 14 Ago. 2014.

vivida. De fato, humor e ironia, como vem sido dito neste trabalho, são respostas para a angústia e para o desespero. O riso provém de uma profunda afetação pela realidade e por seus absurdos. Em sua juventude, Tabet se mostra um rapaz sensível, que se deixa afetar, como disse para a revista *Trip* em maio de 2013: “Eu era o cara que me apaixonava, levava cartãozinho, caixa de bombons. Chorei muito por mulher na escola. Depois de velho isso passou” (TABET, 2013). Contudo, aos 39 anos, alguns temas continuam intocados. Ele se nega a falar, por exemplo, se é casado ou se tem filhos. A sensibilidade, a afetação diante do mundo, é condição *sine qua non* ao humor, diferindo da perspectiva trágica pela noção de reconciliação com o real. É claro que há um riso de fuga, uma negação da dor. Contudo, o riso autenticamente humorístico é o que encontra gozo na finitude, como tem sido demonstrado até aqui.

Outras influências, além da história pessoal, também podem ter marcado Tabet, advindas do seu percurso acadêmico-profissional. Quando estudante de publicidade na UFRJ, assinava uma coluna no jornal da faculdade chamada *Kibe Loco*. *Kibe*, por sua ascendência árabe (e pelo fenótipo do seu nariz); *Loco*, porque a coluna era escrita em uma mescla de espanhol e português, um “portunhol” – algo como um português mal falado por quem é de língua hispânica ou um espanhol mal falado por quem é de língua portuguesa. Além da experiência em rádio e agência de publicidade, Tabet estagiou na programação *Multishow* e depois trabalhou no *GNT*, ambos canais de TV por assinatura pertencentes ao grupo *Globo* (o maior conglomerado de mídia do Brasil). Trabalhando no *Multishow*, assistiu a todos os episódios de vários programas humorísticos, dentre eles *Os Trapalhões*, *I love Lucy*, *The kids in the hall* entre outros. Sobre este último, Tabet afirma: “Mudou minha vida, virou referência” (Ibidem).

A produção humorística na *web*, contudo, não vem imediatamente à experiência na TV. Ao contrário. Após sair do *GNT*, Tabet foi trabalhar na equipe de marketing de um banco de investimentos. Lá, segundo ele, foi sendo tomado pelo tédio: “O negócio começou a ficar maçante. Eu tava morrendo. Então inventei o *Kibe Loco*. Fazia as fotomontagens zoando o time de um, o time de outro. Comecei por e-mail, depois fiz o blog e mandei pra sete caras, que replicaram entre conhecidos” (sic.) (Ibidem). De um afrontamento ao tédio e uma não realização profissional surgiram suas primeiras produções. Advertido por um rapaz do departamento de Tecnologias da Informação sobre o monitoramento de e-mails dos funcionários, no ano de 2002, veio a ideia de criar um blog onde depositaria suas *blagues*, evitando, assim, questões institucionais. Sua surpresa viria com a informação de que o sítio virtual estava sendo acessado por outras pessoas, além das sete para quem havia divulgado, sem que ele fizesse alguma movimentação para tal. Nessa ocasião, o *Kibe Loco* contava com 12 mil

acessos por dia, o que fez com que Tabet lhe dedicasse maior atenção. Contudo, isso só foi possível por sua saída do banco onde trabalhava e o ingresso em uma agência que lhe permitia realizar a dupla jornada, a da publicidade e a do *blog*.

Em 2004, a página alcançou o número de três milhões de visitantes únicos por conta da publicação de um vídeo que teria sido gravado 11 anos antes. Neste, William Bonner, que no ano da postagem do vídeo já era editor chefe do noticiário *Jornal Nacional*, imitava o estilista e apresentador Clodovil³². Com o sucesso, portais como *UOL*, *iG* e *BRTurbo* enviaram propostas de hospedagem para o *blog* que, até então, não trazia retornos financeiros a Tabet. No ano de 2005, essas propostas chegaram a 3.500 reais mensais, o que possibilitou ao criador do *Kibe Loco* abandonar o emprego para dedicar-se unicamente à plataforma digital. É claro que, com o tempo, os valores aumentaram, fazendo com que o *blog* se tornasse a principal fonte de renda do seu criador, seja pelo valor recebido para ser hospedado em determinado portal – primeiro foi o *Globo.com*, do Grupo Globo, e mais recentemente o *R7*, pertencente a Rede Record de rádio e televisão –, seja pelas publicidades que vincula.

Aqui começa um ponto crítico. O *blog*, de espaço de fruição, em resposta ao tédio e à frustração profissional, passa a objeto comercializável. O interesse financeiro se mescla à perspectiva humorística da realidade. Não obstante, o humor também depende da leitura de outrem. Assim, se a multiplicidade de sentidos continuar sendo lida pelo usuário do *blog*, ainda assim ele poderá rir, ultrapassando as intensões do seu criador. Há aqui uma tensão entre o humor que se presta a dar visibilidade a publicidades comerciais e o humor originário de uma afetação da realidade.

Outro dado a se acrescentar é que a produção humorística do *site* não é exclusiva de seu fundador. Além dos ajudantes, de texto e arte, o *blog* conta com a colaboração dos leitores que, segundo Tabet, estima-se em 30 por cento do que é postado. Há também coisas replicadas de outros *blogs* que, nem sempre, recebem os créditos de sua criação ou descoberta³³. Daí se cunhou entre alguns blogueiros o termo “kibar”, que significaria copiar e seria uma referência ao *Kibe Loco* em sua suposta prática de plágio ou de não creditar a quem compete os méritos do humor³⁴. O importante, contudo, não se trata em saber se há ou não publicação devidamente

³² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52507.shtml>> e <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u48486.shtml>>. Acessados em: 29 mar. 2014

³³ Diz-se de descoberta porque muito material, vindo da audiência, consiste em vídeos e fotos – muitas das vezes, amadores – que foram feitos sem a pretensão de serem humorísticos, mas que, por algum motivo, acabaram tendo efeito cômico. Alguém, encontrando tais materiais, ou mesmo produzindo, indica ao *blog* como possibilidade de postagem.

³⁴ A polêmica sobre plágio, o *kibar*, pode ser conferida numa postura mais equilibrada no *blog* Treta, que ameniza dizendo que não se trata de plágio, mas de usura por parte de Tabet que não quer dividir o sucesso das postagens. Disponível em: <<http://www.treta.com.br/usuranao>>. Acessado em: 29 mar. 2014.

credenciada, mas que o humor vinculado no *site* não é de autoria exclusiva de Tabet. Temos, pois, produções próprias, produções inspiradas em outros *sites* e compartilhamento de produções de outros. E mesmo as peças comunicacionais de caráter autoral são influenciadas pelo humor de outras produções, como as mencionadas do período em que o criador do *Kibe Loco* trabalhava no *Multishow* e outras produzidas por pessoas e grupos de quem nutre admiração. Dentre estes, podemos listar Millôr Fernandes, Luis Fernando Verissimo, Tutty Vasques e Monty Python.

A pluralidade de influências e referências coloca o *Kibe Loco* dentro de um contexto humorístico claro. Ele participa de um jogo de linguagem maior, cujas vozes provêm, portanto, de outros *blogs* e de outras vertentes cômicas nacionais e internacionais, da TV e do jornal impresso. Interessante notar que as referências humorísticas internacionais são, predominantemente, anglófonas. *Kids in the hall* é canadense, *I love Lucy* é estadunidense, Monty Python é britânico. Isso nos faz remontar às origens britânicas do humor em Ben Jonson e sua noção de que o riso é gerado pelas idiossincrasias humanas, dos erros que se pode confessar rindo, e à Inglaterra do século XVIII, quando o termo humor passa a designar um modo de percepção da realidade, gerador de riso, que imbrica alegria e *wit* (aquela espécie de agilidade intelectual ou perspicácia). Por isso, talvez, a produção do *Kibe Loco* possa ter mais ironia do que humor, no sentido kierkegaardiano das expressões. De qualquer forma, é importante ressaltar o papel de quem se relaciona com sua produção. Quiçá suas produções sejam ironia de sua parte, mas ao apropriar-se do que lê, o usuário do blog pode fazer uma experiência autenticamente humorística, já que ele se torna autor na medida em que se apropria do que lê e reformula para si.

Tendo mapeado as influências do *blog*, podemos passar para sua composição, certos de que aquele que usufrui do humor do *Kibe Loco* participa de um humor mais amplo que o de seu fundador.

3.3 O DOMÍNIO DO *KIBE*

A primeira coisa a constar é o nome do *site*. *Kibe*, ou quibe, é um prato de origem árabe de formato duplamente ogival e, portanto, um tanto quanto fálico. É sua forma que concederá uma segunda conotação, a de cunho sexual. Vemos a imbricação das dominantes digestivas e sexuais na imagem do quibe. O chiste começa com o domínio do *site*. As expressões relativas à espacialidade aplicadas, comumente, à Internet, permitem conotações ambíguas quando se

fala do seu endereço: “Entrar no *Kibe*”, “Sair do *Kibe*”. Mesmo falar de “domínio do *Kibe*” pode se referir ao poder de atratividade de um falo.

A figura do alimento era muito mais forte no seu início, quando o blog anexava a figura de quibes aos indicativos de contato e no ícone que reportava à página do *Kibe Loco* na rede social Orkut. As imagens dos três quibes na bandeja e do kibe comida diluíam a conotação sexual³⁵. A questão alimentar não para por aí. Mesmo a estética do *site*, com suas cores vermelha e amarela, remonta às grandes redes de *fast-food*, como Mc’Donalds, Bob’s e, mais especificamente, Habib’s, de comida árabe. Mesmo em outras redes, que incluem alguma cor distinta em suas logomarcas, predominam o amarelo e o vermelho, como Pizza Hut, Wendy’s, Burger King, Hardee’s; e se não estão presentes as duas principais, ao menos uma delas se encontra em destaque, como Outback, Subway, Domino’s Pizza, KFC, China in Box, Casa do Pão de Queijo, etc. O *site* sempre trabalhou com essas duas cores como tema, reforçando a ideia da comida³⁶.

Contudo, há um elemento árabe que ressalta novamente a ambiguidade. Há, no logotipo do *site*, uma espécie de minarete ou portal de arquitetura arabesca, cujo desenho é traçado de modo minimalista, dando a impressão de ser uma representação de um pênis³⁷. Voltamos aqui ao aspecto fálico. Quem entra no *site*, depara-se, de imediato, com a figura ambígua, criando a aura de humor para o leitor. Trata-se de um elemento incerto que evocará na memória uma pluralidade de imagens. Temos uma implicação erótica na aparência de *fast-food* de comida árabe. O quibe evoca as dominantes reflexas basais digestivas e copulativas, conceitos sobre os quais refletimos no primeiro capítulo. Trata-se de uma evocação à comida e ao sexo que nos remonta às festas dionisíacas. Dionísio também retorna no adjetivo empregado, o *kibe* é “loco”. A expressão tomada do espanhol garante ao *kibe* mais uma dimensão dionisíaca dada a loucura que se associa a esse deus. Trata-se de uma proposta que se contrapõe a racionalidade apolínea. Por essa loucura, o *kibe* se torna imprevisível, ator de sua própria vontade, não movido por um ideal racional ou imperativo moral. Atentando para o aspecto fálico, encontramos um erotismo delirante, – E porque não? – bacante. O humor dionisíaco apela à unidade primordial antecedente ao princípio de individuação ordenador do mundo. Tudo está amalgamado no dionisíaco, além de consistir em um retorno à natureza.

³⁵ As duas imagens de quibes conforme se anexavam na página antiga podem ser conferidos no anexo, p. 105.

³⁶ A figura 4 (p.105) traz a imagem do *site* antigo e a figura 5 (p. 106) numa forma mais recente, ambos com as cores vermelha e amarela como tema.

³⁷ O logo pode ser conferido conforme aparecia na página antiga, no canto superior esquerdo da imagem da figura 4 (p. 105), ou na forma mais recente, na figura 6 (p. 107).

Afora os relevos digestivos e sexuais impregnados na imagem de um quibe louco, sua história revela outras implicações, conforme já foi dito. O criador do *site* é descendente de libaneses, daí a parte árabe do nome. Já a parte hispanófono remonta aos primeiros trabalhos de seu criador, quando estudante de publicidade na UFRJ, na coluna homônima ao *site*, que mesclava espanhol e português. A mescla idiomática, sem a preocupação de coerência e ordenamento lógico, opera uma colagem interessantíssima e pode dizer de outras tantas imagens, como as das confusões geradas pelos falsos cognatos entre as duas línguas. Não só. Temos uma criação brasileira cujo nome imbrica o árabe e o espanhol (Não estaria isso também na formação étnica nacional?). E o choque de todas essas imagens leva a uma visão completamente nova. O *kibe* é comida, a loucura é humana; e continuam sendo o que são, ao passo que o alimento também passa a ser humano. Cada um é cada um, mas um passa a ser, ao mesmo tempo, o outro. Como vimos a partir de Octávio Paz, se “pedras são plumas”, o *kibe* é *loco*. A aparente falta de sentido no nome do *site* passa a ser sentido em si mesmo e torna evidente a conotação irrisória do mundo.

