

Revista Filosófica de Coimbra

VOL. 2 • N.º 4 • OUTUBRO 93

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA - *Europa e Filosofia*

FRANCISCO V. JORDÃO - *A Religião sob o ponto de vista filosófico*

J. ENCARNAÇÃO REIS - *O Riso estético segundo Bergson e Lalo*

JOÃO MARIA ANDRÉ - *O Problema da Linguagem no Pensamento filosófico-teológico de Nicolau de Cusa*

ANSELMO BORGES - *E. Bloch: a Esperança ateia contra a Morte*

EDMUNDO BALSEMÃO PIRES - *Factos sociais. Comunidade e Linguagem - a propósito do livro de Margaret Gilbert, On Social Facts*

O RISO ESTÉTICO SEGUNDO BERGSON E LALO

J. A. ENCARNAÇÃO REIS

«Procuremos antes de mais não confundir *estética* com *belo*», diz Ch. Lalo, ao confrontar-se com a opinião de L. Jeantet, o qual, ao perguntar-se se «o riso é estético», responde que «não»; que «só excepcionalmente nos rimos da fealdade; rimo-nos, antes, do que é mal feito, falhado»¹. Belo é, com efeito, apenas uma das categorias estéticas. Sem dúvida, a mais importante, ao menos no que respeita à extensão do seu uso. Mas apenas uma, a par, nomeadamente, do *sublime*, do *trágico*, do *cómico*, da *graça*, do *grandioso*. Destas, porém, se olharmos a história, só são na verdade grandes categorias estéticas as quatro primeiras (incluindo o belo). E ainda as quatro, se não identificarmos o sublime com o trágico. É com efeito sabido que, sobretudo a partir de Kant², se fala de preferência em sublime e não em trágico. E isto porque, segundo penso, o filósofo da *Crítica da faculdade de julgar* orienta a dor do sublime para o supra-sensível, na linha do optimismo cristão face à cultura grega.

¹ Ch. LALO, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 241. Para JEANTET, cf. *infra*, nota 154. — Trata-se, sem dúvida, nem seria necessário dizê-lo, do *feio* enquanto pertencendo ao mesmo género do *belo*, enquanto seu contrário; ao passo que o riso pertenceria precisamente a um outro género, o não-conseguido, o *falhado*.

² A primeira vez que aparece a referência ao sublime é no pequeno tratado do Pseudo-Longinus, *Do sublime* — *peri tou hypsous* —, de autor desconhecido, provavelmente do sec. I d. C. Mas não se trata ainda daquilo que hoje chamamos sublime, antes trata-se da «elocução poética eminente», em que «o fim da *alta* poesia não é o prazer nem a utilidade, mas uma intensa comoção do ânimo, um êxtase que surpreende a alma: *eclipseis*», como diz J. PLAZAOLA, *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991, p. 25. — E é certo, por outro lado, que os estetas empiristas do sec. XVIII já começam a falar no sublime, num sentido muito próximo daquele que será depois o de Kant. Mas mesmo um Burke, que Kant cita (no fim da *Análise do Sublime*) e que escreve *A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), está longe de ter sido o marco que o filósofo de Koenigsberg foi.

O sublime é, ainda que em termos de sentimento, a própria descoberta do domínio ético. Quer se trate do sublime matemático, em que a dor da nossa finitude se orienta para a alegria da descoberta da nossa parte supra-sensível³, quer do sublime dinâmico, em que o medo se orienta para a descoberta da nossa imortalidade⁴, justamente a dor dá lugar à alegria, ao contrário do que acontecia na tragédia grega, em que se ficava apenas na dor ou, quando muito, se fazia a purgação do medo e da piedade⁵. Se, em vez de *trágico* e *sublime*, falarmos simplesmente em *terrível*, como acontece algumas vezes a Lalo⁶, teremos para tal domínio apenas uma categoria e assim as grandes categorias estéticas serão só três: para as enunciarmos à maneira clássica, o trágico, o belo e o cómico. Ora acontece que, pelo menos em literatura portuguesa, o último é o menos tratado. Daí o projecto deste trabalho. Nele é meu intento traçar as grandes linhas do cómico, de modo a fazer a sua apresentação mínima, a partir de duas obras clássicas sobre o assunto: *O riso* de Bergson⁷, «o maior sucesso de livraria da filosofia contemporânea»⁸, e a *Estética do riso* de Lalo⁹, que continua a ser uma das melhores obras de síntese neste domínio.

1. H. Bergson

Contribuí, sem dúvida, para o êxito da obra de Bergson, além de um estilo cativantemente simples, a textura sistemática da sua posição, que lhe permite deduzir progressivamente todos os diferentes tipos do cómico, de modo a fazê-los como que nascer sob os nossos olhos.

Começa logo por assentar três observações que ele próprio classifica de «fundamentais» e que dizem respeito «menos ao cómico em si mesmo do que ao lugar em que devemos procurá-lo»¹⁰.

Em primeiro lugar, só o *humano* é cómico. «Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível». Rimo-nos de um animal, mas porque vemos nele «uma atitude de homem

³ E. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 27.

⁴ *Ibid.* § 29.

⁵ ARISTÓTELES, *Poet.* 6, 1449 b 24-28.

⁶ O. c. a começar no próprio quadro das três grandes categorias estéticas — *Le Terrible, Le Paisible* (o belo) e *Le Risible* — p. 14.

⁷ H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900 (Revue de Paris, 1899).

⁸ Ch. LALO, o. c. p. 80, nota 1.

⁹ Obra já citada na nota 1.

¹⁰ H. BERGSON, o. c. p. 3.

ou uma expressão humana». Tal como rimos, por exemplo, de um chapéu; mas não rimos do feltro ou da palha, antes rimos da «forma que os homens lhe deram», do «capricho humano» que moldou tal feltro ou tal palha. É costume, conclui Bergson neste ponto, definir o homem como «um animal que sabe rir»; seria conveniente acrescentar: «um animal que faz rir». Só pelo uso que o homem faz de um animal ou de um objecto inanimado, com efeito, eles podem fazer rir¹¹.

Depois, é preciso haver, por parte de quem ri, *insensibilidade*. «O maior inimigo do riso é a emoção» e «a indiferença é o seu meio natural». «Numa sociedade de puras inteligências, provavelmente não se choraria mais, mas talvez se risse ainda». O riso exige «algo como uma anestesia momentânea do coração. Ele dirige-se à pura inteligência»¹².

A este propósito, Ch. Lalo — que defende, como veremos, a título de tese central, o cómico em termos de contraste de valores — faz a Bergson uma vigorosa crítica. Sugere que tal «intelectualismo» — para além de «inesperado» em relação à própria ideia central de *vida* do seu sistema — não seria senão o resultado da sua «cultura francesa e clássica», posto que «é às comédias francesas, desde o sec. XVII ao XIX, e ao espírito francês em geral, que ele vai buscar a maior parte dos seus exemplos». Sendo mesmo por essa razão, continua Lalo, que Thibaudet o pode elogiar, quando diz que «Bergson fez a melhor teoria da nossa comédia francesa». Mas isto é justamente, aos olhos de Lalo — que chama em seu apoio a posição do finlandês «emocionalista» Laurila —, «uma estreiteza lamentável». «O humor anglo-saxão, germânico ou nórdico é, ao contrário, todo impregnado de sensibilidade, de paixão, e frequentemente de ternura simpática pelos seres de que faz rir. Ora o humor¹³ é seguramente uma parte considerável do risível; ele que é, assim, tão profundamente sentimental quanto o espirituoso propriamente dito é profundamente intelectual»¹⁴. De resto, foi por essa razão, acrescenta ainda o nosso autor, que Bergson «negligenciou por completo uma outra parte considerável do cómico, que é o menos intelectual possível: o riso gaulês, rabelaisiano (e português também: vicentino), indecente, que vive da escatologia e da sexualidade, tão afastado da

¹¹ *Ibid.* pp. 3-4.

¹² *Ibid.* pp. 4-6.

¹³ Que na distinção dos três géneros principais do cómico em geral se define pelo sentimento. Assim, o *cómico* propriamente dito caracterizar-se-ia pela *acção*, o *humor* pelo *sentimento* e o *espirituoso* pela *inteligência*. Cf. Ch. LALO, *o. c.* desde o *Avant-propos*, p.8.

¹⁴ *Ibid.* pp. 122-124.

sensibilidade e da inteligência que a psicanálise o promoveria a vedeta na sua estética dos complexos inconscientes»¹⁵.

Parece-me, no entanto, que não é isto o que Bergson quer dizer. Sem dúvida, as suas palavras parecem levar de imediato a tal interpretação: ele fala expressamente em *insensibilidade*, em *inteligência pura*, e não só aqui mas mais vezes ao longo do livro. Mas também fala expressamente no «prazer do riso», e isso, sintomaticamente, logo a seguir à ideia da *insensibilidade*. Com efeito, ao falar da função social do riso, escreve: «Por um lado, as personagens da vida real jamais nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir às suas acções como a um espectáculo que contemplamos do alto da nossa janela(...). Mas, por outro, mesmo no teatro, o *prazer do riso* não é um prazer puro, quero dizer, um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. Mistura-se-lhe sempre um secreto pensamento que a sociedade tem por nós, já que nós próprios não o temos»¹⁶. O cómico é portanto prazer, e não só quando «do alto da nossa janela» contemplamos a vida real, mas até no puro teatro, isto é, quando o contemplado não passa de uma representação e portanto quando o distanciamento do real é máximo. Aquilo a que Bergson parece querer referir-se é, isso sim, ao «desinteresse estético». Di-lo, como acabamos de ver, expressamente neste texto. Tal como o diz (ainda que não tão explicitamente) no passo do início da obra sobre a insensibilidade, que estávamos a analisar: «Procurai, por um momento, *interessar-vos* por tudo o que se diz e por tudo o que se faz, agi, em imaginação, com os que agem, senti com os que sentem, conferi enfim à vossa simpatia o seu maior desabrochamento: como por um golpe de varinha mágica, vereis os objectos mais ligeiros adquirir peso e como que uma coloração severa passar por sobre todas as coisas. *Desligai-vos* agora, assisti à vida como um espectador *indiferente*: muitos dramas passarão a comédias». E Bergson dá um exemplo: «Basta que tapemos os ouvidos ao som da música, num salão onde se dança, para que, imediatamente, os dançarinos nos pareçam ridículos». Acrescentando: «Quantas acções humanas resistiriam a uma prova deste género? Não veríamos muitas delas passar repentinamente do grave ao ridículo, se as isolássemos da música do sentimento que as acompanha?»¹⁷. Desinteresse estético, porém, não quer dizer puro intelectualismo. Também o belo e o sublime — na linha de Kant (e já dos empiristas e, no fundo, de toda a histó-

¹⁵ *Ibid.* p. 124.

¹⁶ H. BERGSON, *o. c.* pp. 138-139. O sublinhado é nosso.

¹⁷ *Ibid.* pp. 5-6. Os sublinhados são nossos.

ria)¹⁸ — são *desinteressados* e nem por isso são menos *sentimento*. E parece, assim, que o pretensão intelectualismo de Bergson não é afinal senão o omnipresente desinteresse estético. Ou trata-se, ainda e em última análise, de um outro tipo de desinteresse?

É preciso fazer a pergunta e examinar a questão, porque é justamente a última alternativa que me parece a verdadeira. Para além do «desinteresse estético», há o «desinteresse cômico». Bergson, sem dúvida, não utiliza a última expressão. Mas diz as palavras exactas: fala no cômico enquanto contraposto ao «sério» e, portanto, como *não-sério* ou *brincadeira*. Com efeito, escreve, no princípio do terceiro capítulo: «Há estados de alma (...) com que nos emocionamos desde que os conhecemos, alegrias e tristezas com que simpatizamos, paixões e vícios que provocam o espanto doloroso, ou o terror, ou a piedade naqueles que os contemplam, enfim, sentimentos que se prolongam de uma alma à outra por ressonâncias sentimentais. Tudo isso interessa ao essencial da vida. Tudo isso é *sério*, por vezes mesmo trágico. Só quando a pessoa do outro deixa de nos comover pode começar a comédia»¹⁹. E um pouco mais adiante, depois de concluir que é dos defeitos dos outros que regra geral nos rimos (mais pela sua *insociabilidade* que pela sua *imoralidade*), põe-se o problema de saber quais são, desses, «os defeitos que podem tornar-se cômicos, e em quais casos os julgamos *demasiado sérios* para rirmos deles». Sendo a resposta a de que tudo já está implícito na exigência de que «o cômico se dirija à pura inteligência», uma vez que «o riso é incompatível com a emoção». «Procurai-me (acrescenta para determinar bem o seu pensamento) um defeito tão leve quanto queirais: se mo apresentardes de maneira a emocionar a minha simpatia, ou o meu temor, ou a minha piedade, pronto, já não posso rir dele. Escolhei ao contrário um vício profundo e mesmo, em geral, odioso: podereis torná-lo cômico se conseguirdes primeiro, por meio de artifícios apropriados, fazer com que ele me deixe insensível. Não digo (precisa) que então o vício será cômico; digo que desde então poderá sê-lo. *É preciso* (é o próprio autor que sublinha) *que não me comova*, eis a única condição realmente necessária, embora não seja suficiente»²⁰. E, deste modo, o que Bergson

¹⁸ Cf. o «primeiro momento» da análise kantiana do belo, *o. c.* §§2-5. Ou os empiristas do sec. XVIII, nomeadamente Hume (com a sua distinção entre utilidade — *fitness* — e simpatia) e Burke (cujo desinteresse Kant bem observa, no passo já citado da nota 2). Ou, mais junto a Kant, Mendelssohn (já em *Morgenstunden*), tal como, na antiguidade, mesmo um Platão (com a sua arte *imitativa*), um Aristóteles (com a sua *oikeia hedone*) ou um Plotino (com a sua teoria do belo como *resplendor* do bem). Cf. J. PLAZAOLA, *o. c.* respectivamente pp. 115, 90-94, 107-108, 13-14, 21 e 27-28.

¹⁹ H. BERGSON, *o. c.* pp. 136-137. O sublinhado é nosso.

²⁰ *Ibid.* p. 142. O primeiro sublinhado é nosso.

procura para responder concretamente à sua pergunta «de quais são os defeitos que podem tornar-se cómicos» são os meios de que o poeta cómico se serve «para me impedir a comoção», os meios «de desencorajar a nossa simpatia no preciso momento em que ela se poderia desencadear, de tal modo que a situação, mesmo séria, não seja tomada a sério»²¹. Assim como o poeta dramático se serve dos seus meios específicos para nos agarrar e comover, essencialmente *integrando* os sentimentos uns nos outros e não ficando na exterioridade do *gesto*, antes indo à interioridade da *acção*, assim também o poeta cómico lança mão, de alguma maneira, dos meios contrários, o *isolamento* do sentimento de que quer fazer rir e ficando ao nível do *gesto*, «para nos impedir de tomar a sério a acção séria»²².

O que parece pois existir na posição bergsoniana é o que chamámos — e é disso mesmo que se trata — o desinteresse cómico. Antes de tudo, há o interesse da acção: olhando *para nós*, se não temos aquilo que reputamos bom, fazemos o que é preciso para o ter (justamente *em relação a nós*). É o que Kant diz ao declarar, no «primeiro momento» da Analítica da *Faculdade de julgar*, que o bom, em contraste com o belo, é *interessado*, isto é, requer a *existência* do objecto²³. Ou o que diz Plotino ao fazer a distinção entre o belo e o bom: se aquele é, com efeito, o *resplendor* do último, o belo é a sua manifestação, o que se contempla, algo de *objectivo* portanto, ao contrário do bem, que apenas move o sujeito e que portanto se dá *nele e em relação a ele* e não no objecto²⁴. Quando, aliás, tomamos ingenuamente as palavras belo e bom, é já o que elas significam imediatamente, como cada um o pode comprovar na sua experiência: enquanto o bom é sempre *para nós* (esta referência é-lhe essencial), o belo é exclusivamente uma orientação *para o objecto* (não tem aquela referência). Mas não deixa de ter o pleno sentimento, que o constitui, de tal modo que basta a consideração do sujeito, basta a consideração desse valor como *existindo para nós*, para, de novo, de belo passar a ser bom. Ponhamos, porém, agora *em parêntese* esse valor, *desactivemos* esse sentimento, «*anestesiá* momentaneamente o coração», como diz Bergson²⁵ — teremos o cómico. Sentimento existindo *em mim e para mim*, sentimento sem a consideração do sujeito e portanto *sobre*

²¹ *Ibid.* p. 143. O sublinhado é nosso.

²² *Ibid.* p. 146. O sublinhado é nosso.

²³ E. KANT, *o. c.* § 4.

²⁴ PLOTINO, *En.* I, 6, 6. Cf. J. PLAZAOLA, *o. c.* pp. 27-28, com as respectivas referências.

²⁵ H. BERGSON, *o. c.* p. 6. O sublinhado é nosso.

o próprio objecto, sentimento abstraído, fora de jogo, anestesiado, entre parênteses, desactivado, eis o bom, o belo e o cómico. E há sem dúvida prazer no cómico; mas trata-se da alegria que reside *no sujeito* que considera aqueles valores desactivados; e, ainda, não devemos dizer que reside no sujeito porque, tratando-se de uma atitude estética, este não se considera; é — sem mais — o simples prazer que se dá face àquela desactivação. Bergson, decerto, não faz todas estas distinções. Mas, para além de falar no «desinteresse estético» e no «prazer do riso», põe o cómico em contraste com o «sério». Só pode ser, assim, o *não-sério*, a *brincadeira*.

Isto, a respeito da segunda observação de Bergson. A terceira diz que o riso é sempre «o riso de um grupo» e tem «uma função social». Depois de contar a anedota do homem que, ao ouvir o sermão, não chorava enquanto todos choravam «porque não era da paróquia», Bergson escreve: «O que este homem pensava das lágrimas seria bem mais verdadeiro do riso. Por franco que o suponhamos, o riso esconde sempre um secreto pensamento de entendimento, diria mesmo de cumplicidade, com outros que riem, reais ou imaginários». Sendo aliás por isso «que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais rasgado quanto mais cheia está a sala» e por isso que «muitos efeitos cómicos são intraduzíveis de uma língua para outra, já que relativos aos costumes e às ideias de uma dada sociedade»²⁶. É, assim, não só um homem que ri, mas toda uma sociedade. E fá-lo para castigar os excêntricos; o riso é de uma sociedade e tem uma função social. Dizer que o riso é apenas «uma relação abstracta apercebida pelo espírito entre ideias, um “contraste intelectual”, uma “absurdidade sensível”» é ficar no puramente superficial. Ele tem uma relação profunda com a vida. É «uma espécie de *gesto social*. Pelo temor que inspira, ele reprime as excentricidades, mantém constantemente acordadas e em contacto recíproco certas actividades de ordem acessória que correriam o risco de adormecer, e ligeira, vivifica tudo o que pode contrair rigidez mecânica à superfície do corpo social»²⁷.

É aqui que entra a tese central da teoria bergsoniana. «Um homem, que corria na rua, desequilibra-se e cai: os circunstantes riem.» Porquê? — pergunta Bergson. «Não ririam, se pudessem supor que de repente lhe deu na fantasia sentar-se no chão. Riem-se porque se sentou involuntariamente. Não é pois a sua mudança brusca de atitude que faz rir, mas o que nela há de involuntário, a inépcia, a falta de jeito». E Bergson continua, precisando a ideia: «Talvez estivesse uma pedra no

²⁶ *Ibid.* pp. 6-7.

²⁷ *Ibid.* pp. 8 e 20-21.

caminho. Teria sido necessário mudar de altura ou tornear o obstáculo. Mas, por falta de agilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida*, os músculos continuaram a realizar o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa. Essa a razão pela qual o homem caiu e pela qual os passantes riem»²⁸. Ou seja, depois de o cómico se dar apenas em relação ao *homem*, da sua *insensibilidade* e do seu carácter duplamente *social* (dando-se em sociedade e em defesa dela), a sua essência é «o *mecânico enxertado na vida*»²⁹, expressão que Lalo classifica, com razão, de «fórmula lapidar, que se tornou quase popular»³⁰. Ou como o próprio Bergson resume: «O cómico nascerá (...) quando os homens reunidos em grupo dirigirem todos a sua atenção sobre um deles, fazendo calar a sua sensibilidade e exercendo apenas a sua inteligência». Exercendo-a sobre quê? Sobre a *rigidez*, a *cristalização*, o *mecânico*, que de tantas maneiras se enxerta na vida. Com o objectivo de o destruir³¹.

Eis o essencial da tese bergsoniana. Nada mais restando, assim, do que deduzir progressivamente — através desta definição *genética* — os diversos tipos de cómico, não só para demonstrar em concreto que só ela efectivamente os explica, mas também para a precisar cada vez melhor, de modo a compreender em profundidade — justamente através do cómico, que «se balança entre a vida e a arte» — como a arte em geral se liga à vida³².

Para o efeito, Bergson estuda sucessivamente as *formas, atitudes, gestos e movimentos do corpo humano*, a *rigidez em geral* aplicada à mobilidade da vida, a *ligação da alma ao corpo* e a transfiguração de *uma pessoa em coisa*, no primeiro capítulo, as *situações* e as *palavras*, no segundo, os *caracteres*, no terceiro. Sigamo-lo rapidamente.