3.4 OS ORDENAMENTOS

Habitando o humor na multiplicidade de sentidos, cada um destes pode ser encontrado nas inúmeras direções ou ordenamentos possíveis de serem tomados. E mesmo nessas supostas linhas, encontrar-se-ão outros cruzamentos que gerarão humor. Eis a grandeza da escrita hipertextual! Desde um ponto se percebe uma multiplicidade de sentidos. Tomar um dos sentidos conduz a outra encruzilhada de sentidos onde pode haver mais humor. E as maneiras de se locomover no hipertexto serão as mais distintas. No caso do *Kibe Loco*, há modos muito específicos de leitura e que marcam a relação do usuário com o blog.

Um primeiro modo de leitura é o cronológico. Um *blog* é construído com uma postagem sobre a outra, da mais recente para a mais antiga, sem uma página base, *homepage*, que se torna referência para a navegação (ato de seguir *hiperlinks*). Ou melhor, a *homepage* de um *blog* é sempre uma página com as postagens mais recentes. Assim, cada nova postagem faz com que as outras fiquem mais abaixo e a última de cada página passe à próxima, como se anteposição de uma lexia à outra – blocos significativos de informação – e de uma página à outra constituíssem um processo de soterramento do mais antigo pelo novo. Tal arquitetura favorece uma leitura retroativa e linear, muito embora um conteúdo ou lexia não tenha a ver com o que lhe sucede ou antecede. Assim, um *site* como *Kibe Loco* pode postar em um momento algo acerca de política e em seguida algo sobre celebridades e depois algo sobre mídias digitais. Não

há conexão necessária entre os temas. Um item publicado hoje pode se referir a um fato ocorrido há uma semana e o de ontem ser relativo ao próprio dia. Ou seja, também não quer ser um registro histórico e sistemático de fatos marcantes. Isso faz com que a sequência das postagens não constitua uma escrita linear em *stricto sensu*.

Além disso, o leitor que começa o seu percurso pelo blog, seguindo a ordem de postagem, irá se deparar com uma tentação ao seu intento de linearidade, o *link*. A qualquer momento o leitor pode saltar de uma lexia a outra e deslocar sua leitura segundo seus interesses, o que favorecerá uma construção singular de sentidos.

A principal característica do hipertexto, em relação aos trabalhos literários anteriores, é que essa nova tecnologia permite o *jump*, o salto. Este salto, por sua vez, acaba por acarretar duas outras consequências importantes: primeiro, favorece um tipo de leitura descontínua; segundo, cria aquilo que Aarseth denominou *sudden displacement*, ou seja, promove um deslocamento quase que instantâneo. Assim, à medida que possibilita ligações rápidas a diversas redes associativas, o hipertexto se apresenta como um meio de compartilhamento de redes de relações, incitando conexões e o “formigar de sentidos”, como diria Lévy. (LEÃO, 2005, p.62)

E o *Kibe Loco* favorece a multiplicidade de sentidos por seus *links*. Eles ocorrem em duas formas, reportando para algo dentro ou fora do *site*. Quando o faz para dentro, pode remeter a uma lista de conteúdos indexados como sendo de uma mesma série; para o mesmo conteúdo, porém retirado da linha de encadeamento por postagem; para outra postagem qualquer; para a postagem temporalmente anterior ou posterior. O primeiro caso, geralmente, apresenta-se no convite “Para ver mais desta série, clique aqui” ou algo similar. A palavra *aqui* vem destacada e muda de cor quando o cursor do computador se coloca sobre ela, indicando que se trata de um *link*. Uma segunda possibilidade está em dois dos botões presentes no cabeçalho e no rodapé do *site*. Um botão é indicado pela palavra *séries* e o outro pela palavra *vídeos*, um organizando as distintas séries de postagens e o outro ordenando somente as postagens segundo um mesmo formato, o de vídeo. O segundo caso é bem interessante. Estando a pessoa olhando as postagens segundo a cronologia em que foram publicadas, pode clicar no seu título e será remetida a mesma, agora, porém, fora da linha temporal. O mesmo ocorre quando se clica sobre o *link* indicado com a palavra *comente* ladeado de uma espécie de balão de fala (como o de histórias em quadrinhos). Contudo, a postagem fora da linha temporal não está sozinha. Junto a ela continuam alguns itens que estarão presentes em qualquer página do *site*: o cabeçalho, o rodapé e a coluna de propagandas. Não obstante, além desses itens

constantes, há outros dois. Um é a pequena barra com *links* para outros conteúdos do blog, encimados pela frase: “Veja também”. Esses *links* consistem no terceiro caso de conexão para dentro do *site*. Cada um deles se trata de indicação aleatória para outro conteúdo, não necessariamente referente a temas comuns. O quarto tipo de *link* se trata de um sistema de locomoção para as postagens anterior e posterior à que se está, indicados por dois triângulos em barras nas laterais da página, apontando para a direita e para a esquerda respectivamente. Quando o cursor para sobre um deles, a barra se expande e surge o título do conteúdo postado temporalmente mais próximo. Nesse quesito temporal, há dois *links* que se encontram ao fim da página nas expressões “Mais recentes” e “Mais antigos”, facilitando a navegação para outras páginas do *site*.

Cada um desses modos de conexão contribui para um sem número de possibilidades de ordenamentos. Pode-se saltar para algum conteúdo de uma mesma série ou não, olhá-lo sozinho sem ser influenciado pela postagem anterior ou posterior. Aliás, pode-se chegar a uma postagem específica por seu endereço na *web* (*URL*), sem que se visualize o restante do *site*, somente a lexia fora da linha temporal. Tal endereço poderia constar como *link* em outro *site* e, por meio dele, um usuário seria direcionado a um conteúdo do *Kibe Loco* em página isolada, podendo permanecer nele navegando pelos *links* do cabeçalho, rodapé e da barra de indicações. Desse modo, quem navegar pelo site poderá partir dos pontos mais aleatórios e seguir percursos completamente diferentes segundo as opções que fizer. E não só. Por alguns itens do cabeçalho e rodapé, bem como a barra de propagandas, consegue-se ir para fora do site, podendo o leitor fazer outros percursos.

Os *links* para fora do *site*, por sua vez, costumam remeter a um *site* que amplie o sentido da piada, explicando-a ou mostrando que algo, embora engraçado, não provenha de uma pretensão humorística, como ocorre em algumas séries. Em segunda opção, direciona-se para o *site* de algum patrocinador, que paga por espaços que vinculem suas propagandas. No caso do *Kibe Loco*, há espaços para publicidade no cabeçalho, em uma coluna lateral e no fundo do *site* (papel de parede ou *background*). Cada uma dessas propagandas, em forma de pequenos cartazes ou *banners* publicitários encobre um *link*. Quando se clica sobre um, a pessoa é direcionada ao *site* pagante. Além dos *links* para *sites* de outros, há alguns que reportam o leitor para outras plataformas relacionadas ao *blog*, como sua página no *Facebook*, seu canal no

YouTube e seu perfil no *Twitter*³⁸, e seus parceiros, como os canais que também se encontram no *YouTube* como *Porta dos Fundos*, *Coronhada* e *Desimpedidos*.

Os *links* para as plataformas relacionadas ao *blog* constituem uma expansão do *site*, um modo de ultrapassamento que, embora a ele se vinculem, têm suas características próprias. A página no *Facebook*, o canal no *YouTube* e o perfil no *Twitter* mereceriam uma análise própria e, por constituírem outra plataforma, não serão aqui detalhados. Estes lugares de expansão do *site* constituem também suas portas. Por elas se chega ao *blog* e por elas se sai. Não obstante, são outros modos do *Kibe Loco* se fazer presente aos seus usuários, possibilidades de diferentes tipos de acesso e leitura ao seu conteúdo, bem como meios alternativos de interação com o público. O que importa notar aqui é a interrupção de um caminho. Alguém, talvez, possa estar em uma discussão política em alguma postagem de *Facebook* e ser encaminhado, por um *link* em algum comentário, ao *Kibe Loco*. Ou então pode ocorrer o contrário, alguém estar se divertindo com o conteúdo humorístico do *blog* e parar em um texto trágico. Isso pode ocorrer, principalmente, se tal pessoa decidir compartilhar o conteúdo do *blog* em alguma rede social, ficando por lá, ou, seguindo algum *link* do *site* e ser direcionado a uma página *web* de jornal. Importa, pois, ressaltar que a interação entre esses distintos textos conduzirá a outras leituras.

Ainda pensando outros tipos de leitura e ordenamento, podemos conceber um leitor que se proponha um caminho mais focado, utilizando-se do sistema de buscas encontrado no cabeçalho do *site*. Ali poderá digitar uma palavra-chave e esperar pelas suas ocorrências no *site*. Desse modo, o usuário do *blog* navegará por um interesse específico, já buscando algo determinado. Ao buscar tal palavra o leitor irá se deparar com uma lista de *links* de postagens do *blog* com referência ao que procura, todos aparecendo na forma de título. Caso queira outro tipo de enfoque, pode fazer a busca por série, que o conduz segundo um tipo de produção e não a um tema.

Com Leão, e atentos aos modos possíveis de navegação, podemos descrever três tipos de pessoas segundo seus modos de navegar:

Nossa primeira personagem, assolada por uma curiosidade vertiginosa, ficou impressionada, maravilhada e logo em seguida horrorizada. Num misto de cansaço e vazio, não trouxe consigo nada de frutífero dessa jornada. Nossa segunda personagem, “diretiva”, não quis arriscar muito, não quis ter problemas. Já sabia o que iria procurar e foi direto ao assunto, não se deixando seduzir por *links* associativos que poderiam desviá-la do caminho. A diretiva desconectou-se da rede tranquila, satisfeita, mas com uma certa dúvida: será que não poderia ter ido direto a uma enciclopédia comum? Já o nosso terceiro caso, que denominaremos Odisseia, requer uma personagem mais

³⁸ *Facebook* é um *site* e serviço de rede social. *YouTube* é um *site* de carregamento e compartilhamento de vídeos. *Twitter* é uma rede social e um servidor para publicação de *blogs* compostos por atualizações breves de imagens e texto.

sofisticada. Apesar de ter limitado sua pesquisa a uma hora de navegação, Ulisses passou por provas difíceis. Ulisses tinha um interesse específico, mas queria também se informar sobre as novidades que seu assunto trazia. Havia muita coisa interessante que se relacionava ao seu assunto principal e Ulisses soube se aventurar rapidamente em cada um dos links. Sem perder tempo com sites que não interessam, sem tampouco pretender absorver tudo profundamente numa primeira lida, nosso navegante soube colher as sementes que depois trariam os frutos de sua pesquisa. (LEÃO, 1999, p. 119)

Esses modos de navegar em um *site*, mais ou menos focados, marcam o usuário. A experiência de humor pode ser interrompida pela curiosidade que um *link* desprende. Por exemplo, no dia 30 de Setembro de 2014, o *Kibe Loco* publicou uma fotomontagem intitulada “Do caralh*” (sic)³⁹. Nela há uma espécie de corte de jornal com uma manchete, uma foto de um coquetel e um comentário à notícia. A manchete dizia: “Gosto de esperma fica melhor com gengibre, diz autor de livro de receitas”. Já o comentário dizia: “Se esse autor muda para São Paulo, certeza que ele abre uma ‘porreria’”. Abaixo da fotomontagem há o direcionamento para a notícia a que se refere pelos dizeres “Duvida? Clique aqui?”. Esse *link* remete para o *site* do Jornal Folha de São Paulo, na sessão gastronômica, onde se encontra a matéria original intitulada “‘Gosto de esperma fica melhor com gengibre’, diz autor de livros de receitas com sêmen”⁴⁰. Quem segue o *link* compreende a notícia e amplia o sentido da piada feita pelo blog. Contudo, o riso inicial pode ser trocado pelo nojo e repulsa à medida em que o detalhamento da notícia vai esclarecendo o procedimento culinário. O senso do ridículo humano pode se converter em censura, pode-se perder a multiplicidade de sentidos da peça cômica e ela se tornar linear, ganhar um discurso unívoco. Do humor pode se ir a um discurso moralista.

Encontramos aqui, nos modos de navegabilidade, um dos limites para a experiência humorística, a busca por um sentido unívoco pode fazer perder o humor, que desliza na pluralidade de sentidos e é sentido em si mesmo. A rapidez que se passa de um *link* ao outro pode interromper a experiência gozosa e o flagrar fulgurante da imagem dialética.