Um corcunda não parece alguém «que tem dificuldades em equilibrar-se?» É na verdade por isso que alguns, tristemente, dele riem. É como se ele quisesse «tornar-se rígido numa certa atitude», como se ele, «se se pode dizê-lo assim, quisesse fazer uma careta com o seu corpo» e «persistisse no hábito contraído». Se aplicarmos isto ao cómico propriamente dito, teremos que será risível toda a expressão do rosto «que nos faça pensar em algo de cristalizado, de coalhado, na mobilidade ordinária de uma fisionomia». Podendo a respectiva lei ser enunciada deste modo:

²⁸ *Ibid.* pp. 9-10.

²⁹ *Ibid.* p. 39, e depois várias vezes, designadamente pp. 58 e 78.

³⁰ Ch. LALO, *o. c.* p. 119.

³¹ H. BERGSON, *o. c.* pp. 8-9.

³² *Ibid.* pp. 21-22. É Lalo que a classifica de *genética*, *o. c.* p. 119.

«pode tornar-se cómica toda a deformidade que uma pessoa bem conformada possa imitar»³³. Daí o cómico da caricatura. A natureza não produzindo jamais um equilíbrio perfeito das linhas e dos movimentos de um indivíduo, o artista descobre e aumenta esse princípio particular de desequilíbrio³⁴. Tudo está assim, em última análise, para Bergson, na luta da vida contra a matéria. «A nossa imaginação, diz ele fortemente, tem a sua filosofia bem assente: em toda a forma humana ela apercebe o esforço de uma alma que afeiçoa a matéria, alma infinitamente leve, eternamente móvel, subtraída à gravidade porque não é a terra que a atrai. Da sua leveza alada esta alma comunica algo ao corpo que anima; a imaterialidade que passa assim à matéria — diz belamente — é o que se chama a graça. Mas a matéria resiste e obstina-se (...) quereria converter na sua própria inércia e fazer degenerar em automatismo a actividade sempre insone desse princípio superior. Quereria fixar os movimentos inteligentemente variados do corpo em pregas estupidamente contraídas, solidificar em caretas duráveis as expressões móveis da fisionomia, imprimir, enfim, a toda a pessoa uma atitude tal que ela pareça enterrada e obsorvida na materialidade de uma ocupação mecânica em vez de sem cessar se renovar em contacto com um ideal vivo». Donde a observação, ao nível dos princípios, que Bergson acrescenta: «Se se quisesse definir o cómico comparando-o com o seu contrário, seria necessário opô-lo ainda mais à graça do que à beleza. Ele é mais rigidez, cristalização, do que fealdade»³⁵.

«As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exacta medida em que este corpo nos faz pensar numa simples mecânica» — eis a segunda lei, deduzida daquele princípio primeiro, a definição generativa. E, para a comprovar, propõe Bergson que se lance mão dos desenhos cómicos, enquanto simples desenhos, isto é, isentos não só da caricatura, que já estudámos, mas também dos aspectos satírico e revisteiro que normalmente os acompanham. Se nos ativermos ao exclusivo desenho, ele «é cómico, diz Bergson, em proporção da nitidez, e também da discreção, com que nos faz ver no homem um boneco articulado. É preciso que esta sugestão seja nítida, de modo a apercebermo-nos claramente, como por transparência, de um mecanismo desmontável dentro do indivíduo. Mas é preciso também que a sugestão seja discreta, de modo que o conjunto do indivíduo, em que cada membro cristalizou em peça mecânica, continue a dar-nos a impressão dum ser

³³ *Ibid.* p. 24.

³⁴ *Ibid.* p. 26.

³⁵ *Ibid.* pp. 28-30.

que vive. O efeito cómico é tanto mais irresistível (...) quanto estas duas imagens, a de uma pessoa e a de uma mecânica, forem mais completamente inseridas uma na outra»³⁶. E Bergson dá exemplos. O do orador, cujo pensamento, sempre vivo, faz realçar, por contraste, o conjunto de gestos, sempre os mesmos, qual «mecânica a funcionar automaticamente»³⁷. O da simples imitação dos gestos de uma pessoa por outra³⁸. O desta imitação, quando ela é inflectida no sentido de uma operação mecânica bem conhecida, como «serrar madeira», «malhar numa bigorna» ou «puxar infatigavelmente uma corda de sineta imaginária»³⁹. O dos «dois rostos parecidos» de Pascal, seguido, amplificadamente, pelo de uma série de personagens no palco que fazem exactamente os mesmos gestos⁴⁰. O princípio é sempre uma repetição mecânica contra a mobilidade, por definição nova, da vida. Princípio que se estende, longinquamente, até «aos artifícios usuais da comédia, como sejam a repetição periódica duma palavra ou duma cena, a troca simétrica de papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiproquos»⁴¹.

Antes de seguir neste último rumo, porém, Bergson estende ainda a sua análise a três direcções diferentes. Numa primeira, à simples *generalização* do «mecânico enxertado na vida». O vestuário é sempre ridículo. Se o que está na moda não parece, é porque «estamos de tal maneira habituados a ele que parece fazer corpo com os que o usam». Nada, para o ver bem, como um original que se vista à moda de antigamente: dizemos que o indivíduo se *disfarçou*. O riso, porém, não está nesta *surpresa* ou neste *contraste*, mas no «disfarce», no «mascaramento» da vida. Mascaramento que, aliás, está na origem de uma multidão de cómico. É o caso do nariz vermelhão ou do branco pintado de preto e do preto pintado de branco, ao nível do individual⁴². O caso, ao nível da natureza, do cão metade tosquiado, de um canteiro de flores artificialmente coloridas, do eclipse que, pois que a dama chegou atrasada, «o Senhor de Cassini fará o favor de recomeçar para ela», do vulcão que eles tinham «e deixaram-no apagar»⁴³. Os casos, ao nível do social, de todas as cerimónias ou das simples formalidades que perderam o respectivo significado vivo e só conservam a sua materialidade

³⁶ *Ibid.* pp. 30-31.

³⁷ *Ibid.* pp. 32-33.

³⁸ *Ibid.* pp. 33-34.

³⁹ *Ibid.* p. 34.

⁴⁰ *Ibid.* pp. 35-36.

⁴¹ *Ibid.* pp. 36-37.

⁴² *Ibid.* pp. 41-43.

⁴³ *Ibid.* pp. 44-45.

cristalizada: como o dos funcionários da alfândega que, depois de terem salvo, com bravura, alguns passageiros de um barco naufragado, lhes começam por perguntar «se não tinham nada para declarar», ou o da resposta de Sganarello a Geronte quando este lhe observa que o coração é do lado esquerdo e o fígado do lado direito: «Isso era assim antigamente, nós mudámos tudo e fazemos agora a medicina de uma maneira completamente nova»⁴⁴.

A segunda direcção a que Bergson estende a sua análise é a das relações da alma com o corpo, em que aquela é *importunada, ralada* pelas necessidades deste. Podemos enunciar assim a sua lei: «*É cómico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em jogo*». E são exemplos o orador que espirra no momento mais patético do seu discurso ou aquela frase duma oração fúnebre, citada por um filósofo alemão: «Era virtuoso e todo redondo». Trata-se de algo em que o corpo se adianta à alma e a embaraça. É, aliás, o que se passa na timidez, tornando-a às vezes um tanto ridícula, e o que leva os poetas trágicos a evitar tudo o que possa chamar a atenção para a materialidade dos seus heróis; por isso estes «não bebem, não comem e não se aquecem, e mesmo, na medida do possível, não se sentam (...) pois tal contraria, comicamente, o entusiasmo trágico»⁴⁵. Se alargarmos estas ideias, teremos a «*própria forma a adiantar-se ao fundo e a letra a enganar o espírito*». «Um homem morto é só um homem morto, mas uma formalidade negligenciada acarreta um notável prejuízo a todo o corpo médico», diz Tomé no *Amour médecin*⁴⁶.

A terceira direcção, enfim, leva-nos à «transformação momentânea de uma pessoa em coisa» e à lei segundo a qual «*rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa*». É o caso de Sancho Pança, deitado no cobertor e atirado ao ar como uma bola, ou o do Barão de Muenchausen, transformado em bala de canhão a percorrer o espaço; ou talvez ainda melhor, o de certos números dos palhaços de circo, se fizermos abstracção das facécias «com que eles bordam o seu tema principal»⁴⁷. Tal como é o caso, mas de uma outra maneira, do personagem de Labiche que, «no momento de subir para o comboio, se assegura de não esquecer nenhum dos seus embrulhos: “quatro, cinco, seis, minha mulher sete, minha filha oito e eu nove”»⁴⁸.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 45-49.

⁴⁵ *Ibid.* pp. 50-54.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 54-58.

⁴⁷ *Ibid.* pp. 58-61.

⁴⁸ *Ibid.* pp. 63-65.

Com as análises até aqui feitas, ainda estamos longe da grande arte. Mas vamos-nos aproximando, porque ela não é senão um todo constituído pelos seus respectivos elementos. Aproximemo-nos pois mais, passando agora ao cómico das acções e situações e ao cómico das palavras ⁴⁹.

Começemos pelo primeiro. A sua lei geral pode enunciar-se desta maneira: «*É cómico todo o arranjo de actos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico*» ⁵⁰. E Bergson faz dele uma dupla análise: empírica, primeiro, e depois, metódica e completa, partindo do verdadeiro princípio do cómico ⁵¹.

O processo usado na primeira é o de, partindo dos jogos de infância — que reduz a três —, tentar encontrar o seu eco no teatro. Começa pelo «diabo de mola»: o diabo que, accionado por uma mola, sai da sua caixa. «Achata-se, ele levanta-se. Empurra-se mais para baixo, ele pula mais alto. Esmaga-se debaixo da tampa e, muitas vezes, faz saltar tudo». É um eco disto o comissário de Guignol, que, mal se aventura em cena, leva uma paulada que o derreia, e outra vez, e outra, muitas vezes, enquanto o riso dos espectadores não pára de aumentar. Tal como é um eco a cena do *Mariage forcé* em que Sganarello quer obrigar o filósofo Pancrácio a escutá-lo, mas este, que é uma máquina de falar, não o permite: de cada vez que, repetidamente, Sganarello o empurra para os bastidores, ele volta; e mesmo quando Sganarello consegue fazê-lo entrar e fechá-lo em casa, eis que a sua cabeça ainda aparece à janela, que se abre como a tampa da caixa ⁵². É essencial nestas cenas, segundo Bergson, a *repetição*. E não é, aliás, outra a razão pela qual (passando de um «mecanismo material» a um «mecanismo moral») a simples repetição de uma palavra no teatro mobiliza o riso. «*Numa repetição cómica de palavras, com efeito, há geralmente dois termos em presença, um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte a comprimir de novo o sentimento*» ⁵³.

O segundo jogo são as marionetas, os «bonecos de cordéis». E «são inúmeras as cenas de comédia em que um personagem julga falar e agir livremente — em que o personagem conserva portanto todo o essencial da vida — quando, encarado de um certo lado, não passa de um juguete nas mãos de um outro, que disso se diverte». «Das marionetas das

⁴⁹ *Ibid.* pp. 66-68.

⁵⁰ *Ibid.* p. 70.

⁵¹ *Ibid.* p. 89.

⁵² *Ibid.* pp. 70-73.

⁵³ *Ibid.* pp. 73-79.

crianças, conclui Bergson, a Geronte e a Argante manipulados por Scapin, a distância não é grande». Ora, trata-se da perda da liberdade, que está na base de todo o *sério* da vida. Por isso este tipo de cómico é, sem dúvida, o mais vasto⁵⁴.

O terceiro jogo é a «bola de neve», que cresce ao rolar, ou os «soldados de chumbo», que caem sucessivamente, cada um por acção do anterior. Assim também acontece no teatro e, sobretudo, se a acção é reversível ou mesmo circular. Dois exemplos de Labiche. «Um chapéu de palha italiano foi comido por um cavalo; só há um chapéu igual em Paris, é preciso encontrá-lo a todo o preço; este, que recua sempre que vai ser apanhado (...) e que põe a correr atrás de si toda a gente (...) é afinal o que foi comido». O outro: «um marido julga que escapa à mulher e à sogra, através do divórcio; volta a casar; este jogo do divórcio e do casamento devolve-lhe a antiga mulher, com a agravante de que é agora a nova sogra»⁵⁵. — Todo este *esforço para um resultado nulo* sugeriu aliás a alguns filósofos, designadamente a H. Spencer e ao próprio Kant, a definição do cómico nesses precisos termos. Mas tal é demasiado simples. «Nós rimos (...) do arranjo mecânico (...) que esta desproporção pode, em certos casos, manifestar». E rimo-nos dele porque tal arranjo «é como uma *distracção* da vida. (...) O cómico é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa (...); enfim, movimento sem vida. Ele exprime portanto uma imperfeição individual ou colectiva que chama pela correcção imediata. O riso é esta correcção mesma. O riso é um gesto social (...)»⁵⁶.

«Divertimo-nos até aqui, diz Bergson, a reencontrar nos jogos do homem certas combinações mecânicas com que a criança se diverte. (...) Vamos agora tentar uma dedução metódica e completa, tentar beber na própria fonte, no seu princípio permanente e simples, os processos múltiplos e variáveis do teatro cómico». Se determinarmos os caracteres essenciais com que a vida, vista do exterior, nos aparece, «basta então passarmos aos caracteres opostos para obter a fórmula abstracta, desta vez geral e completa, de todos os processos de comédia, reais ou possíveis». Ora a vida «nunca se repete», «jamais volta atrás» e «cada ser vivo é um sistema fechado de fenómenos, incapaz de interferir com outros sistemas». Logo os processos cómicos são: a *repetição*, a *inversão* e a *interferência de séries*⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.* pp. 79-81.

⁵⁵ *Ibid.* pp. 81-86.

⁵⁶ *Ibid.* pp. 86-89.

⁵⁷ *Ibid.* pp. 89-91.

Na *repetição*, não se trata, como acontecia há pouco, de uma palavra ou de uma frase, mas de uma situação, isto é, de uma combinação de circunstâncias que volta várias vezes, em contraste com o curso mutante da vida. «Encontro um dia na rua um amigo que já não via há muito tempo. A situação não tem nada de cómico. Mas se, no mesmo dia, o encontro de novo, e ainda uma terceira e uma quarta vez, acabamos por juntos nos rir da “coincidência”». Este facto da experiência, contudo, ainda é muito rudimentar. «Figurai-vos então uma série de eventos imaginários que vos dê suficientemente a ilusão da vida, e suponde, no meio desta série que progride, uma mesma cena que se reproduz, quer entre as mesmas personagens quer entre personagens diferentes: tereis uma coincidência ainda, mas muito mais extraordinária. Tais são as repetições que se nos apresentam no teatro» e cuja lei é a maior *complicação* na cena, conduzida com a maior *naturalidade*. Molière dá-nos muitos exemplos. Se os personagens são diferentes, regra geral são os criados que repetem uma cena dos senhores, mas também há o contrário⁵⁸.

Representada uma cena, invertei-a, trocando os papéis. Eis a *inversão*. «Mas não é mesmo necessário que as duas cenas simétricas sejam representadas diante dos nossos olhos. Pode mostrar-se-nos apenas uma, desde que pensemos efectivamente na outra». É aliás o que já acontece — e já nos rimos — sempre que alguém quer «ensinar o padre nosso ao cura». Um personagem «que prepara os laços onde ele próprio vem cair», «um perseguidor vítima da sua perseguição», um «enganador enganado» são exemplos que constituem o fundo de muitas comédias⁵⁹.

«Uma situação é sempre cómica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de eventos em absoluto independentes, podendo-se deste modo interpretar ao mesmo tempo em dois sentidos inteiramente diferentes» — eis a lei da *interferência de séries*. E Bergson acrescenta logo, explicitando o processo: «Pensar-se-á, sem dúvida, de imediato, no *quiproquo*. E este é bem, com efeito, uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível, o que os actores lhe prestam, o outro real, que lhe dá o público. Nós percebemos o sentido real da situação, porque houve o cuidado de nos mostrarem todas as faces; mas cada um dos actores só conhece uma: daí o seu engano, daí o juízo falso que eles fazem acerca do que acontece à sua volta e mesmo acerca do que eles próprios fazem. Nós vamos deste juízo falso ao verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real;

⁵⁸ *Ibid.* pp. 91-95.

⁵⁹ *Ibid.* pp. 95-96.

e é este balançar do nosso espírito (...) que antes de tudo aparece no divertimento que o quiproquo nos proporciona». Aliás, levados por este balançar, alguns filósofos puseram mesmo o cómico «no choque ou na sobreposição de dois juízos que se contradizem». No entanto, é claro que isso é demasiado simples. O essencial está na mecanização da vida. De resto, o quiproquo não é senão um caso particular da interferência de séries. Em vez de duas séries contemporâneas, pode dar-se quer uma de acontecimentos antigos e outra de novos, quer ainda uma de acontecimentos ideais que se intercala com outra de acontecimentos reais ⁶⁰.

A segunda parte do segundo capítulo é dedicada ao cómico das palavras. É certo que grande parte do cómico até aqui estudado se produz já por meio de palavras. «Mas é preciso, diz Bergson, distinguir o cómico que a linguagem exprime daquele que ela cria». Trata-se, agora, das «distracções da própria linguagem» ⁶¹.

Ter *espírito* é ter «uma certa disposição para esboçar de passagem cenas de comédia, mas esboçá-las tão discreta, tão leve, tão rapidamente, que tudo já acabou quando nos começamos a aperceber». É o espírito que dirige-se quer aos próprios interlocutores, quando se trata da réplica directa a um deles, quer, mais vezes, a uma pessoa ausente, que se supõe ter falado e a quem se responde; ou, mais vezes ainda, dirige-se a toda a gente, ao próprio senso comum, «do qual retira, transformando-a em paradoxo, uma ideia corrente, um modo de dizer aceite, uma citação ou um provérbio». Sendo o tema quase sempre o do «ladrão roubado»: «toma-se uma metáfora, uma frase, um raciocínio, e voltam-se contra o seu autor real ou possível, de modo a fazê-lo dizer o que não queria e a fazê-lo cair, de alguma maneira, no próprio laço». No entanto, este tema do «ladrão roubado» não é o único. Todas as espécies de cómico «se podem afiar em traço de espírito» ⁶². «O cómico da linguagem, precisa Bergson, deve corresponder, ponto por ponto, ao cómico das acções e situações e não é senão (...) a projecção deste no plano das palavras» ⁶³.

Daí o plano da análise. Em primeiro lugar, se o «deixar-se ir, por um efeito de cristalização ou de velocidade adquirida», causa o cómico, assim também na linguagem. Donde a lei geral: «*Obter-se-á sempre uma palavra cómica inserindo uma ideia absurda numa frase consagrada*».

⁶⁰ *Ibid.* pp. 98-105.

⁶¹ *Ibid.* pp. 105-106.

⁶² *Ibid.* pp. 109-110.

⁶³ *Ibid.* p. 113.

«Não gosto de trabalhar entre as horas de refeição», diz um preguiçoso, aproveitando a frase consagrada «ninguém gosta de trabalhar (ou de ser incomodado) às horas de refeição». Ou: «Só Deus tem o direito de matar o seu semelhante», como diz uma personagem de Labiche, aproveitando a frase consagrada «É um crime para o homem matar o seu semelhante»⁶⁴.

Depois, «se nos rimos sempre que a atenção é desviada para o físico de uma pessoa, quando era o moral que estava em causa», assim também na linguagem. Daí a respectiva lei: «Desde que a nossa atenção se concentra na materialidade de uma metáfora, a ideia expressa torna-se cómica». «Ele corre atrás do espírito», dizia alguém de um indivíduo muito pretencioso. Responde o interlocutor: «Aposto no espírito». Ou o diálogo entre mãe e filho, nos *Faux Bonshommes*: «Meu filho, a Bolsa é um jogo perigoso. Ganha-se num dia e perde-se no seguinte. — Pois bem, só jogarei de dois em dois dias»⁶⁵.

Enfim, e mais sistematicamente, tomemos a *repetição*, a *inversão* e a *interferência* de há pouco e apliquemo-las às palavras. «Tomar um conjunto de acontecimentos e repeti-los num novo tom ou num novo meio, ou invertê-los conservando-lhes ainda um sentido, ou misturá-los de maneira que as respectivas significações interfiram umas nas outras, isso é sempre cómico (...) porque é obter da vida que ela se deixe tratar mecanicamente». De todos estes jogos de palavras, o mais interessante e que mais modalidades de realização usa é a *transposição*, que corresponde à repetição. Vai «desde a mais chata bobice até às mais altas formas do humor e da ironia». Se se enuncia o que deveria ser, fingindo que é precisamente o que se passa, temos a *ironia*. Se se descreve o que se passa, afectando crer que é o que deveria ser, temos o *humor*. A ironia é assim mais de natureza oratória, e o humor tem mais um ar científico. «Acentua-se a ironia, subindo cada vez mais em direcção ao bem que deveria existir (...). Acentua-se o humor (...) descendo cada vez mais ao mal que existe, para lhe notar as particularidades com uma mais fria indiferença»⁶⁶.

Por último, o terceiro capítulo trata do cómico dos caracteres. Uma vez analisados os vários elementos, e tendo como fio condutor não só que «o cómico exprime antes de tudo uma certa desadaptação da pessoa à sociedade» mas também que «só o homem é cómico», estamos em

⁶⁴ *Ibid.* pp. 113-116.

⁶⁵ *Ibid.* pp. 116-119.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 120-131.

condições de tratar do ponto mais alto deste mesmo cómico. Em última análise, era já sempre desta ou daquela maneira de ser das pessoas, ou seja, dos diferentes caracteres, que ríamos. Agora o que acontece é que já estamos na própria essência ou, como diz Bergson, já temos o metal puro e não é preciso mais procurar o minério⁶⁷.