O problema, pois, não se encontra na arquitetura das plataformas digitais, mas no modo com que se transita por elas. Nesse sentido, a questão está mais na velocidade do percurso que no trajeto que se faz. A ânsia por percorrer todas as possibilidades que os *links* oferecem pode levar a uma aceleração da leitura. O olhar já não vagueia pela imagem, mas percorre por ela rapidamente seduzido por um *link* que pode lhe oferecer a resposta ao absurdo do humor. O olhar quando não retorna aos elementos já vistos, como no tempo de magia, acaba por não permitir que um elemento explique o outro. Vai se buscar em elementos cada vez mais novos o sentido da imagem, indo de um *link* a outro. E como o hipertexto se forma de múltiplas

³⁹ Conferir a fotomontagem no anexo, p. 108.

⁴⁰ Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/comida/2014/09/1521237-gosto-do-esperma-fica-melhor-com-gengibre-diz-autor-de-livro-de-receitas-com-semen.shtml?cmpid=%22facefolha%22>>. Acesso em: 30 set. 2014.

conexões, esse caminho é virtualmente sem fim. De uma janela se vai à outra e à outra. A pretensão de explorar todas as possibilidades é vã, uma vez que a cada momento uma nova postagem surge na rede. Correr por *links* é tentativa vazia de não limitar possibilidades.

Ademais, as inúmeras possibilidades apresentadas pelos diversos *links* constituem simulacro das inúmeras possibilidades do mundo da vida. Retornamos a angustia kierkegaardiana, definida como “vertigem da liberdade” (KIERKEGAARD, 2007, p. 74). Se o homem estético de Kierkegaard não realiza escolhas que se lhe apresentem definitivas e, por isso, não se afirma na existência, na escolha por si-mesmo, o homem na rede também pode se circunscrever na mesma relação querendo não limitar-se a uma ou poucas possibilidades. Como no primeiro exemplo de usuário da web dado acima por Leão, este pode sair da experiência de navegação vazio e frustrado porque não leva nada consigo que lhe seja significativo. Em sua busca por sentido, na velocidade dos saltos, movido por sua “curiosidade vertiginosa” e na “vertigem da liberdade”, o usuário pode acabar por fazer uma experiência sem significado. Ou seja, muito embora a pluralidade de imagens evocadas pela imagem humorística e a multidimensionalidade da escrita hipermidiática favoreça um pensamento não linear, a experiência veloz do usuário pode fazê-lo perder o surgimento da imagem dialética e do sentido plural/paradoxal que ela evoca. Talvez estes só surjam após a desconexão, quando o pensamento rememorar o caminho percorrido e visitar os elementos já visitados. Mas isso será outro momento, não será na experiência feita.

3.5 A VELOCIDADE DA CONEXÃO

Paul Virilio (2000) é um dos principais críticos dessa lógica da aceleração que se instaura pelo avanço tecnológico. Para ele, as distâncias temporais e espaciais que organizam a relação com o outro e o mundo sensível quedam-se abaladas pelas tecnologias da ação à distância, que conectam espaços distantes em tempo real⁴¹. Até então, as noções de cidadania e civilidade dependiam das proximidades físicas. Com a velocidade das ondas eletromagnéticas, viabilizadoras de telepresença, surge uma nova relação com os lugares e as distâncias de tempo, fazendo aparecer uma espécie de cidade-mundo, lembrando a Roma dos Césares, porém, agora dependente das telecomunicações. Isso tudo causaria impactos econômicos e culturais:

⁴¹ A expressão “tempo real”, aqui utilizada, tem o sentido conforme o senso comum, de simultaneidade. Não diz que outras formas de temporalidade não sejam reais.

Daí o fim da oposição campo-cidade de que somos, depois do Terceiro Mundo, testemunhas na Europa, com o despovoamento de um espaço rural deixado em pousio e ao desemprego; o ‘estreitamento’ intelectual que uma tal supremacia urbana supõe exige, ao que parece, uma outra ‘inteligência’ do artifício e não apenas uma outra política da natureza. (Ibidem, p.89)

A perspectiva de Virilio é a de que o sentido e a importância cultural das dimensões geofísicas estão abaladas pelo espaço tecnológico (o lugar adimensional que abriga as telepresenças, o ciberespaço) e pelos transportes supersônicos – ambos circunscritos na realidade acelerada das tecnologias – que ocasionariam a perda da noção de escala, de dimensão física, dada a infinita fragmentação do ponto de vista (Ibidem, p.92). Aqui a perda das distâncias seria respondida pela instantaneidade do chamado tempo real; “onde o espaço da representação se retrai, é preciso acelerar a cadência, para poder voltar a dar, na duração, uma extensão ausente!” (Ibidem, p. 93). Ou seja, o ciberespaço auxilia o homem em uma viagem da qual o corpo não participa, modificando sua noção espaciotemporal. Na dinâmica do espaço digital, a pessoa se circunscreve na lógica da aceleração, tanto na simultaneidade das interações como também na velocidade das informações e dos dados novos que lá chegam. A pessoa é compelida a entrar na dinâmica da velocidade, deslocando-se sem sair de seu lugar físico, mas por meio de janelas – as telas dos dispositivos eletrônicos de que se utiliza. As janelas que lhe mostram o mundo são as que também lhe reduzem o espaço. Mais um item a interferir na sua capacidade de percepção e relação com o visual, já que seu novo espaço não possui extensão, mas se circunscreve a uma janela.

Para o existente, a distância é conhecimento, recordação e analogia. Com as diferenças técnicas de transporte (supersônico) e de transmissão (hipersônico), estamos um pouco na situação de um indivíduo avisado pela meteorologia de que chove amanhã: hoje, o seu belo dia está desperdiçado, já está desperdiçado, é preciso aproveitá-lo depressa... tal como no exemplo do pequeno ecrã que necessita de acelerar as sequências televisivas, aqui é a urgência do presente que se impõe. (Ibidem, p. 95).⁴²

Tomando a crítica de Virilio, podemos chegar que a produção humorística em uma plataforma digital, como é o caso do *Kibe Loco*, sofre das consequências do suporte em que está. O humor de um *blog* entra na dinâmica da aceleração. O usuário quer novidades. Não é capaz de se contentar com o que se lhe apresenta porque não se detém sobre a imagem, o afã pelo novo interrompe a imagem dialética no seu surgimento. Daí a criação de outras plataformas de interação com o usuário e a vinculação com parceiros do *blog*, evitando que aquele fique sem novidades, mantendo-o próximo. Sua produção está na mesma lógica da aceleração. O canal do *YouTube Coronhada* pode ser visto em sua própria plataforma como no *site* do *Kibe*

⁴² O exemplo do pequeno ecrã consiste em uma citação que Virilio faz de Gérard d’Aboville: “Como o espaço do ecrã não é grande, o tempo de emissão não deve ser muito longo” (D’ABOVILLE apud VIRILIO, 2000, p. 93).

Loco. O mesmo acontece com os canais *Porta dos Fundos* – que tem um *site* próprio – e *Desimpedidos* – que apresenta no *blog* a série *Gols da Zueira* e um ou outro vídeo que a ela não pertence (mas não todos os seus vídeos e séries). O apresentador do *Coronhada*, Elcio Coronato, fazia anteriormente o quadro *Kibe Loco Repórter*, que consistia em vídeos de reportagens de caráter humorístico. Ele e Tabet também fazem participações no canal *Desimpedidos*. Já o *Porta dos Fundos*, do qual Tabet também faz parte, desdobrou de parcerias entre o *Kibe Loco* e outro *blog* humorístico, *Anões em Chamas*. Essas relações permitem que o usuário usufrua de novidades, mas com conteúdo afim ao que o *Kibe* produz. Não só as relações, mas as postagens diárias (ou quase) pretendem suprir o desejo de novidade do usuário ao passo que se circunscrevem na lógica da aceleração.

3.5.1 Da aceleração alienante ao despertar da imagem

O próprio Benjamin na obra das *Passagens* expressa sua afetação pela questão da velocidade. Vejamos melhor. De 1853 a 1870, o assim conhecido barão Haussmann se torna o administrador da cidade de Paris, sendo chamado a modernizá-la. Contudo, seu projeto contribui para a domesticação dos cidadãos, buscando evitar insurreições contra a burguesia industrial e financeira – que sustentava a ordem político-econômica-social do Segundo Império (1852-1870) – passíveis de serem como as revoluções ocorridas em 1789, 1830 e 1849. A capital cosmopolita pretendida por Haussmann se volta às necessidades da circulação veloz, com o novo traçado urbano e suas ruas corredores, bem como às necessidades do comércio em expansão. Segundo Rechdam (2007), ao refletir sobre a obra de Benjamin, a nova configuração da cidade acarreta grandes mudanças:

Favoreceu-se o anonimato em um palco em que as multidões pareciam domesticadas. Construiu-se uma cidade simulacro e em eterna transformação, onde o movimento, a velocidade dos novos meios de comunicação regia a vida pública. Os interiores, por outro lado, tornaram-se refúgio das individualidades perdidas no espaço público homogeneizado. Esse, contudo, foi (re)apropriado por um personagem fruto da modernidade: o *flâneur*. (Ibidem, p. 364).

Essa velocidade que impede um olhar circular e mais detido, que faria surgir a imagem dialética, presta-se a um fim muito específico, à alienação. Como um disco de cores que quando é girado se torna branco à visão, a velocidade do olhar poderia conduzir a uma espécie de cegueira. A velocidade da visão, supõe-se, impede o surgimento da imagem dialética e a consciência da história. A obra das *Passagens* aprofunda essa questão.

Na esteira de Marx, Benjamin concebe que o ser social de uma pessoa é determinante de sua consciência. O que ocorre é que a alienação do sujeito histórico dos meios de produção teria o poder de reificar as relações sociais. A divisão capitalista do trabalho levaria a uma especialização e fragmentação da sociedade, perdendo-se uma visão de conjunto. Isso se soma ao fetichismo da mercadoria, cujo acúmulo pretende traduzir a riqueza de uma sociedade, daí seu caráter fetichista – o que, segundo Benjamin, apoiado em Korsch e Lukács, seria específico do capitalismo moderno. A mercadoria é um objeto que satisfaz necessidades humanas e, portanto, forma elementar da riqueza. As necessidades podem ser satisfeitas pelos objetos de consumo e, indiretamente, pelos meios de produção. É daqui que parte a noção de valor das coisas, relacionado ao dispêndio de força aplicada, tempo gasto conforme a quantidade e qualidade dos produtos gerados e a forma social do trabalho homogeneizada. A produção social do valor iguala todos os trabalhadores na categoria de mercadoria, meio de produção, mão de obra maquínica a favorecer o funcionamento do sistema capitalista. Se a consciência de si é determinada pelo ser social, a alienação sobre o próprio lugar social se torna alienação de si. Com efeito, “A mercadoria determina a constituição simbólica dos esquemas de percepção e dá o critério da objetividade” (PEZZELLA apud SAMPAIO, 2010, p.54). O homem passa a se significar segundo a lógica do capital, está alienado de si dado a divisão social do trabalho e o caráter fetichista da mercadoria. Enquanto não toma consciência do lugar que lhe é imposto pela sociedade do capital, ao qual assume como sendo algo natural, permanecerá sob o domínio da coerção social. O despertar da consciência do proletariado implicaria, nessa perspectiva, a transformação da estrutura social via revolução, uma apropriação pessoal sobre o próprio lugar na sociedade.

O que está em jogo é um projeto utópico de uma sociedade sem classes. Uma espécie de retorno às sociedades primitivas em que o fetiche da mercadoria não era determinante do valor da pessoa. Contudo, essa mesma imagem do passado de uma sociedade sem classes é apropriada e desenvolvida pela lógica do capital pela produção em massa de mercadorias, na aparência de que o acesso aos bens de consumo igualaria os membros da mesma sociedade, prefigurando uma massa amorfa e despersonalizada:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nessas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto (Urvorgangenheit). No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em

imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva (Urgeschichte), ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações de vida, das construções duradouras até as modas passageiras. (BENJAMIN, 2007, p.41)

O que vemos em Benjamin, diferente de Marx, é que as relações de produção, estrutura sobre a qual se elevaria uma superestrutura que corresponde a certas formas de consciência social, não são exclusivas na composição de tal superestrutura. Elas também se voltam para as imagens do passado, arquetípicas, e por elas são também determinadas. E esse é o ponto crítico que os diferencia. As imagens do passado atuam também no despertar, como as imagens do sonho atuam no estado de vigília. O que corresponde a dizer que as imagens oníricas do passado, do tempo mágico da humanidade e que podem conduzir a alienação, são também as imagens que podem conduzir ao despertar. Reencontramos aqui a imagem que, até alcançar seu ponto crítico, comporta-se como imagem onírica, mas no momento do despertar se torna imagem dialética. A magia da imagem, o retorno do passado que implica, é sonho que leva ao despertar.

Os reflexos da infra-estrutura pela superestrutura são, portanto, inadequados, não porque teriam sido conscientemente falsificados pelas ideologias da classe dominante, mas porque o novo, para tomar a forma de uma imagem, sempre associa seus elementos àqueles da sociedade sem classes. O inconsciente coletivo tem neles uma participação maior do que a consciência do coletivo. (Ibidem, p.981).