Assim como, à entrada de algumas escolas, há as praxes que «docilizam» o carácter dos candidatos às novas sociedades, assim também o riso existe para corrigir a distração dos indivíduos, tirando-os do seu sonho solipsista. Donde o carácter «equivoco» do cómico, entre a arte e a vida, e a razão pela qual ele «está muito mais perto da vida real que o drama». É, assim, dos *defeitos* dos outros que nos rimos e, ainda, mais pela sua insociabilidade do que pela sua imoralidade⁶⁸. Aliás, é necessária também, como já sabemos, a insensibilidade por parte do espectador⁶⁹. Daí a conclusão de Bergson, ao dizer que «a *insociabilidade* da personagem e a *insensibilidade* do espectador são as duas condições essenciais». A terceira, é o que está implicado no defeito, que se trate de um «automatismo», de um «gesto involuntário» ou de uma «palavra inconsciente», de uma «distração»⁷⁰. É, por exemplo, o caso de D. Quixote, que é o cúmulo do cómico porque é o cúmulo da distração. Distração essa que, sendo desatenção às coisas e a si e, por conseguinte, também aos outros, é justamente insociabilidade. Ou seja, em definitivo: «cristalização, automatismo, distração, insociabilidade, tudo se interpenetra e é disso que é feito o cómico de caracteres»⁷¹.

O *carácter*, de resto, é cómico por definição, enquanto é aquilo que há de *completamente feito* na nossa pessoa e, por aí, o que pode ser *universalizado*. Daí que «pintar caracteres, isto é, tipos gerais» seja justamente «o objecto da alta comédia». Tal «chega para a definir». A comédia é «a *única arte que visa o geral*», desse modo se distinguindo de todas as demais, designadamente do drama⁷².

O que leva Bergson a traçar as suas grandes linhas de uma teoria da arte. Antes de tudo, o artista, como refere Lalo, «é um metafísico que se ignora»⁷³. Na verdade, «se a realidade viesse tocar directamente os nossos sentidos e a nossa consciência, se nós pudessemos entrar em

⁶⁷ *Ibid.* p. 136.

⁶⁸ *Ibid.* pp. 137-142.

⁶⁹ *Ibid.* pp. 142-148.

⁷⁰ *Ibid.* p. 149.

⁷¹ *Ibid.* pp. 149-151.

⁷² *Ibid.* pp. 151-153.

⁷³ Ch. LALO, *o. c.* p. 119.

comunicação imediata com as coisas e connosco mesmos — diz Bergson — (...) a arte seria inútil, ou antes, seríamos todos artistas». Mas não é assim, porque é preciso viver e, para tal, a fim de poder agir, é preciso que recebamos só as impressões *úteis*, obscurecendo-se as demais. Daí o papel do artista (como o do metafísico) de perceber, por baixo das nossas aparências práticas, a verdadeira realidade⁷⁴. Verdadeira realidade que é individual, e é assim o objecto do trágico⁷⁵. «Nada mais singular, diz com efeito Bergson, do que a personagem de Hamlet. Se ela se assemelha em alguns aspectos a outros homens, não é por aí que ela verdadeiramente nos interessa». Ao contrário, «a comédia pinta os caracteres que havemos encontrado e que encontraremos no nosso caminho. Ela nota as semelhanças. Visa pôr diante dos nossos olhos tipos. Criará mesmo, se necessário, tipos novos. Por aí, ela distingue-se de todas as outras artes». De resto, acrescenta ainda Bergson, «o próprio título das grandes comédias é já significativo. O Misanthropo, o Avarento, o Jogador, o Distráido, etc, são nomes de géneros. E mesmo quando a comédia de carácter tem por título um nome próprio, tal nome é bem depressa arrastado, pelo peso do conteúdo, para a corrente dos nomes comuns. Dizemos “um Tartufo”, mas não diríamos “uma Fedra”»⁷⁶. É aliás por esta razão — porque a tragédia se liga a indivíduos e a comédia a géneros — que para a preparação das respectivas obras «não é necessária a observação dos outros homens ao poeta trágico», enquanto ela é imprescindível para o poeta cómico⁷⁷. E ainda bem que assim é, que a comédia trata do geral, porque, sendo o seu objectivo a correcção dos indivíduos, deve estender-se «ao maior número». Por isso, justamente, ela se situa «entre a arte e a vida» e «não é desinteressada como a arte pura». Ela aceita mesmo a vida social «como um meio natural», ao contrário da restante, «que é sempre uma ruptura com a sociedade e um retorno à simples natureza»⁷⁸.

Quais devem ser, então, os ingredientes de um «carácter idealmente cómico»? Antes de tudo, a vaidade. «Filha da vida social, pois que é uma admiração de si fundada sobre a admiração que se julga inspirar aos outros, ela é ainda mais natural (...) do que o egoísmo». «Nunca nascemos

⁷⁴ H. BERGSON, *o. c.* pp. 153-166.

⁷⁵ E também das outras artes, pintura, escultura, poesia, música (*ibid.* pp. 161 e 165), mas aqui já só nos interessa a arte que mais se contrapõe ao cómico, porque ela também se liga fundamentalmente às relações entre as pessoas (*ibid.* p. 162) e tem uma função social: conjurar as explosões dos sentimentos (*ibid.* pp. 162-164).

⁷⁶ *Ibid.* pp. 166-168.

⁷⁷ *Ibid.* pp. 170-174.

⁷⁸ *Ibid.* pp. 174-175.

modestos». E é justamente o riso que a corrige, estando aí «uma das suas funções principais». «É difícil dizer, com efeito, a que momento preciso o cuidado de se tornar modesto se separa do medo de se tornar ridículo». Poder-se-ia mesmo dizer «que o remédio específico da vaidade é o riso e que o defeito essencialmente risível é a vaidade». Daí, segundo Bergson, os casos «de um homem pequeno que se curva para passar por baixo de uma grande porta», ou «de duas pessoas, uma grande e outra pequena, que caminham gravemente de braço dado»⁷⁹.

E depois, aliados à vaidade, podem vir todos os defeitos, uma vez que, como vimos, «todos eles podem tornar-se risíveis, e mesmo, em rigor, certas qualidades». As únicas condições são que sejam *universais* e de ordem *social*. Donde os defeitos típicos das diferentes profissões. «Pequenas sociedades (...) no meio da grande», o riso tem por função «reprimir toda a tendência separatista». Cada uma, julgando-se a *melhor* profissão de todas, senão a única, revestir-se-á progressivamente da *solenidade* equivalente ao respectivo charlatanismo e do respectivo *endurecimento profissional*, tornando-se incapaz de «se mover e, sobretudo, de se comover». E o riso aí estará para todas essas situações. Tal como estará para corrigir o respectivo *jargão* e a sua *lógica* própria⁸⁰.

Esta lógica, de resto (seja de um grupo ou de uma personagem, e que às vezes vai até ao absurdo), tem sido «uma das manifestações mais notadas» do cómico. Th. Gautier, por exemplo, põe o cómico no absurdo. «O que nos faria rir seria o absurdo realizado sob uma forma concreta, uma “absurdidade visível”; ou ainda, uma aparência de absurdidade, admitida primeiro, logo corrigida; ou ainda melhor, o que é absurdo por um lado, mas naturalmente explicável por outro». No entanto, e mais uma vez, é claro que isto é simplificar demasiado as coisas. Não se trata de «uma absurdidade qualquer». Se me engano a somar 2+2, tal, sem mais, nada tem de cómico. Tem-no, como já sabemos bem, quando o mecânico se enxerta na vida. Tal é o caso de D. Quixote: tendo lido nos seus romances que o cavaleiro encontra gigantes pelo caminho, esta recordação *quer* materializar-se e ele não se *adapta* à realidade: os moinhos de vento são mesmo os tais gigantes⁸¹. Muitas das cenas do teatro de Molière reduzem-se, de resto, a isto mesmo, a «*uma personagem que segue a sua ideia*, à qual volta sempre enquanto o interrompem sem cessar». É a «ideia fixa», o «estado de sonho», no qual a imaginação vai buscar aos sentidos «não completamente fechados» a encarnação das suas ideias; de

⁷⁹ *Ibid.* pp. 175-180.

⁸⁰ *Ibid.* pp. 180-185.

⁸¹ *Ibid.* pp. 185-189.

tal maneira que, por exemplo, um «mesmo barulho do vento soprando na chaminé se tornará, segundo o estado da alma do sonhador, segundo a ideia que ocupa a sua imaginação, urro de caça grossa ou canto melodioso». Daí que — se a lógica do absurdo cómico é a do sonho — todo o *jogo de ideias* possa ser igualmente cómico, tal como as próprias *obsessões cómicas* e mesmo uma certa *demência* que consiste numa estranha fusão de duas pessoas, que no entanto continuam distintas — como é o caso das respostas de Mark Twain ao reporter, a propósito do irmão gémeo que morreu afogado e que era ele próprio⁸².

O riso é, portanto, antes de tudo, um meio de correcção. «Às impertinências da insociabilidade a sociedade replica pelo riso, que é uma impertinência ainda maior». Pagaria assim «o mal com o mal». O riso não tem nada de benevolente⁸³. No entanto, «a personagem cómica é frequentemente uma personagem com a qual começamos por simpatizar materialmente». Porquê? Porque o riso é antes de tudo «um movimento de *distensão*», e isso porque a sua lógica é a do sonho e «o sonho é uma distensão». O «jogo de ideias» repousa da «fadiga de pensar». De resto, acontece o mesmo em todas as outras formas do risível; o hábito é uma descida; deixar-se escorregar pelo hábito, em todos os domínios, descansa da «fadiga de viver». O cómico é, num primeiro momento, um «convite à preguiça»⁸⁴.

Só que isso não dura muito. Trata-se de uma simpatia «bem fugidia», que vem, ela própria, «de uma distracção». «O riso é, antes de tudo, uma correcção», tem «uma função útil», e para isso deve «humilhar, deve dar à pessoa da qual ri uma impressão penosa». Se fosse simpático e bom, não atingiria os seus fins. O que não quer dizer, todavia, que seja sempre justo. Para tal, teria de derivar de um acto de reflexão. Ora ele não é senão «o efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza». É como a doença, «que castiga certos excessos, ferindo inocentes, poupando culpados, tendo em vista um resultado geral e não podendo dar a cada caso individual a honra de o examinar separadamente». Daí que ele possua «um certo fundo de maldade, ou pelo menos de malícia». Podemos aliás notar, naquele que ri, um certo egoísmo, «ao tratar a pessoa do outro como uma marioneta cujos cordéis detém». E mesmo, chega a dizer Bergson, por trás desse egoísmo, «algo de menos espontâneo e mais amargo, uma espécie de pessimismo nascente», se nos pomos a reflectir sobre o riso. Mas, conclui reagindo, «aqui como em outros lados, a

⁸² *Ibid.* pp. 189-197.

⁸³ *Ibid.* pp. 197-198.

⁸⁴ *Ibid.* pp. 198-200.

natureza utiliza o mal em vista do bem. Foi sobretudo este último que nos preocupou ao longo do estudo»⁸⁵.

2. Ch. Lalo

Se Bergson segue imperturbável o método de deduzir as diferentes formas do cómico do seu próprio princípio básico, o *mecânico enxertado na vida*, e só raramente refere esta ou aquela posição dos outros autores, Lalo, ao contrário, procura fazer um trabalho de síntese: partindo de todas as grandes teorias históricas, procura encontrar o seu denominador comum, para, num segundo momento, mostrar como todas não são senão encarnações particulares, e por isso parciais, desse denominador comum. A estética é, para ele, eminentemente uma ciência indutivo-experimental. É, todavia, já de posse desse denominador — a que chama a sua «hipótese de trabalho» — que naturalmente escreve o livro. E daí que o seu objectivo já seja só mostrar como todas as teorias anteriores não são senão, sob as suas múltiplas divergências, justamente encarnações desse princípio mais profundo e por isso mais verdadeiro, que todas elas ao fim e ao cabo pressupõem e que as explica⁸⁶.

Para isso, começa por apresentar esse denominador comum, a «hipótese de trabalho». Que consiste numa *contraposição técnica de valores, com resolução para baixo (na escala sempre relativa dos valores)*. O que quer dizer o seguinte. Antes de mais trata-se de «valores», isto é, de «tudo o que é objecto de um desejo (...), com vista ao nosso prazer ou à nossa felicidade»⁸⁷ e não, simplesmente, do «mecânico», de «poupar energia», de «produzir tranquilidade», de «causar ilusão», ou de qualquer outra teoria que, nos seus próprios termos, não implique os valores⁸⁸. Um só valor, porém, não chega: «um riso de boa disposição ou de maldade é anestésico, na medida em que só podemos aperceber aí uma voz, a da boa disposição ou a do ódio, que não sabem jogar»⁸⁹. Justamente, é preciso «jogar». E jogar implica duas coisas. Implica antes de tudo «vontade de arte»: «nem todos os risos são susceptíveis de qualificação estética; há-os que não ultrapassam o reflexo puramente fisiológico do riso de loucura e do gás hilariante, e há os risos psico-fisiológicos de alegria, de triunfo, de decepção, que não correspondem (...) a nenhuma “vontade de

⁸⁵ *Ibid.* pp. 200-204.

⁸⁶ Ch. LALO, *o. c.* nomeadamente pp. 5-10 e 77-78.

⁸⁷ *Ibid.* p. 6.

⁸⁸ *Ibid.* p. 40.

⁸⁹ *Ibid.* pp. 7-8.

arte"»⁹⁰. É preciso «técnica», artificialidade, representação, arte; não estamos no plano da simples vida, antes estamos no plano estético. E implica depois mais do que «uma voz» e a respectiva articulação, que no caso do cómico é uma contraposição ou, como gosta de dizer o autor indo à linguagem musical, um «contraponto»⁹¹. Não é, porém, ainda tudo. Este contraponto pode ter mais do que uma solução. Para ser cómico, deve ser «para baixo», deve ser uma «desvalorização». Enfim, para o autor, todos os valores são relativos, podendo por conseguinte essa desvalorização processar-se em todos os sentidos, de acordo com a respectiva escala, individual ou social⁹². Esta, pois, a sua «hipótese de trabalho», com a qual tenta medir — construtiva e não destrutivamente — as principais posições históricas neste domínio.

Mas vejamo-la um pouco mais em pormenor. Para definir bem o cómico, começa por compará-lo às outras duas grandes categorias estéticas, o trágico e o belo. Todas são arte e esta consiste no «contraponto de várias vozes ou "partes" heterogéneas, de que o acordo paradoxal é o milagre do génio ou a habilidade do talento»⁹³. Este acordo, porém, não se faz sempre da mesma maneira. Se se alcança, temos a beleza, se se procura, o trágico, se se perde, o cómico. Como Lalo escreve: «A beleza é a paz, com a sua felicidade e o seu luxo. O cómico e o trágico são a guerra: no primeiro caso, combate doloroso, difícil, de desastre, com ou sem contrapartidas transcendentais; no segundo, luta alegre, fácil, vitoriosa, com ou sem a amargura de humilhar, no vencido, a natureza humana». «Como convém a tudo o que é estético, estes valores fundamentais estabelecem-se, os três, em função da harmonia. Mas um é a *posse*, o outro a *busca*, o último a *perda* dessa harmonia». E acrescenta: «A busca e a perda supõem a ausência ou a privação, ao menos provisória. Daí o aspecto de desarmonia que tantas vezes se julgou paradoxal no sublime, no trágico e no dramático, ou, num sentido oposto, no espiritual, no cómico ou no humorístico»⁹⁴.

Donde os três géneros do estético, a que Lalo chama o *terrível*, o *pacífico* e o *risível* e que caracteriza respectivamente como «harmonia procurada (para o alto), harmonia possuída (ao rés do chão) e harmonia perdida (para baixo)»⁹⁵. Aliás, para o ver bem, o autor dá alguns exemplos, susceptíveis de serem desenvolvidos nos três sentidos. O pri-

⁹⁰ *Ibid.* p. 7.

⁹¹ *Ibid.* p. 11.

⁹² *Ibid.* p. 5.

⁹³ *Ibid.* p. 11.

⁹⁴ *Ibid.* p. 13.

⁹⁵ *Ibid.* p. 14.

meiro é o da *lua*. Chateaubriand, no *Atala*, «sugere-nos (...) o sublime elegíaco das paisagens lunares da América, tais como as quis ver (“vontade de arte”)), ao escrever: «A lua brilhava no meio de um azul sem mancha, e a sua luz cinzento-pérola descia sobre o cimo indeterminado das florestas». Lamartine, por sua vez, é a paz simultaneamente serena, nobre e familiar que nos dá:

«Como uma lâmpada de ouro no azul suspensa,
a lua balança no bordo do horizonte».

Enfim, Musset, divertindo-se à custa de uma igreja e de um astro, que perderam os seus valores:

«Por cima de uma torre sumi(da)
a lua,
como uma pinta no i»⁹⁶.

O segundo exemplo é um desses concursos promovidos pelos jornais que consistem em completar um desenho de acordo com as interpretações dos leitores. Tratava-se, no caso, de «três músicos que cantavam, nas ruas, a canção indicada na legenda: *Lindo mês de Maio, quando voltarás?*» Pois bem, a maioria dos leitores «achou dever obedecer à sugestão directa dos três jograis da primavera» e completou o quadro com flores, aves e alegres passeantes. Um, porém, traçou à volta dos músicos as ruínas de uma igreja e as fachadas escancaradas de casas incendiadas, acrescentando à legenda a data em que a cidade foi destruída na última grande guerra, em Maio. Enfim, alguns «pensaram numa outra dissonância» e completaram o quadro pintando os músicos e os peões apanhados por um belo dia «de chuva e vento», em Maio!⁹⁷ O terceiro (no nosso resumo) é a palavra de Malebranche: «Quando vos falo de Deus, se me compreendeis, é porque me engano». — «Sublime transcendência», dirá um discípulo de Kant; «risível trocadilho», troçará aquele que só ama as clarezas primárias; «finura elegante, quase preciosa», achará um letrado atento à pura forma⁹⁸.

Quer os três géneros se dêem juntos, como o pretendeu o romantismo⁹⁹, ou separados, como é a prática normal¹⁰⁰, o que é um facto, conclui Lalo, é que há pois os três géneros e que se caracterizam segundo os termos da nossa solução. «Toda a obra de arte pode e deve ser

⁹⁶ *Ibid.* pp. 14-15.

⁹⁷ *Ibid.* pp. 16-17.

⁹⁸ *Ibid.* pp. 20-21.

⁹⁹ *Ibid.* p. 19.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 23.

considerada como um contraponto de dados técnicos, cujas “vozes” estão quer em consonância pacífica ou bela, quer em dissonância, resolvida tragicamente para o alto, ou comicamente para baixo». Isto — acrescenta Lalo para definir ainda o positivo contrapondo-o ao negativo — «sem falar da discordância cacofónica, da ausência de resolução ou mesmo da carência de toda a polifonia, que tornariam a obra, não serena, triste ou alegre, mas feia ou sem arte», isto é, «inestética ou anestética»¹⁰¹.

Uma vez isto dito, porém, é preciso acentuar um outro aspecto. Há esse tríplice contraponto, mas é preciso sublinhar que se trata de um contraponto de valores: o riso estético é uma «desvalorização». É aliás essa a própria posição de Hegel, para quem «o cómico não pode ser senão uma negação da Ideia, assim como o belo é a sua afirmação: “Todo o contraste entre o fundo e a forma, entre o fim e os meios, pode ser risível (...)”. O riso é então o sinal de que nós próprios somos suficientemente sábios para reconhecer um tal contraste»¹⁰². É certo que há alguns autores que pretendem explicar o riso estético sem invocar nenhum contraste, como é nomeadamente o caso de Fabre¹⁰³, com a sua teoria do «desassossego-tranquilização». Mas os seus próprios exemplos o implicam, «como o do conselho de Talleyrand a um batoteiro a quem os parceiros, como de costume, tinham atirado pela janela: “Joguem no rés do chão”». Só aparentemente se encontrou a solução para o caso. De resto, a ansiedade e o alívio não constituem «o mais evidente dos contrastes?» Em contrapartida, muitos são os autores que o defendem. L. Dumont refere, já no sec. XVIII, Gerald, Lord of Kames, Beattie, Pirie e outros, na Inglaterra, Mendelssohn, Meiners, Lessing, Sulzer, na Alemanha». E é igualmente certo «acontecer que nós rimos de um defeito para melhor pensar na qualidade oposta. Então a comédia “ridendo castigat mores”, como diz Horácio. É o que se chama a alta comédia. Faz o elogio de um ideal censurando a sua negação. Mas este elogio é muito indirecto, subentendido e facultativo. A essência do cómico é *mostrar um defeito* para fazer rir dele e, de modo nenhum, *mostrar uma qualidade* para a fazer admirar»¹⁰⁴. Ou como Lalo diz expressivamente mais adiante: «A função mais profunda do riso estético é fazer jogar a dissonância da ordem com a desordem, pondo a desordem na consciência e recalçando a ordem no fundo do inconsciente: nesta vida do jogo, o mecanismo normal do recalçamento exerce-se em sentido inverso do da vida séria, e

¹⁰¹ *Ibid.* p. 23.

¹⁰² *Ibid.* p. 26.

¹⁰³ L. FABRE, *Le rire et les rieurs*, 1929.