Temos, pois, algo fundamental à nossa interpretação do humor: a velocidade da visão pode impedir o surgimento da imagem dialética em sua origem, fazendo com que elas permaneçam apenas como imagens oníricas. As conexões entre os distintos elementos, o deslizar sobre eles, não acontece por conta da velocidade. Portanto, uma imagem que se apresenta na multiplicidade de sentidos, mas que não é lida na sua multiplicidade consta apenas de uma imagem de sonho e não da imagem dialética, embora a imagem dialética implique na imagem de sonho. É como se imagem aparecesse em seu absurdo, gerando riso, mas tal riso abortasse a experiência do absurdo do mundo da representação. É por não deslizar nos múltiplos sentidos da imagem que o humor pode se tornar alienante, uma mera falta de sentido que não é sentido em si. A leitura é momento da própria imagem dialética, e se esta não for possível, não será reconhecida no momento de sua aparição. A velocidade impede a visão da imagem dialética. Portanto, a alienação ou o despertar podem se apoiar nas imagens oníricas. A diferença é que, na imagem dialética, quando o passado ressuscita, ela deixa de ser arcaica e se torna leitura do presente.

Aquilo que se apresenta no sonho, segundo Benjamin em sua apropriação de Freud, é distorção de um desejo que não se cumpriu na realidade. O século XIX das Passagens é um tempo imbuído dos ideais utópicos, do desejo arcaico de uma sociedade sem classes, que distorce sua própria utopia representando-a no fetiche da mercadoria, ou seja, um século em sonho. De igual modo, a velocidade da *web* transforma tudo que lá se encontra em simples mercadoria. O humor de um *blog* pode se tornar não uma resposta para a angústia da morte, mas um produto que satisfaça o desejo de gozo, simulacro da completude, o sonho de uma libertação da finitude. A velocidade visa a invisibilidade das contradições do real e impede que a subjetividade estabeleça as conexões entre seus distintos elementos e desperte na imagem dialética. E mais, a mesma velocidade quer evitar a afetação da angústia. Vai-se de uma postagem a outra, na busca de novidades cada vez mais rapidamente, na exploração das infinitas possibilidades, fugindo a interrupções.

(...) esta temporalidade não quer conhecer a morte, por que a moda zomba da morte, e como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias – que faz com que as edições dos jornais se sucedam rapidamente – visam a eliminar toda interrupção, todo fim abrupto, e de que maneira a morte como censura tem a ver com a linha reta do decurso divino do tempo (Ibidem, p. 104-105).

É fundamental que aquele que vislumbra a imagem onírica se detenha sobre ela e seus elementos se constelem fulgurantes na imagem dialética. Só quando se detém sobre elas que uma leitura da história atenta aos seus fragmentos e fissuras pode ser obtida. No esplendor da imagem dialética aparecem os fragmentos da história – incluindo a história dos vencidos, o que poderia ter sido e que não foi etc. – e que possibilita uma leitura crítica do momento presente. O despertar é essa consciência crítica da história que surge da imagem dialética, não um simples projeto da razão. O humor tem um caráter onírico porque imbrica imagens diversas e recompõe a unidade plural do mundo da representação. Por isso, poderia aparentar como pura alienação. Contudo, quando lido na sua multiplicidade de sentidos, evoca as construções sociais de valor e se torna crítica do presente, visão de lucidez.

É importante recapitular que contradição presente na tensão entre as forças produtivas e as relações de produção exprime-se em imagens oníricas ou imagens do desejo, mediadas pela busca fantasiosa do novo. O inconsciente coletivo armazena um cabedal de experiências que articula uma visão prospectiva da época vindoura, mas ancorada no modelo arquetípico de uma sociedade sem classes. Esse modelo permeia as configurações de vida de modo que há uma interpenetração entre o antigo e o novo. Essas imagens, que tornam antiquadas as produções do passado recente enquanto imperfeição produzida na ordem social. Com efeito, a modernidade está imersa num sonho coletivo, mas o verdadeiro despertar histórico apenas é possível a partir da utilização dos elementos desse mesmo sonhar que, enquanto tal, é produto da vida histórica apreendido na construção da imagem dialética. Esta, por sua vez, não tem o papel de resolver as contradições históricas, mas apresentá-las em sua concretude. (SAMPAIO, 2010, p. 103)

Se o humor em Kierkegaard possibilita um salto existencial; como imagem dialética, oferece o aporte necessário para uma crítica da história e, conseqüentemente, uma apropriação do próprio lugar social, leva a um despertar. E a crítica que humor opera está justamente na relativização absoluta que faz da construção social dos valores e do fetiche da mercadoria, percebendo que tudo isso também é ridículo. O humor autêntico coloca-se numa linha de resistência oposta à da mercadoria, mas que pode lhe ser similar justamente pelos seus elementos oníricos. Colocamo-nos, assim, em uma linha tênue: o humor se assemelha à ironia como elevação da subjetividade, diferenciando-se pela relativização do *eu* e pelo surgimento do *si-mesmo*; em sua imbricação imagética e retorno a unidade plural, remonta à realidade onírica – possuindo um caráter mítico onde um elemento explica o outro em tempo de magia – mas não constitui alienação quando é lido no constelar da imagem dialética, levando a um despertar. De todos os modos, o humor se concentra numa esfera do negativo, relativizando toda pretensão absoluta de verdade e ainda se constituindo como um aporte ao despertar do existente como *si-mesmo* e como um ser social e histórico.

Sampaio, refletindo sobre as Passagens de Benjamin, resume a questão do despertar de duas formas:

Da vida histórica concreta podem emergir três tipos de espaço simbólicos: 1. o sonho, que desloca e distorce imageticamente os elementos do desejo coletivo; 2. o mito, que se opõe ao conhecimento histórico e se caracteriza pela naturalização dos fatos históricos; e o despertar, que corresponde ao momento da vigília onde são interpretados os significados do sonho coletivo e dissipada a aparência mítica. O principal objetivo é dissolver o mito no espaço da história. No entanto, o despertar não trata de uma superação de condicionamentos históricos que engendraram os sonhos apenas no nível da consciência, mas da superação de um hábito social consolidado que apresenta os fatos históricos como coisas. Assim, o despertar histórico representa uma obra de destruição da aparência mítica, no âmbito do conhecimento pela leitura política da história e na práxis social pela ação revolucionária: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre dessa aparência” (Ibidem, p. 110-111)

Dizendo de outra forma, da tensão entre forças produtivas e relações de produção gera-se uma contradição que se exprime em imagens oníricas, ou de desejo, que se circunscrevem na busca do novo, segundo a lógica da aceleração. Baseado no arquétipo de uma sociedade sem classes, o inconsciente coletivo articula uma visão prospectiva do que vem com uma série de experiências que armazena. Por esse modelo arquetípico, que permeia as configurações da vida, antigo e novo se interpenetram, ao passo que tais imagens tornam as imagens do passado recente obsoletas enquanto imperfeições da ordem social. O interesse pelo novo traz consigo o sonho das imagens arcaicas, o que faz com que, na concepção de Benjamin, a sociedade de seu tempo

– e também a nossa – esteja mergulhada em um sonho coletivo. Contudo, “o verdadeiro despertar histórico apenas é possível a partir da utilização dos elementos desse mesmo sonho que, enquanto tal, é produto da vida histórica apreendido na construção da imagem dialética” (Ibidem, p. 103), que apresenta as contradições históricas em sua concretude sem a pretensão de resolvê-las.

Benjamin pretende pôr o quadro dos desejos e aspirações humanas ao nível da consciência, uma maneira de se retirar a história do modo de pensar mítico, o que chama de “ruptura da teologia natural”. Refletindo sobre Fourier, constata que em sua obra há a estruturação de uma imagem dialética pelo recurso de que se utiliza dos elementos do sonho no despertar. Para Fourier, na leitura benjaminiana, a ruptura do mito se dá pelo humor.

Para explicar as extravagâncias de Fourier, é preciso evocar a figura de Mickey Mouse, na qual se consumou a mobilização moral da natureza, bem no espírito das concepções de Fourier. Com Mickey Mouse, o humor põe a política à prova. Confirma-se, assim, que Marx tinha razão ao ver em Fourier principalmente um grande humorista. A ruptura da teologia natural se dá no plano do humor. (BENJAMIN, Walter. Passagens, [W 8a, 5], p. 677)

De fato, o humor em sua pluralidade de sentido, torna a imagem dialética visível, pois apoiada no arquétipo da unidade plural, rompe com as construções (míticas) socialmente estabelecidas como verdade e que fazem a humanidade permanecer no sonho. O humor está no limite entre o sonho e a vigília, trata-se da constatação gozosa de que se está ou estava sonhando. Impregnado das imagens oníricas, quem está desperto pode rir do que sonhou. Toda a aparência de solidez das construções sociais se liquefaz pelo humor. Ele não se apieda de nada, ri de tudo. Entretanto, não coloca o *eu* como norma, elevando-se acima do mundo, dizendo que tudo é sonho, porque inclusive o *eu* se estabelece socialmente, o *eu* também é sonho, representação de si.

3.6 AS IMAGENS DO *KIBE*

Quando navegamos em um *site* como o *Kibe Loco*, encontramos diversas imagens que tem um potencial despertador. A imagem dialética depende do olhar. É claro que algumas imagens podem já ser escritas com tendência a um olhar unívoco. No dia 08 de Outubro de 2014, por exemplo, o *site* postou uma imagem comparando os dois candidatos à presidência do Brasil em disputa no segundo turno das eleições, elencando os motivos pelos quais se deveria votar em um ou outro⁴³. As frases jocosas na comparação podem ser mais favoráveis a um ou

⁴³ Conferir figura no anexo, p. 109.

outro candidato, aplicando mais ironia que humor. Embora se deboche dos dois e faça uma crítica às candidaturas como tal, a imagem desvia os chistes de um dos candidatos. Dos 10 motivos elencados acerca do candidato Aécio Neves, três referem-se à beleza de sua esposa e não ao seu partido, biografia ou atuação política, o que não acontece ao falar da candidata Dilma. Aqui a imagem pode abrigar uma opção política. Contudo, por ser ironia, não se pode afirmar com precisão. É próprio do irônico fugir à apreensão delimitadora de outrem. Pode-se conjecturar, mas não se afirmar categoricamente que há um discurso que se posiciona em favor de um dos candidatos.

Não obstante às possibilidade irônicas, o *site* se compõe de algumas séries que ajudam a pensar a escrita humorística. Elas são elencadas no botão *séries*, do cabeçalho do *blog*. Algumas produções não são indexadas em série alguma. Como nosso intuito é compreender as linhas gerais de uma produção humorística, tomaremos as que aí são elencadas, com exceção da chamada *Assessoria* – que consiste em postagens relativas à assessoria de imprensa e autopromoção – e das produções em parceria com terceiros, por ultrapassarem o campo do *blog*, que é o caso dos canais do *YouTube Coronhada*, *Desimpedidos* e *Porta dos Fundos*. O que nos importa é mostrar a implicação de diversas imagens na produção de uma peça e a busca pela revelação da finitude humana, daquilo de que se ri, sejam as contradições, as pretensões, o feio etc.

A série *BBBizarro* consiste em quadros que realizam como que operações matemáticas entre figuras distintas que resultariam no rosto de um dos participantes do programa de *Reality Show Big Brother Brasil*. Soma-se, multiplica-se ou se subtraem imagens conhecidas de celebridades televisivas e/ou outras conhecidas. Assim, por exemplo, o rosto da atriz Giselle Itié somado ao rosto do personagem Bob Esponja, de uma animação infantil, seria igual ao rosto de Jaqueline, participante da edição oitava do *Reality*⁴⁴. O grande número de audiência e a mobilização midiática em torno de programas é relativizado pela montagem na anti-reverência à pseudo-celebridade.

Coluna Vertebral pretendeu ser uma série de escritos, algo como uma coluna jornalística, de cunho humorístico ou irônico. Entretanto, só houve um texto publicado, no dia 24 de junho de 2013, satirizando o projeto de lei que determinava o fim da proibição, pelo Conselho Federal de Psicologia, de tratamentos que se propõem a reverter a homossexualidade. O texto assinado por Luis Lobianco, ator componente do *Porta do Fundos*, criticava a ideia de uma “cura gay” e o prontificava como voluntário a tal experiência. A falta de outros textos

⁴⁴ Conferir imagem no anexo, p. 110

inviabiliza uma análise da postagem como série, mas indica uma leitura das discussões político-sociais de sua época. Há uma apropriação do discurso que patologiza a homoafetividade para uma implosão do mesmo discurso.