¹⁰⁴ Ch. LALO, *o. c.* p. 27.

também do da beleza, que mostra a ordem e esconde a desordem»¹⁰⁵. É tão «para baixo» que o riso se exerce que ele pode mesmo esquecer a sua contrapartida ideal e então perder-se; perder-se «na fruição anormal da inferioridade sádica ou masoquista», ficando «no abaixamento dos valores nos outros ou em nós mesmos». «"Vontade de impotência", acrescenta Lalo, que Nietzsche não quis reconhecer; "instinto de morte", que Freud acabou por consagrar». Ou «manifestação diabólica de perseverança na queda, que aterrou os crentes (...) tais como Bossuet, Baudelaire e Lamennais»¹⁰⁶.

Sintomaticamente, muito poucos autores definiram o risível apenas pelo *contraste* (cujo cúmulo é a contradição). E ainda bem porque, em primeiro lugar, se se tratasse apenas de um contraste, ele poderia ser reversível, o que segundo os seus próprios exemplos não acontece; e depois porque «uma carga demasiado pesada para um velho» ou «a pesada queda de um acrobata» despertam a piedade e a dor, e não o riso¹⁰⁷. O risível implica sempre a *degradação*. Mas, é evidente, «nem toda a degradação é risível por si mesma. Seria monstruoso que todo o aviltamento nos alegrasse. Um ser decaído, um erro judiciário, um vício ignóbil, uma mentira interessada, uma perda de dinheiro, uma doença, uma fealdade não são, de modo nenhum, divertidos em si mesmos». É preciso juntar os dois elementos. «A condição necessária e suficiente para que haja riso estético é a síntese do contraste e da degradação: o que se pode chamar uma *desvalorização*». E Lalo acrescenta mesmo, lapidarmente: «*Contraste + degradação = desvalorização*, eis a equação do riso estético»¹⁰⁸.

Um exemplo, citado já por Fabre, para ilustrar a sua própria doutrina:

«— Senhor Voltaire, a religião está a acabar.

— Ai de nós, senhor! De que riremos?

— Fica-nos o governo.

— Não, senhor, não. Fora da Igreja não há salvação.»

Fabre explica esta mordente sátira por um desassossego seguido de tranquilização. Mas «o acento não deve ser posto mais no desassossego do que na tranquilização? Voltaire joga para nos sossegar, ou para nos inquietar (...)» e «para baixo»?¹⁰⁹

Um segundo exemplo, duplo, tirado agora das artes plásticas: «O semanário satírico *Don Quichotte* tinha publicado um retrato-

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 30.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 31.

¹⁰⁷ *Ibid.* pp. 32-33.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.* pp. 34-36.

-caricatura de Casimir-Périer, então Presidente da República. O número foi apreendido pela polícia, por crime de lesa-presidência. Na semana seguinte, o jornal reapareceu com uma outra effígie do mesmo dignitário, caricaturada também, mas desta vez “em beleza”! (...) Foi uma gargalhada geral»¹¹⁰.

E Lalo multiplica os exemplos, o que não podemos aqui fazer. O que importa concluir é que é sempre dos valores que rimos, pois passamos dos mais altos para os mais baixos, afirmando estes. Ou como o autor prefere dizer, *contrastamos valores, para baixo; desvalorizamos*.

E aí temos a resposta ao problema de saber *de quem ou de quê nos rimos*. Uma vez rimos dos simples valores, não incarnados em ninguém, como é o caso do diálogo de Voltaire, outras dos valores incarnados em pessoas, como no caso do Presidente. De qualquer modo, é dos valores que rimos, como no fundo já sucedia em Bergson, porque só nos ríamos do *homem*, do que ele «não quer», ou seja, dos «valores negativos»¹¹¹. Tal como temos também que, assim, o riso é, em última análise, eminentemente social, senão mesmo moral, posto que é uma «crítica permanente dos valores». O que de resto é, no essencial, a opinião generalizada dos últimos grandes autores, que vem confirmar a nossa própria. R. Bayer, com efeito, vê no humor «uma revisão dos valores» operada por uma «desagregação técnica», e distingue o «gracioso belo» do «gracioso cómico» pondo o primeiro numa unidade sintética e o segundo numa antítese e dualidade. Saulnier¹¹² diz que o belo vive da harmonia, do equilíbrio, do conseguido — ou seja, exalta os valores humanos —, «ao passo que o riso se apraz na contemplação do erro, da fealdade, do vício, do desequilíbrio e do fracasso sob todas as suas formas». Stoetzel¹¹³ define o riso como sendo a «emoção que acompanha a experiência de um valor nulo», quer dizer, sempre que os valores, quaisquer que eles sejam, «passam de algo a zero» (o que lembra a posição de Kant, que veremos mais adiante). Assim, rimo-nos quando tememos ir sofrer no dentista e afinal nada sofremos, tal como nos rimos quando uma criança nos anuncia um presente e nos oferece uma concha dentre mil caídas aos nossos pés. Mas é preciso que os valores sejam relativos: não nos rimos de um valor absoluto que, como tal (a religião ou a pátria, para os crentes e os patriotas), não pode reduzir-se a zero.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 40.

¹¹¹ *Ibid.* pp. 41-42.

¹¹² Cl. SAULNIER, *Le sens du comique*, 1940. — Cf. para o autor anterior: R. BAYER, *Esthétique de la grâce*, 2 vols. 1933; e *L'humour*, 1949.

¹¹³ J. STOETZEL, *Sur la nature du rire* (Revue Philosophique) 1944.

Enfim, Souriau ¹¹⁴, distinguindo o cómico, que segundo ele é pouco risível, do riso «puro ou bruto», defende que este é a resultante da «tomada de consciência de dois valores contraditórios num mesmo objecto»; e, se bem que o acento seja posto no valor mais alto, que nos liberta da opressão quotidiana, o riso pode ligar-se a todos os valores ¹¹⁵.

Já sabemos que o riso se põe em termos de *contraste* e *degradação*, ou seja, em termos de *desvalorização*. No entanto, não é ainda tudo. Para além do riso de loucura e do gás hilariante, e dos risos naturais — e portanto já só ao exclusivo nível do estético —, o riso não é puramente espiritual, desligado do corpo, antes desencadeia «um conjunto de espasmos e reflexos musculares, vasculares e glandulares, que manifestam normalmente no exterior o estado interior, sem lhe serem contudo proporcionados» ¹¹⁶. «Se o riso só emociona uma parte da nossa alma, é com o corpo quase inteiro que rimos» ¹¹⁷. Daí que seja necessário estudar ainda a fisiologia deste reflexo. Só assim teremos avançado uma «hipótese de trabalho» efectivamente completa, sendo o que o próprio Lalo passa a fazer.

O riso, e mesmo o sorriso, não são o relaxamento dos músculos da face (bem como dos outros). O relaxamento, como o Yoga nos ensina, dá-se apenas quando se procura esse mesmo relaxamento, sem mais. No riso — e ao contrário do que acontece com o choro — «são as tensões musculares que dominam» ¹¹⁸. «Pode excitar apenas o orbicular inferior das pálpebras: é o sorriso dos olhos. Ou então um músculo especial, o risorius, que é muito fino e varia muito de indivíduo para indivíduo; o que explica as muitas nuances pessoais dos sorrisos graciosos, atraentes, astutos, provocantes, ou ao contrário reservados, pudicos, retidos, austeros. É a ele que se devem as covinhas das faces, ditas justamente “gelasinas”(…). Mas o músculo essencial do riso é o grande zigomático (...) que liga a maçã do rosto à comissura dos lábios». Isto na face, porque o riso interessa a mais regiões do corpo. «Ao intensificar-se, desencadeia o espasmo da glote e depois reflexos do diafragma: é o rir “a bandeiras despregadas”, “de fazer doer a barriga”(…). Quando irresistível e violentamente desproporcionado, este espasmo transforma-se no rir-louco, histérico. Se a excitação atinge a espinhal medula e a agitação ganha o corpo inteiro, “agarramos nas ilhargas”, “torcemo-nos de riso”. E estas

¹¹⁴ E. SOURIAU, *Le risible et le comique* (Journal de Psychologie) 1948.

¹¹⁵ Ch. LALO, *o. c.* pp. 44-47.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 34.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 50.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 65.

convulsões podem mesmo prolongar-se em saltos desordenados, gesticulações incontroláveis: violência que às vezes dá a paradoxal impressão de se “morrer de riso”»¹¹⁹. E assim o riso não é simplesmente um comportamento passivo, a distensão, o alívio de uma tensão. Ele é um comportamento positivo do homem. Que significará e donde deriva?

O estudo da progressiva aquisição do riso por parte da criança é sem dúvida um dos meios mais importantes para responder à questão. «Segundo miss Shinn, o riso de alegria aparece pelo segundo mês; depois vem o da simpatia; os risos de jogo, de surpresa e de triunfo, pelo quinto mês; o riso da absurdidade cômica, que supõe mais capacidades mentais, pelo nono; a partir do décimo mês, a criança ri como o adulto»¹²⁰. Por sua vez, L. Fabre distingue quatro fases na descoberta dos, segundo ele, quatro tipos diferentes do riso cômico: a descoberta do bizarro, a descoberta do insólito, o riso do «faz de conta» e o riso de triunfo e de desafio, «riso cruel que acompanhará muitas vezes as manifestações de fraqueza de outrem»¹²¹.

Outro meio é o estudo do comportamento neste domínio dos povos primitivos. Segundo Sully¹²², a característica dominante é a sobrevivência de um riso de criança no adulto: «um riso de jogo, de triunfo ou de sadismo mais do que de humor, o qual todavia não falta nos “selvagens”, que têm um vivo sentimento para a provocação e o gracejo. Poderíamos dizê-lo “pré-cômico” na medida em que a “mentalidade primitiva” pode ser “pré-lógica” segundo Lévy-Bruhl»¹²³.

De um ponto de vista mais estritamente fisiológico, tem-se visto a origem do riso nas cócegas, na mastigação ou na mordedura. As cócegas, com efeito, provocam o riso. «Ora, as crianças são-lhe particularmente sensíveis e provocam-nas quer por jogo quer por prazer sensual». E «quanto aos selvagens, J. Sully faz notar que eles vivem ordinariamente cobertos por uma vérmina fecunda em comichão». Não seria este rir — do qual aliás fala Kant, no seu célebre passo sobre o riso¹²⁴ — a forma originária de todo o riso, «adaptada mais tarde à manifestação de sensações e sentimentos muito mais elevados»? Hecker¹²⁵ defende

¹¹⁹ *Ibid.* pp. 60-61.

¹²⁰ *Ibid.* pp. 51-52.

¹²¹ *Ibid.* p. 52.

¹²² J. SULLY, *Essai sur le rire*, 1904 (ed. inglesa, 1902).

¹²³ Ch. LALO, *o. c.* p. 52.

¹²⁴ E. KANT, *o. c.* §54.