Outra série com uma única postagem foi *Copa 2014*, indexada no dia 15 de maio de 2014⁴⁵. Aqui se reuniu 11 imagens sob o título de *Lista de convocados para a Seleção 2014* e trazia uma explicação anterior de que se tratava algo como que um “furo de reportagem”. Todas as imagens, legendadas, apresentavam itens relacionados à Copa do Mundo no Brasil. Seu conjunto apresenta coisas das quais se deveria ter vergonha e aventa um possível fracasso na realização do maior evento do Futebol Mundial. Entre os itens encontra-se “Maracanã Superfaturado”, “Trânsito Caótico” e “Desvio de Verba”. Os “convocados” nessa lista não são o que há de melhor no futebol. Trata-se de uma crítica bem direcionada e, por isso, talvez tenha pouca graça, seja mais sarcástica. Dentre as críticas, há uma que se volta à escalação do jogador Hulk, que figura na montagem.

CSI Nova Iguaçu joga com a fantasia das séries policiais, particularmente a estadunidense *CSI* – que teve em sua cronologia uma temporada centrada em Miami e outra em New York. A versão feita pelo *Kibe Loco* em parceria com *Anões em Chamas* imagina a versão fluminense da série. Aqui se imbricam as imagens construídas midiaticamente das polícias brasileira e estadunidense, as aspirações nacionais de se igualar aos modelos do hemisfério norte etc. Centrada na questão investigativa-criminal, faz aparecer as construções sociais que a isso se relaciona. É possível uma leitura do sentimento da sociedade em relação à polícia, ao crime e aos modelos no qual se pauta. Entretanto, não exalta o modelo dos Estados Unidos. Ao contrário, este também é envolvido na construção humorística aparecendo como também ridículo.

Dupla-face talvez seja a série mais evidentemente ambivalente. Toma-se uma foto e coloca-se uma legenda que gera um duplo sentido. Aqui as imagens se chocam gerando uma terceira que é uma e outra ao mesmo tempo. Por ser a mais simples em composição, talvez seja a mais rica em sentido. A junção de elementos distintos provoca choques imagéticos que tendem a aparência de absurdo ou *non-sense*. Uma exemplificação encontra-se na imagem de uma mulher de corpo socialmente estabelecido como sensual, de biquíni, em um jardim, com um tigre bebendo água da piscina como se fosse um animal de estimação⁴⁶. A legenda posta para a foto dizia “Uau! Aquilo ali atrás é um pé do raro mamãozinho-do-mato?!?”. A mulher e o tigre em primeiro plano, como motivo fotográfico, retiram a atenção das plantas ao fundo. O

⁴⁵ Conferir imagem no apêndice, p. 111.

⁴⁶ Conferir imagem no apêndice, p. 112.

comentário àquilo que seria irrelevante na foto gera um riso não só por quebra de expectativa, mas por questionar a valoração que o usuário dá aos distintos elementos da imagem, questiona o olhar.

Uma série que trabalha de modo similar é a intitulada como *É hoje*, que toma uma data comemorativa e choca com uma imagem da cultura recente. Assim, por exemplo, no dia 08 de Março de 2014, criaram uma fotomontagem com o dizer “Feliz dia internacional da mulher!” e a imagem de um ator acusado de agredir suas ex-namoradas sorrindo e cercado por uma faixa de isolamento⁴⁷. A imagem do agressor e a da luta pelos direitos da mulher que se evoca na data comemorativa, implicadas, não se mostra como um ataque às mulheres na fotomontagem, mas mostra a violência que se disfarça em uma boa imagem social. A mesma imagem que gera riso pode gerar indignação. Carrega consigo um inúmero de outras imagens sobre a construção do que seja feminino e masculino, sobre as relações de gênero, violência, fama, direitos etc. É o que acontece também na série *E se fosse pobre?*, quando se edita a imagem de alguém de fama no cenário nacional, mesclando à uma imagem de alguma pessoa cuja profissão é de baixa remuneração ou menor prestígio social, como já exemplificamos no segundo capítulo.

Os mesmo mapeamentos da crítica social, as oposições que se colam, a pluralidade de vozes que as imagens evocam também se sente na série *Efeito Instagram*⁴⁸. Aproveitando a ideia da rede social de fotografia, cujos filtros visam melhor as imagens sacadas pelo usuário, o *Kibe* cria uma montagem com uma série de fotos “melhoradas”. O efeito do Instagram na fotomontagem humorística reivindica a realidade que poderia existir e não acontece. Por isso traz a frase “Como o dia-a-dia fica menos errado com o filtro certo”. Porém, ao mesmo tempo, parece confirmar o dito popular de que “quem ama o feio, bonito lhe parece”. A fotomontagem também pode dizer que, dependendo do modo com que se olha, a coisa pode ser percebida como melhor. É crítica política e crítica do olhar. Pede que se volte aos seus elementos.

As séries, *Ego Trip* e *Notícias que vão mudar o mundo* trabalham com as manchetes jornalísticas em sua pretensa importância. A expressão “ego-trip” é usada em meios urbanos para designar um modo de comportamento que objetiva satisfazer ou exaltar a si; literalmente significa viagem do *eu*. De fato, o desejo da fama leva a busca exacerbada por notoriedade na mídia, cuja importância é questionada nos comentários das duas séries e sobretudo pelo título da segunda. No dia 27 de fevereiro de 2014, o *Kibe Loco* postou um recorte de uma página, sem identifica-la, para a série *Ego Trip*⁴⁹. Ali havia a foto da atriz Alinne Moraes, grávida,

⁴⁷ Conferir imagem no apêndice, p. 113.

⁴⁸ Conferir imagem no apêndice, p. 114.

⁴⁹ Conferir imagem no apêndice, p. 115.

fazendo alongamento na barra em uma sala de ginástica. Abaixo da foto havia a chamada: “Gravida e ativa. Aline Moraes dança com a barriga”. Seguiu-se à imagem o comentário humorístico: “Jura? Eu sempre tiro a minha pra dançar”. Algo análogo acontece no dia 14 de Abril de 2014 quando a série *Notícias que vão mudar o mundo* apresenta a fotomontagem com a manchete “Paola Oliveira pinta uma unha de branco pela paz”, seguida da foto da atriz com a tal unha pintada e o comentário do blog dizendo “Não é à toa que o dólar disparou”⁵⁰. Abaixo havia ainda a expressão “Próxima!”, na qual o sinal de exclamação consistia de *link* para o *site* original da notícia. Lá, a matéria trazia a legenda que estava originalmente com a foto que dizia “Pintei uma unha de branco por que as mulheres pedem paz! Chega de violência! #euligo180 #disquedenuncia” (sic)⁵¹. Sendo a atriz uma mulher de grande visibilidade social, acompanhada por milhares de pessoas nas redes sociais digitais, a foto e sua legenda ganham relevância à medida que também dão visibilidade para a agressão doméstica e promovem o chamado “Disque Denúncia”⁵². A iluminação que o *link* traz dá outro sentido à imagem. Não nega o valor de promoção da defesa da mulher, mas também não faz assentimentos positivos ao destaque que se dá à unha pintada.

Outras duas séries trabalham bem as questões relativas a temporalidade, evocando o passado recente em choque com o presente. Uma delas é *Kibe Loco 1990* que é uma fotomontagem como que de um portal *web*, de aparência envelhecida, com fatos antigos reais e fictícios. Dentre as notícias da publicação do dia 07 de Agosto de 2013, constava uma foto do político Lindberg Farias, ainda jovem, com a seguinte chamada: “Lindberg, a liderança das manifestações, revela: ‘Nunca serei como esses políticos!’”⁵³. A piada só faz sentido para quem conhece a história nacional recente. Lindberg fora presidente da União Nacional do Estudantes, sendo um dos grandes líderes das manifestações contra o então presidente, Fernando Collor. Na época da postagem, o ex-líder estudantil era senador da república e acusado de corrupção quando prefeito de Nova Iguaçu, no Estado do Rio de Janeiro – sendo absolvido das acusações somente no dia 06 de Fevereiro de 2014 pelo Supremo Tribunal Federal. Há de se recordar também que dois meses antes da publicação do *Kibe Loco* aconteceram grandes manifestações juvenis contra a corrupção. Quando o *site* traz à tona a memória de Lindberg, traz sua trajetória política e as manifestações juvenis; remonta os ideais da juventude e sua possível adequação a

⁵⁰ Conferir imagem no apêndice, p. 116..

⁵¹ Disponível em: < <http://extra.globo.com/mulher/paolla-oliveira-pinta-uma-unha-de-branco-pela-paz-chega-de-violencia-12177873.html>>. Acesso em: 23 out. 2014.

⁵² *O Disque-denúncia* é um serviço da Secretaria de Estado de Defesa Social que se presta a denúncias anônimas de crimes, visando responsabilizar civil, administrativa e criminalmente seus autores, mediante investigação. Casos de agressão doméstica são um exemplo de delitos passíveis de denúncia.

⁵³ Conferir imagem no apêndice, p. 117.

um sistema corrupto, quando adultos; mas, sobretudo, traz a imagem arquetípica do desejo de uma sociedade sem injustiça. Já a outra série que brinca com a questão do tempo é a *Kibe Loco 2030*. Nela se cria um portal de notícias do futuro. A montagem toma acontecimentos presentes e os eleva ao extremo. Um exemplo que consta na publicação do dia 09 de Junho de 2014 é o da notícia intitulada como “Modificação da lei da Palmada agora permite pescoção”⁵⁴. Junto a ela encontra-se uma foto antiga, em preto-e-branco, de um homem dando palmadas em uma criança deitada em seu colo. A discussão nacional na época da postagem era a respeito da chamada Lei da Palmada aprovada no dia 04 do mesmo mês pelo Senado Federal. Pode estar na imagem a ideia de que bater em uma criança faz parte do processo educativo e, ao mesmo tempo, a crítica a isso. A lei pode ser vista como utópica e, por isso, a peça comunicacional seria uma crítica. Ao mesmo tempo, a imagem antiga de uma criança apanhando traz a noção de que uma perspectiva de educação pautada na punição é algo retrógrado. Temos mais uma imagem que junta oposições sem operar síntese no sentido hegeliano.

Continuando em chiste com a mídia, o *blog* traz a série *Pobre*, que imita o *Ego*, site de entretenimento com informações, fotos e reportagens sobre famosos. Consiste em um modo de tratar com *glamour* a vida comum das classes empobrecidas, aquilo que é considerado socialmente como inferior recebe prestígio na montagem. Ainda com mídia, a série *Kibe Loco em revista* imita capas de revistas conhecidas nacionalmente com notícias absurdas, como a da *Superinteressante*, que ganhou no dia 22 de Agosto a versão humorística *Superestressante*⁵⁵. Nesta, a manchete “Chutar cavalete na rua: a nova maneira de combater o estresse”, remonta ao período eleitoral e o excesso de cavaletes com propaganda política espalhados pelas cidades. Tomando o caráter científico que a *Superinteressante* busca construir, a versão do *Kibe Loco* faz parecer que o ato indignado de chutar cavaletes de candidatos seria terapêutico. Sua proposta legitima aquilo que não se faz por convenção social.

Como *Pobre*, a série *Vergonha alheia records* retrata esse processo de “glamourização” do popular. Aqui os vídeos de grupos ou cantores sem fama ou prestígio nacional acabam ganhando efeito cômico pela pretensão de serem bons e sofisticados mas acabam expressando, apenas, um efeito *kitsch* ou maus predicados. A sua maioria consta de cantores desafinados ou produções grotescas aspirando sucesso. Diz-se de vergonha alheia pelo fato de se tratar de algo com qualidade duvidosa e que, supondo-se vergonhoso, não deveria ser publicado. É como se alguém tratasse algo feio como belo ou jocoso como sério e, se ela não se envergonha do que

⁵⁴ Conferir imagem no apêndice, p. 118.

⁵⁵ Conferir imagem no apêndice, p. 119.

faz, os outros teriam vergonha por ela. Aqui está em questão a autopercepção e a autoexposição midiática, além da questão da visibilidade social.

A mesma vergonha que supostamente deveria ser sentida é a exposta na série *Olho da rua*, composta por um suposto flagrante feito pelas câmeras do *Google Street View*, ferramenta *web* que simula um percurso por ruas e outras vias. Aquilo que não deveria ser visto ou ser exibido publicamente segundo determinado padrão normativo ganha visibilidade conferindo graça ao descumprimento das normas. Entre as imagens há pessoas surpreendidas urinando em espaço público (11 de setembro de 2011) e pessoas roubando energia elétrica (26 de junho de 2012). Mas há outras situações inusitadas e que também, supostamente, teriam sido registradas pela empresa Google, como um parto na rua (22 de Dezembro de 2010). O inesperado é fonte de riso⁵⁶.

Kibe Loco compara é uma série da qual já falamos no segundo capítulo, no exemplo dado sobre o Congresso Nacional. Algo parecido ocorre com a série *Mórbida Semelhança*, na qual imagens visuais distintas são postas lado a lado, fazendo com que o riso surja do contraste daquilo que é semelhante. Quando o *Kibe Loco* compara a então presidente da república Dilma Rousseff com Ewok, personagem da série *Star Wars*, e junta, às duas imagens, o escrito “Separados por uma depilação a laser”⁵⁷, faz com que se olhe um a partir do outro, fazendo buscar afinidades. E essa colagem faz com que se tenha um Ewok mais humanizado e uma presidenta mais animalizada, além das questões estéticas. Às noções de inferioridade animal surgem nessa imagem, bem como a elaboração de uma melhor aparência quando se tem condições socioeconômicas favoráveis. Eclodem na imagem às visões do feminino, do humano, da beleza, do poder econômico etc. A pluralidade aqui não se dá mais numa ideia geral da palavra “colarinho” com seus múltiplos sentidos, mas nas semelhanças dos formatos de rosto, tipo de sorriso etc.

Talvez a série com mais impacto no risível da sociedade seja *La votación*. No dia 7 de Janeiro de 2006, o *site* sugeriu ao seu público que participasse de uma enquete promovida pelo jornal argentino *La Nación* para saber quem iria ganhar a Copa do Mundo daquele ano. Como o público majoritário do jornal é do seu próprio país, o *Kibe Loco* pretendia dar a impressão de que os argentinos criam mais nos brasileiros do que no seu próprio time. Depois disso, o *blog* continuou incentivando à participação em outras enquetes com o intuito de perturbar os resultados. A confiabilidade em estatísticas baseadas nesse tipo de enquete cai, bem como as

⁵⁶ As imagens, respectivas à ordem em que aparecem no texto, podem ser conferidas no apêndice,; p. 120, figuras 19.1 e 19.2 e p. 121, figura 19.3.

⁵⁷ Conferir imagem no anexo, p. 122.

leituras que delas decorrem. Mostra a fragilidade não só deste, mas de qualquer sistema de medição, que pode receber inúmeras interferências. Entretanto, a proposta do *site* pode incluir também a possibilidade de manipulação de sua audiência, haja vista que no dia 31 de março de 2009 incentivou a votação em um *Reality Show*, o que talvez seja uma promoção do programa e não sua relativização. Talvez ações como essa sejam mais irônicas que humorísticas e, possivelmente, o ironizado é o próprio usuário do *blog*.

Com envolvimento do público, houve também a série *Kibe Loco Repórter*, que trazia Elcio Coronato fazendo reportagens de rua com populares. O humor de Elcio trazia o risível humano à tona pela boca das próprias pessoas, usando o recurso de leituras de fatos sociais fora de seus contextos ou evidenciando a fragilidade das construções sociais, como foi feita no vídeo sobre a visão de brasileiros acerca da lei holandesa que permitia sexo nos parques públicos (11 de Junho de 2008); ou no outro que questionava os entrevistados sobre suas pretensas opiniões formadas. Neste, por exemplo, arguia pessoas que se diziam indignadas pela nomeação do deputado Marco Feliciano para a comissão de Direitos Humanos e Minorias se elas preferiam o seu vice ou se conheciam quem era seu antecessor, o que não sabiam responder. Para todos, no início da reportagem, perguntou se consideravam a si como “pessoas de opinião”, tendo recebido respostas afirmativas. Entretanto, ao final do vídeo, chega-se que toda a indignação e opinião formada trazia mais um discurso padronizado, talvez midiaticamente, do que uma ponderação pessoal para as posições assumidas.

Pracas do Braziu traz erros ortográficos de placas, cartazes e anúncios pelo Brasil. As fotos são enviadas pelo público. Traduzem a distância do Português formal e da língua assimilada pelo povo. Há também apropriações do inglês pelos lusófonos. Mesmo nesse caso há uma língua oficial e a língua compreendida por um povo. Não só o erro gera o riso, mas também fotos de placas com dizeres que não seriam esperados para o que se propõem. É o caso de uma propaganda num ônibus e um aviso em banca de jornal⁵⁸. A primeira, do dia 20 de Novembro de 2013, dizia “Tá solteiro? Seja motorista de ônibus. Você vai conhecer muita gente!”, contrariando a ideia de que a ética profissional implicaria certo distanciamento do cliente e desconsiderando o pedido, comum de se encontrar em transportes coletivos, de não se conversar com o motorista. A segunda, do 09 de Outubro de 2013, trazia um cartaz escrito “É proibidu esfolear os jornais”. Além do erro de grafia tem a troca das palavras “folhear” e “esfoliar”, que têm significados muito distintos. Esses erros banais expressam os limites da cognição humana.

⁵⁸ Conferir imagens no anexo, respectivamente à ordem em que aparecem no texto, figuras 21.1 e 21.2, p. 123.

A série *Status* se abre com a frase “Da série ‘Perfis do Facebook que gostaríamos de bisbilhotar’”, seguida de uma montagem de um suposto perfil de *Facebook*. Cada uma das publicações trata com irreverência as relações web de alguma personalidade pública a partir de sua visibilidade midiática. Tal perfil do então governador do Rio de Janeiro, Sergio Cabral, acusado na época de uso indevido de helicópteros do Estado, trazia a montagem de uma foto aérea de um engarrafamento com uma frase fictícia do governador “Segunda-feira com engarrafamento é uó huahuahaus”⁵⁹. Cabral estaria ironizando a população que sofre no trânsito enquanto ele goza do conforto de uma aeronave. Ele é colocado na postura de um usuário comum da rede *Facebook*, desprovido do compromisso ético para com o cidadão. O que foi um escândalo por se tratar de uso equívoco de patrimônio público torna-se risível e, nesse riso, a figura do administrador público fica relativizada.

⁵⁹ Conferir imagem no apêndice, p. 124.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a velocidade incitada pelos *links* possa repercutir em cegueira pela falta de detimento sobre a imagem, os meios digitais se circunscrevem na escrita hipertextual e operam com associações, como o pensamento. Nesse sentido, sua construção assemelha-se ao universo subjetivo, porém explícito ao comum, uma espécie de publicização, se assim podemos dizer, da estrutura do pensamento. A realidade onírica do humor, com suas imbricações e sínteses paradoxais (isto é, não hegelianas), que se operam na relação-percepção do indivíduo com o mundo e consigo ganham visibilidade nas produções digitais. Não que outras formas midiáticas também não dessem visibilidade ao humor, mas que a escrita hipertextual favorece a construção mais similar à do pensamento. Destarte, com Benjamin – apoiado em Freud, de quem já tratamos – o humor ganha um caráter catártico; as psicoses humanas ganham expressão e se tornam liberação das repressões e condicionamentos sócio-culturais que oprimem os sujeitos. Os aspectos da finitude – o mal, o feio, o faltante etc. – são assumidos no humor, uma reconciliação, por isso, saudável com a realidade. Refletindo sobre o cinema, diz Benjamin:

Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico – percebemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaça a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica. (BENJAMIN, 1987, p. 190).

O que se nos apresenta nesse momento, portanto, é o caráter onírico do humor e as descargas afetivas que ele libera. Ora, mesmo que a velocidade impeça uma leitura dos elementos que compõe o humor, há uma percepção ainda que fugaz do absurdo, do paradoxo, do choque entre seus distintos elementos. Enquanto onírico, não forma a imagem dialética, mas abre possibilidade para esta. Talvez aqui se encontre a arma do humor em mídia digital: na velocidade. Essa permite que a percepção humorística se dê em distração. Quem se coloca diante de uma peça humorística buscando sentido, operará de forma analítica e perseguirá uma linha de sentido, matando o humor em sua raiz, pois esse se dá na multiplicidade de sentidos que se imbricam, chocando-se em imagem de sonho que resplandece em imagem dialética. E

quanto mais se visualiza distraidamente o humor, mais se chega ao humor por um hábito da percepção, adquire-se uma percepção humorística habitual.

Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. (...) A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. (Ibidem, p. 194).

A lógica da aceleração dos meios digitais é análoga à velocidade do cinema. Se a imagem dialética não surge de imediato por conta da velocidade, ela pode surgir pela aquisição habitual de um modo de perceber a realidade via humor. Caso a pessoa se coloque diante do humor de modo contemplativo, em tempo de magia, deixando que um elemento explique o outro, adentrará na pluralidade da imagem e chegará à fulguração do humor. Portanto, as imagens humorísticas, podem não levar diretamente a um despertar, mas oferecem o aporte para uma leitura do mundo atenta às suas ruínas sem a operação que absolutiza a razão e despreza o caráter dionisíaco do homem. Antes, uma sociedade de ridentes atentaria ao próprio ridículo de uma razão absolutizada e os valores que regem as relações sociais. A libertação social e subjetiva, o surgimento de um *si-mesmo*, aberto e transcendente, começa pelo riso humorístico. Uma sociedade nova começa pela atenção às fraturas de um modelo político-social, o humor passa ser uma percepção crítica e não alienante. Olhando as ruínas do mundo, o humorista acolhe sua finitude e o goza, reconciliando-se com o real, mas relativizando o próprio *eu*. Abre-se um novo mundo. E os risos do momento presente anunciam essa transformação. O humor é um princípio de esperança em um mundo em ruínas, uma imbricação de sua finitude e infinitude, como já tratamos em Kierkegaard. Aqui cabe sua voz:

O que motiva tanto o cômico quanto o patético é a desproporção, a contradição entre o infinito e o finito, o eterno e o que está vindo a ser. Por isso, um pathos que exclui o cômico é um mal-entendido, não é, de jeito nenhum, pathos. O pensador subjetivamente existente é, portanto, tão bifronte quanto o é a própria situação da existência. A concepção da desproporção, quando se está voltado para a ideia, é pathos; a concepção da desproporção, com a ideia às nossas costas, é comicidade.

Um olhar unívoco para a realidade, buscando salvar-se das contradições do mundo causaria um sofrimento do qual se fugiria em ironia. Um cômico sem tal afetação é indivíduo imaturo porque não se afirma na existência e não consegue ser *si-mesmo*. Não obstante, o mergulho nessas mesmas contradições não seria fuga, mas autêntica afetação da realidade. O humorista não é um insensível superficial ou alienado, é alguém que só pode rir porque se afeta das contradições do real e, ainda assim, tem um princípio de esperança que pode fazê-lo se levantar – o que em Benjamin seria ao modo de despertar e em Kierkegaard, de salto existencial.

Nesse sentido, a contemplação das imagens humorísticas pode contribuir ao salto e ao despertar, uma vez que na relativização absoluta fariam surgir o *si-mesmo* e na atenção às ruínas da história conduziriam ao despertar. Sua forma digital, isto é, sua circunscrição à escrita hipertextual encontra uma vantagem por ser similar à estrutura do pensamento. Porém, pode encontrar um limitador que é o da invisibilidade promovida pela velocidade dos *links*. Não obstante, a mesma velocidade pode conduzir ao hábito, que faria com que um modo de pensar humorístico fosse assimilado de modo distraído. Sendo assim, o fator limitador não constituiria uma impossibilidade ao salto ou ao despertar.

A forma de encontrar gozo na própria finitude, característica do humor, é reconciliação com o mundo. Traz consigo um aspecto de otimismo trágico. O indivíduo se afeta profundamente ao olhar as ruínas da história e atentar à própria finitude. Contudo, por não absolutizar a si e o mundo da representação não entra no jogo melancólico daquele que não aceita o real. Ao contrário, mergulha no mundo da vida e se afirma em meio à todas as contradições. O humor é assunção do humano pelo humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. Passim.

ADORNO, Theodor W. **Kierkegaard**. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. A arte é alegre? in **Teoria crítica, estética e educação**. Campinas: Unimep, 2011. pp. 11-18.

_____. A indústria cultural in **Comunicação e Indústria Cultural** (or. Gabriel Cohn). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. pp. 287-289.

ALMEIDA, Jorge Miranda e VALLS, Álvaro L.M. **Kierkegaard**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ANTISERI, Dario. REALE Giovanni. **História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média**. São Paulo: Paulus, 1990. v. 2. p. 111-121.361-368.

_____. **História da Filosofia: Do romantismos até nossos dias**. São Paulo: Paulus, 1991. v. 3. p. 220-250.420- 437.

ARISTÓTELES. **Obra biológica**. Madrid: Luarna Ediciones, 2010.

_____. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARATA, Júlio. **A filosofia da angústia**. Rio de Janeiro: [s.n], 1961.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulations**. Paris: Galilée, 1981.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, n.8, p. 65-78, jul. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1986.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Passim.

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLACHARM, H.S. Sören **Seis pensadores existencialistas: Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre.** Barcelona: Occidente, 1965. p. 9-29.

BOLLE, Willi. A metrópole como medium-de-reflexão. In: Márcio SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin.** São Paulo: Annablume, 2007. p. 93-116.

BRETAS, Alexia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, p. 63-75, abr.2009

CAIRUS, Henrique. Da natureza do homem: Corpus hippocraticum. **História, ciência e saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.6, n.2, 1999. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701999000300009>>. Acesso em: 18 de Set. 2013.

CAMARGO, P. Fórmula (quase) infalível. Humor na criação. **Revista Propaganda.** São Paulo, n. 577, p. 38-41, julho de 1999.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. Genèse des images i la naissance par la mort. In: **Vie et mort de l'image.** Paris: Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

DESCARTES, René. As paixões da alma. In: **Descartes – Vida e obra.** São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem crítica. In: **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed 34, 1998.

FLORES, Eiliko L. P. Alegoria e ironia: confrontos e convergências. *Água Viva: revista de estudos literários.* Brasília, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/3275/2866>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

FREUD, Sigmund. O humor. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.166-169.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Annablume, 2011.

GILES, Thomas Ransom. Sören Aabye Kierkegaard. In: **História do existencialismo e da fenomenologia.** São Paulo: EDUSP, 1975. v. 1, p. 5-51.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo paradoxo.** São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

HERÁCLITO. In: **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários.** São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HIRSCHBERGER, Johannes. Kierkegaard. In: **História da filosofia contemporânea**. São Paulo: Herder, 1963. p. 66-75.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KIERKEGAARD, Søren A. A repetição. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

_____. **Diário de sedutor; Temor e tremor; O desespero humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

_____. **Johannes Climacus**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O conceito de angústia**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007.

_____. **O conceito de ironia**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **O desespero humano**. São Paulo: Martins Claret, 2007.

_____. **Pós-escrito às migalhas filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1

_____. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2008.

LEÃO, Lucia I. C. **O labirinto da hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Reflexões sobre imagem e imaginário nos processos de criação em mídias digitais. In: **XX Encontro Nacional da Compós**, 2011, Porto Alegre. Anais do Encontro Anual da Compós, 2011.

LE BLANC, Charles. **Kierkegaard**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

LEITE, Priscilla Gontijo. O riso como expressão de um posicionamento na cidade: o encontro de Demócrito e Hipócrates. **Nuntius antiquus**. Belo Horizonte, n.3, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/003.10-Priscilla121-135.pdf>. Acesso em 18 de Setembro de 2013.

MACHLINE, Vera Cecília. Teria o conceito setecentista de humor joco-serio derivado da antiga teoria humoral? **Anais do Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º encontro**. Campinas, AFHIC, 2004, p. 471-478.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MURTEIRA, José Maria. Kierkegaard: angústia e fé. **Brotéria**, Lisboa, v. 126, n.3, p. 340-345, mar. 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Octavio. A imagem in **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 37-50.

PEREIRA, Alan Ricardo. Algumas considerações sobre a ironia e o humor em temor e tremor. **Filosofia capital**. Brasília, v. 6, 2011, p. 31-39.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: Barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. (Org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2009.

RECHDAN, Luis Henrique. O despertar da modernidade nas passagens de Walter Benjamin. **Projeto História**, São Paulo, n.34, p. 363-369, jun. 2007.

RODRIGUES, Andréia de Freitas. **De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer, considerações sobre a inspiração filosófica de ‘Melencolia I’**. 146 p. [Dissertação de mestrado em História]. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**. São Paulo: Paulus, 2005. v.5.

_____. **História da filosofia**: Do romantismo até nossos dias. São Paulo: Paulus, 1991. v.3.

ROSSET, Clémant. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROSSETI, Regina; SANTOS, Roberto Elísio dos (org). **Humor e riso na cultura midiática**. São Paulo: Paulinas, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMPAIO, Abrahão A. B. **Propedêutica à categoria do despertar histórico nas Passagens de Walter Benjamin**. 121p. [Dissertação de Mestrado em Filosofia]. Universidade Federal do Ceará, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem**: Cognição, semiótica, mída. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCHOPENHAUER, Athur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Unesp, 2005

TABET, A.P. Antônio Tabet, o Kibe Loco. **TRIP**, São Paulo, n. 221, mai. 2013. Entrevista concedida a Micheline Alves Site. Disponível em: <
<http://revistatrip.uol.com.br/revista/221/paginas-negras/antonio-tabet-o-kibe-loco.html>>.
 Acesso em: 13 ago. 2014

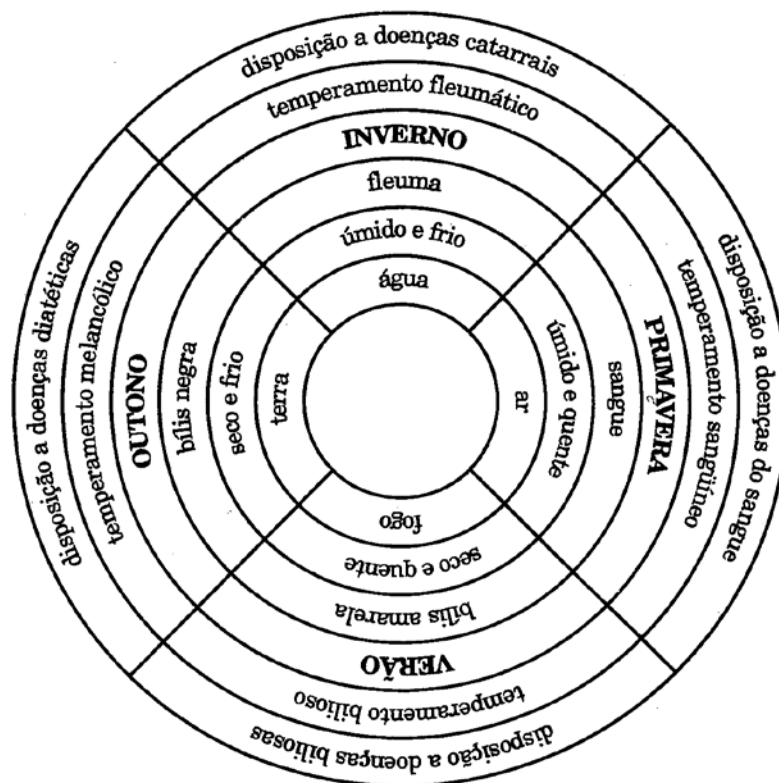
VIRILIO, Paul. **A velocidade de libertação**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

_____. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

APÊNDICE – FIGURAS

Figura 1.1 - Quadro esquemático da teoria hipocrática 1.



Fonte: ANTISERI e REALE, 1990, p.120

Figura 1.1 - Quadro esquemático da teoria hipocrática 2

Substância	Elemento	Estação do ano	Período da vida	Planetas
Sangue	Ar	Primavera	Infância	Júpiter
Bile amarela	Fogo	Verão	Adolescência	Marte
Bile negra	Terra	Outono	Maturidade	Saturno
Fleuma	Água	Inverno	Velhice	Lua

Fonte: Rodrigues, 2009, p.18

Figura 2 – E se fosse pobre?



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2013/08/01/e-se-fosse-pobre-parte-17/>>.

Acesso em: 23 de Out. 2014.

Figura 3 – Kibe Loco compara

KIBE LOCO COMPARA

Congresso vs **Chope**

KIBELOCO.COM.BR

Cheio de colarinho branco.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Só funciona na pressão.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Não combina com trabalho.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Os 10% são opcionais.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Os 10% são opcionais.



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2013/06/27/kibe-loco-compara-parte-27/>>.

Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 4 – Site antigo

4 ANOS NO AR
MAIS DE 60 MILHÕES DE ACESSOS

POR ANTONIO TABET

KIBE LOCO! [®]
a verdade é ácida e o kibe é cru

Fale com o KIBE

Nome:

Email:

Site:

Mensagem:

ENVIAR!

Digite seu e-mail no campo abaixo e receba gratuitamente as novidades do Kibe Loco!

Assinar!

ARQUIVOS
Vale a pena ver de novo

Escolha um mês ▼

e-mail
kibeloco@kibeloco.com.br

Este é um site de ficção e fantasia.
Toda e qualquer semelhança com fatos e/ou nomes reais é mera coincidência.

KIBE LOCO NO ORKUT

KIBE LOCO
a verdade é ácida e o kibe é cru

Coloque o banner do Kibe Loco

23.4.07

EXTREME MAKEOVER

O site mudou de cara. Mas o **Kibe** continua o mesmo. E no mesmo endereço: www.kibeloco.com.br

Ou seja, atualizem seus **favoritos** porque a página hospedada aqui no **Blogspot** (kibeloco.blogspot.com) abrigará apenas os **arquivos**.

Enfim... para acessar o **novo** Kibe Loco, **CLIQUE AQUI!**

Ah sim! Para os leitores que acompanham o Kibe Loco via **site feed**, calma. Vou instar no Kibe Loco "2.0" em breve.

posted by Kibe Loco 12:00 AM

22.4.07

PROMESSA É DÍVIDA

11 de abril de 2007:

"Não vamos jogar a final na Vila Belmiro", garante diretoria do São Paulo

Esses caras têm palavra, viu?

posted by Kibe Loco 3:46 AM

21.4.07

VISÃO DE JOGO



Alemão aposta em goleada no Morumbi

Que estrela tem esse rapaz, né? Ele **não erra** um

PS - Se tivesse edição, ele teria acertado. Mesmo.

posted by Kibe Loco 8:18 PM

NOTÍCIAS QUE VÃO MUDAR O MUNDO (PARTE 169)



Vera Fischer não gosta de celular

As ações das teles devem **despencar** na segunda-feira

Disponível em: < http://kibeloco.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html >. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 5 – Site atual

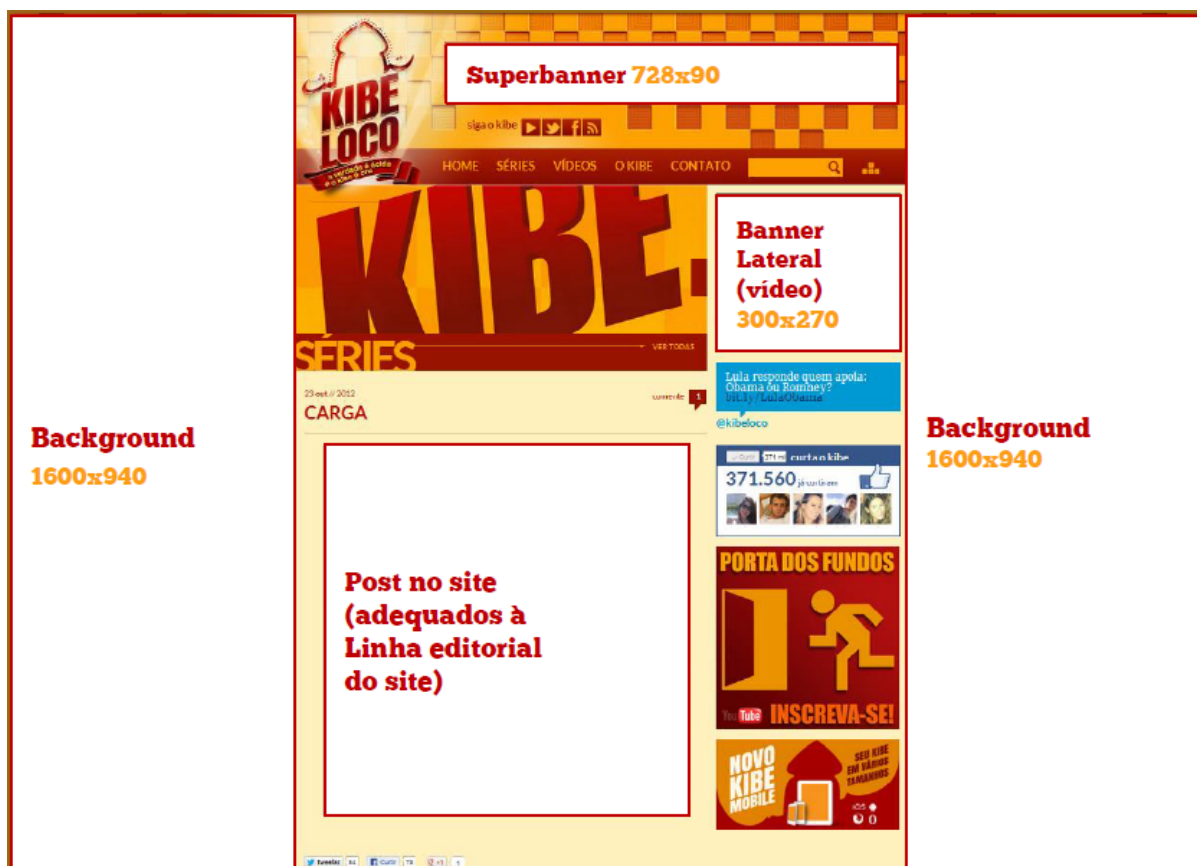



Imagem atual do *site* com os espaços reservados para publicidade. Disponível em: < http://ftpi.me/m/KL_MK.pdf>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 6 – Logotipo do *Kibe Loco*

Disponível em: < http://ftpi.me/m/KL_MK.pdf >. Acesso em: 23 Out. 2014.


Figura 7 – Do caralh*

30 set // 2014 comente 

DO CARALH*

Gosto do esperma fica melhor com gengibre, diz autor de livro de receitas

KIBELOCO.COM.BR



Se esse autor se muda pra São Paulo, certeza que ele abre uma "porreria".

Duvida? Clique [AQUI](#).

Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2014/09/30/do-caralh/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 8 – Top 10

TOP 10

DEZ MOTIVOS PARA VOTAR NELES

AÉCIO

-  **1** Teremos a 1ª primeira (ih! Repetiu!) dama gostosa desde Rosane Collor. E, mesmo assim, Rosane nunca foi lá essas coisas. Era nível musa do almoçarifado da Renner.
-  **2** Depois de 12 anos, voltaremos a ter um presidente que consegue relacionar três frases seguidas entre si.
-  **3** Essa aberração de palavra "presidenta" volta para a gaveta da vergonha alheia.
-  **4** Os gastos com passagens aéreas do Governo vão cair sensivelmente porque a família dele já tem um aeroporto.
-  **5** A primeira dama é realmente gostosa.
-  **6** Se você for garçom, corre o risco de ganhar 100 reais de gorjeta.
-  **7** Se você for traficante, também corre o risco de ganhar 100 reais de gorjeta.
-  **8** Ninguém merece mais quatro anos de Dilma Bolada.
-  **9** O PT de Dirceu, Delúbio e outros mensaleiros finalmente vai sair do poder.
-  **10** Sério. Vocês viram a primeira dama?

DILMA

- 1** Ela é sujeito homem. 
- 2** Ela não fede e não cheira. 
- 3** O Aécio vai ter que voltar para Minas Gerais. Quer dizer... 
- 4** Você, mendigo, vai continuar na classe média. 
- 5** Ela não pede ajuda pra abrir o pote de palmito. 
- 6** Se você é petista, seu primeiro emprego pode ser de diretor corrupto da Petrobras. 
- 7** Se você é diretor corrupto da Petrobras, corre o risco de ser preso. 
- 8** Vai combater o desemprego... da Dilma Bolada. 
- 9** Bolsa Família, Luz Para Todos, Água Para Todos e o Minha Casa Minha Vida. 
- 10** Ela baixa a tampa do vaso depois de fazer xixi. 

KIBELOCO.COM.BR

Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2014/10/08/dez-motivos-dilma-x-aecio/>>.

Acesso em 23 out. 2014.

Figura 9 – BBBizarro



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2008/01/08/bbbizarros-2/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 10 – Copa 2014

//COPA 2014

15 mai // 2013 comente

FAMIGLIA

Com **exclusividade**, e após uma pequena manobra jornalística, chegou em nossas mãos a **lista de convocados para a Copa do Mundo de 2014**. Confira:

 Maracanã Superfaturado	 Engenhão Caindo	 Itaquera Atrasado	 Caxirola
 Fuleco	 4G que Não Funciona	 Trânsito Caótico	 Desvio de Verba
 CBF Suspeita	 Aeroporto Precário	 Hulk	 KIBE LOCO KIBELOCO.COM.BR

P%rra! Hulk??*

Não será surpresa se alguém levantar a placa "Eu já sabia".

Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/categoria/copa-2014-series/>>. Acesso em 23 Out. 2014.

Figura 11 – Dupla-face



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2014/05/05/dupla-face-parte-56/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 12 – Hoje é dia!



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2013/03/08/e-hoje-44/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 13 – Efeito Instagram



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2013/06/28/efeito-instagram-parte-10/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 14 – Ego Trip

EGO TRIP (PARTE 161)

Enquanto isso, no portal de um conglomerado qualquer...



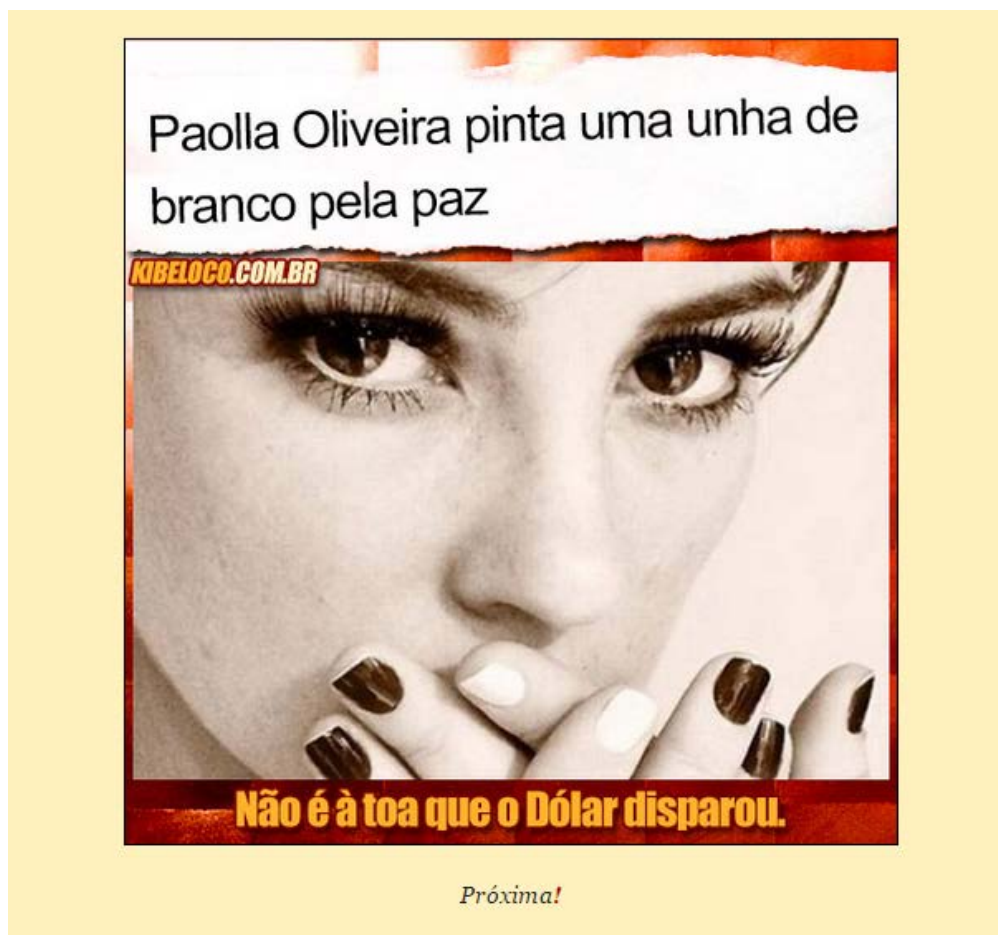
GRÁVIDA E ATIVA
Alinne Moraes
dança com barriga

Jura? Eu sempre tiro a minha pra dançar.

Próxima!

Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2014/02/27/ego-trip-parte-161/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 15 – Notícias que vão mudar o mundo



Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2014/04/14/noticias-que-vaio-mudar-o-mundo-parte-673/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 16 – *Kibe Loco* 1990

kibeloco 1990
.com.br

PUBLICIDADE

PIER
Pochetes de Bali da Pier

Notícias



Sarney é internado com suspeita de caxumba



Clinton teria autorizado CIA a espionar fax e pagers



Lindberg, a liderança das manifestações, revela: 'Nunca serei como esses políticos!'

Esportes



Em amistoso na Europa, Santos goleia o frágil Barcelona



Perfil: conheça Rogério Ceni, o veterano goleiro reserva do São Paulo



Brasileiro vende os direitos do UFC por 1 milhão: 'Vou comprar vários apartamentos'

Cultura



Exclusivo! Veja quem ficou pelado em 'Xica da Silva'. Só para assinantes



Mega Drive promete revolucionar games com cartuchos 5 cm mais finos



Sônia Braga é flagrada fazendo compras na Mesbla

Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2013/08/07/kibe-loco-1990-parte-4/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 17 – Kibe Loco 2030

kibeloco.com.br **2030**
O seu portal do futuro

CreMil Forno para cremação residencial **Grátis cinzeiro**

noticias



Obra de 2014, que ficaria pronta em 2017, adiada para 2020, tem previsão de entrega em 2031



Modificação da Lei da Palmada agora permite o pescoção



Grevistas insatisfeitos entram em greve e trânsito flui bem

esportes



Corinthians tenta quebrar tabu de nunca ter vencido no Itaquerao



Neymar se reúne com seu departamento de marketing para saber se sai de camisa ou moletom



Encontradas 132 novas espécies em estádio abandonado no Amazonas

entretenimento



"Beijinho no ombro": Valesca Popozuda conta como é viver há 15 anos com torcicolo



Loreta, Ex-pastor Marcos Feliciano, conta tudo sobre seu affair após a cirurgia



Acompanhe em tempo real a 28ª cirurgia plástica da Anitta

Disponível em: < <http://www.kibeloco.com.br/2014/06/09/kibe-loco-2030-parte-58/>>. Acesso em 23 Out. 2014.

Figura 18 – Superestressante

WWW.SUPERESTRESSANTE.COM.BR

SUPER ESTRESSANTE

10 TÉCNICAS PARA MANDAR SEU CHEFE TOMAR NO CU SEM QUE ELE PERCEBA.

KIBELOCO.COM.BR
Edição 404 - Agosto 2014 - R\$ 13,00

CHUTAR CAVALETE DE CANDIDATO NA RUA: A NOVA MANEIRA DE COMBATER O ESTRESSE

EMPURRE PESSOAS QUE USAM GUARDA-CHUVA EMBAIXO DE MARQUISE. | PESSOAS QUE CONVERSAM CUTUCANDO. COMO SE LIVRAR DELAS? | BATER EM MENDIGO ALIVIA A ANSIEDADE? VEJA O QUE DIZ NOSSO ESPECIALISTA. | **TESTE: DE O A JAIR BOLSONARO QUAL O SEU NÍVEL DE IRA?**

DESVENHAMOS O MITO: BUZINAR FEITO UM RETARDADO NÃO FAZ O CARRO DA FRENTE DESINTEGRAR. TOP DO MÊS JÁ TEM SEUS FINALISTAS: "REDES SOCIAIS" E "QUEM PARA NA SAÍDA DA ESCADA ROLANTE."

Disponível em: <<http://www.kibelo.com.br/2014/08/22/kibe-loco-em-revista-parte-17/>>

Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 19.1 – Olho da rua 1



Disponível em em: <<http://www.kibeloco.com.br/2011/09/11/olho-da-rua-parte-36/>>. Acesso em 23 out. 2014

Figura 19.2 – Olho da rua 2



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2012/06/26/olho-da-rua-parte-52/>>. Acesso em 23 out. 2014.

Figura 19.3 – Olho da rua 3



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2010/12/22/>>. Acesso em: 23 out. 2014.

Figura 20 – Mórbida semelhança



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2014/09/01/morbida-semelhanca-parte-318/>>.

Acesso em: 23. Out. 2014.

Figura 21.1 – Pracas do Braziu 1



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2013/11/20/pracas-do-braziu-partes-2491-a-2500/>>. Acesso em 23 Out. 2014.

Figura 21.2



Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2013/10/09/pracas-do-braziu-partes-2461-a-2470/>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

Figura 22 - Status

The image shows a screenshot of a Facebook profile page for Sérgio Cabral. The page layout includes a top navigation bar with the Facebook logo, search bar, and user profile information. On the left side, there is a sidebar with navigation options like 'Feed de notícias', 'Mensagens', and 'Eventos'. The main content area displays a series of status updates from Sérgio Cabral:

- Status 1:** A notification from 'Ninja cobrou você' (Ninja charged you) is visible at the top. The status text reads: 'Segunda-feira com engarrafamento é uó hahaha!aus'. It includes an image of a busy highway interchange with heavy traffic.
- Status 2:** The text is 'Quantas curtidas esse belezinho merece?'. It features an image of a helicopter on display in a museum.
- Status 3:** The text asks 'Alguém conhece uma pizzaria com heliporto? Tá toda sair daqui de casa.' (Does anyone know a pizzeria with a heliport? It's all going to leave from here).
- Status 4:** The text says 'O único GAROTINHO que presta!'. It shows a close-up image of a glass of beer.
- Status 5:** The text is 'ESSAS INDIAS O CABRAL GOSTARIA DE DESCOBRIR...'. It features an image of two indigenous people in traditional attire.
- Status 6:** A meme image comparing an 'ARTISTA' (Artist) who is 'PROFISSIONAL RESPEITADO' (Professional and Respected) with a 'MANIFESTANTE' (Demonstrator) who is 'VIOLENTO, IMPROFICAZ, IMPROFICAZ, IMPROFICAZ, SEM RESPEITO E PERSONALIDADE' (Violent, Ineffective, Ineffective, Ineffective, Without Respect and Personality). Below the image is the question 'QUEM VOCÊ QUER NA SOCIEDADE??' (Who do you want in society??).

At the bottom of the screenshot, a comment thread is visible, starting with 'Eduardo Pass' asking 'Fico sabendo e meio do Governador que mora no Labirí?'. Other comments include 'Nô, qual é?' and several laughing emojis.

Disponível em: <<http://www.kibeloco.com.br/2013/08/02/status-parte-25/>>. Acesso em: 23 de Out. 2014.