¹²⁵ E. HECKER, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

justamente que «o rir estético seria uma espécie de “cócegas psíquicas”, que desencadeariam certos reflexos por uma excitação do cérebro e do sistema simpático, idêntica à das cócegas físicas». Só que, contesta Lalo com alguma ironia, este «vai-vem entre o prazer e a dor», mesmo a existir, poderá ser uma «desvalorização», mas não é um «fazer cócegas». Para além de que as cócegas só são intensas em certas partes delicadas da epiderme, que não têm nada a ver com os músculos do riso ¹²⁶. O mecanismo da mastigação, por sua vez, poderia oferecer vantagens, porque os seus músculos são em parte os do rir; se «toda a *expressão* psíquica foi primeiro uma *função* orgânica, esta função primeira poderia muito bem ter sido a mastigação, próxima parente do rictus, como este o é do riso. O riso seria assim, primeiro, um sinal de fome satisfeita». Mas, a ser assim, contesta Lalo, «esta hipótese deveria aplicar-se também aos animais superiores, que mastigam quase como os homens e, contudo, não riam» ¹²⁷.

A opinião do nosso autor é no fundo a da mordedura, mas muito modificada por um homem que entretanto se passou a defender a soco (e a pontapé) e que começou a falar; como ele diz, «só o homem ri, porque só ele é boxeur e falador» ¹²⁸. «Num cão ou mesmo num macaco superior, a arma principal é a mandíbula, de modo que mostrar os dentes é a ameaça mais natural diante de um adversário. O rictus dos animais não é pois um riso, uma vez que a sua imperiosa missão vital é outra. Ao contrário, no homem, a dentição fez-se mais pequena, ao mesmo tempo que a mão se transformava em instrumento de agarrar e de socar(...). A mordedura deu lugar ao pugilato. (...) Doravante, a nova dentadura enfraqueceu-se, ao mesmo tempo que a sua exibição através dos lábios arregaçados se prestava a significar algo completamente diferente de uma parada de luta. (...) Os risos de orgulho conservam ainda uma certa memória desta longínqua origem: simbolizam triunfo, superioridade sobre um adversário, real ou fictício». Mas, evidentemente, esta disponibilidade dos órgãos da mordedura foi só a condição necessária, não a suficiente. Esta última deve-se à linguagem e justamente introduz o riso no seu verdadeiro meio, que é o social. Só assim, de resto, se explicam duas coisas: que os animais não riam (porque eles não têm uma linguagem articulada) e que nós usemos no riso os músculos que usamos: os mesmos da fala, quer ao nível óbvio da face e da garganta, quer ao nível geral da fonação e da respiração. «Um riso violento é uma

¹²⁶ Ch. LALO, *o. c.* pp. 53-54.

¹²⁷ *Ibid.* p. 54.

¹²⁸ *Ibid.* p. 58.

série de convulsões dos músculos da expiração. Estes músculos opõem-se assim à dilatação do peito e aos movimentos do diafragma para a inspiração do ar. Daí as sacudidelas, as sufocações, e a impossibilidade dos grandes esforços, que suporiam o fechar dos lábios e da glote para imobilizar o tórax: o inverso do riso. (...) O médico J.-M. Raulin ¹²⁹ lembra a este propósito algumas locuções populares muito expressivas: “sufocar de riso”, “o riso desarma”. E sublinha: *o riso é incompatível com o esforço*» ¹³⁰.

Eis, enfim, vista com algum pormenor e de forma completa, a «hipótese de trabalho» de Lalo. Podemos passar agora, de uma forma mais expressa e sistematicamente, ao exame das diferentes teorias históricas e «mostrar que, sob as suas múltiplas divergências, *todas subentendem as desvalorizações, mais ou menos mascaradas por outras hipóteses de menos envergadura*» ¹³¹. Para tal, o nosso autor faz uma classificação das diferentes desvalorizações — das psíquicas às sociais e, dentro de cada grupo, das suas diversas espécies — passando em revista a posição e o contributo dos diferentes autores.

Dentre as psíquicas, o autor começa pelas maiores: as desvalorizações do *belo*, do *bem* e do *verdadeiro*. É certo que rimos sempre do valor mais baixo: da fealdade, do mal e da falsidade. Mas todas as posições são intermutáveis e assim rimo-nos efectivamente de todo o belo, todo o bem e todo o verdadeiro; os valores são relativos. «No sec XVII, rimo-nos do burguês que quer ser gentil-homem; no XVIII, rimo-nos com Fígaro dos gentis-homens que não valem o seu criado ou o seu barbeiro; no XIX, o honrado comerciante Poirier é bem ridículo mas, aqui e ali, ele vinga-se do seu genro marquês, inactivo e parasita». Por sua vez, «com ou sem indulgência, um mundano afectado sorri-se das fantasias pitorescas de um camponês um tanto “borracho”, “tocado”, “quente”; enquanto o camponês ri abundantemente dos modos artificiais em que tolamente se petrifica o homem do mundo, que “põe sem lho imporem”, porque a ele “não se faz tal”» ¹³². E é assim que, com as máscaras cómicas gregas, todas em caretas, se ri da beleza. Tal como se ri, através da caricatura, praticamente de tudo. O Sócrates das Nuvens é fisicamente ainda mais feio que o natural e moralmente odioso; e bastará a Daumier afeiar os

¹²⁹ J.-M. RAULIN, *Le rire et les exilarants. Etude anatomique, psychologique et pathologique*, 1900.

¹³⁰ Ch. LALO, *o. c.* pp. 55-59.

¹³¹ *Ibid.* p. 78.

¹³² *Ibid.* p. 84.

heróis de Racine para fazer rir à sua custa. «Este mecanismo funciona em cheio na maior parte dos disfarces de carnaval e nas maquiagens dos palhaços, autênticos empreendimentos de riso em série». E Lalo conclui perguntando: «Onde está o belo e onde o feio? Não há nada de absoluto. Também aqui, tudo é questão de um sistema de referências. Se o pintor acadêmico ri sincera e legitimamente do realista em nome da beleza, o realista retribui-lhe em nome do seu ideal de realidade, que é também uma fé, tão sincera e legítima como a outra, mas não mais. Isto, sem falar no cubista, que censura tudo o que não tem estilo, isto é, o seu estilo»¹³³.

E o mesmo acontece ao bem. «Se há alguns valores morais reputados de superiores na vida, esses são (...) os poderes social, paterno e marital. Ora são estes três pilares da sociedade política e doméstica que estão na mira dos ataques mais insistentes dos cômicos, dos satíricos, dos caricaturistas». É com efeito o tolo polfícia e não o esperto ladrão que faz rir. «Na vida séria dos tribunais, é anormal rirmo-nos do juiz em proveito do criminoso; na comédia de costumes, podemos rir dos dois, mas com mais gosto do juiz». Na Grécia e sobretudo em Roma, a autoridade paterna era extremamente respeitada na vida; mas era vilipendiada no teatro. Quanto a Molière, «sacrifica sempre a autoridade dos pais a favor da paixão dos filhos. Basta chamar no teatro *bem* ao que na vida se chama *mal*, para que se tenha o direito estético, até o dever de arte, de rir, por jogo, dos valores que a vida real aprecia de modo muito diferente». E Lalo acrescenta mesmo: «Por falta de saber ou querer fazer esta distinção, os Japoneses proibiram durante muito tempo a tradução das obras de Molière para a sua língua. Evidentemente, incapazes de transpor para o estético esses valores morais, que são para eles sagrados, não podiam entender o gracejo a seu respeito. Ao passo que gerações de românticos, de realistas, de existencialistas nos ensinaram a pôr no teatro os valores morais e sociais ao contrário, para deles rirmos, ou chorarmos, segundo os casos, à nossa vontade». E, quanto à autoridade marital, «se ela não se presta quase nunca ao riso no Médio e no Extremo Oriente, esses países de harém e de severa servidão feminina, ela é para nós o risível por excelência». Desde as trovas da Idade Média até às nossas revistas e aos nossos filmes, a infidelidade conjugal é normalmente «o delito que faz rir, e rir da vítima: dois cúmulos de desvalorização»¹³⁴.

Tal como nos rimos, enfim, da própria verdade. «O erro de aritmética “4 e 2 são 5” não faz rir enquanto falha daquele que conta; mas fará sorrir

¹³³ *Ibid.* p. 85.

¹³⁴ *Ibid.* pp. 86-87.

aquele que sabe que 5 é o número da casa da namorada do que conta». Não é a própria verdade que faz rir, mas o uso que dela se faz. No entanto, como ela não existe sozinha, antes só em quem a utiliza, tem, como diz Lalo, «altos e baixos, isto é, de que rir». Rimo-nos assim da própria ciência — como é o caso da célebre aporia do «cretense mentiroso que diz a verdade» ou o da nossa banal definição de Filosofia como a «ciência com a qual e sem a qual tudo fica tal e qual» —; mas rimo-nos ainda mais dos sábios: do seu pedantismo, vaidoso ou maníaco ¹³⁵.

Liberdade, jogo e realidade são o segundo conjunto de valores gerais, e por isso maiores, de que nos rimos. Rimo-nos, por exemplo, no que toca à liberdade, do «burro de Buridano», que morre de fome por não se decidir por um ou outro dos molhos de palha e que, transposto para o mundo humano, tem sido o tema de muitos quadros de revista. Tal como nos rimos, ao menos um tanto, da defenestração que André Gide relata nas *Caves do Vaticano*, para provar a «liberdade de indiferença» ¹³⁶. Mas Lalo desenvolve neste capítulo sobretudo a liberdade como *ficção*, como *jogo* face à realidade, que caracteriza, segundo ele, toda a arte, mas que a mim me parece sobretudo traduzir a atitude que tomamos no cómico e a que nos referimos mais acima sob o nome de *desinteresse cómico*. Assim, Goethe ¹³⁷ dizia a Eckermann: «A palavra de espírito deriva do instinto de jogo, e o jogo manifesta a grande liberdade do espírito». O humorista romântico Jean-Paul ¹³⁸ dizia que o espírito é um simples jogo de ideias e que «a liberdade dá o espírito, tal como o espírito a liberdade». O neo-criticista Renouvier ¹³⁹ faz do riso uma manifestação da «pura espontaneidade da vontade: aquele que ri goza da representação que ele se dá desta vontade decaída (sem as leis da reflexão), inofensiva e que cria no absurdo». Da mesma escola, foi no entanto Penjon quem fundou explicitamente o riso estético na «escolha imprevisível». «O riso, dizia, é sempre e por toda a parte como o eco natural da liberdade (...), é sempre, com mil nuances, a manifestação súbita de uma liberdade que destrói as previsões, mas sem pena para nós, sem pena real para os outros, na ausência de toda a causa propriamente dita». Entre os psicólogos, Dugas ¹⁴¹ é um puro adepto do jogo. «Tudo pode ser risível e nada o é, escreve. Isso depende do ângulo donde se olham as coisas. O ponto de

¹³⁵ *Ibid.* pp. 87-89.

¹³⁶ *Ibid.* pp. 103-104.

¹³⁷ W. GOETHE, *Conversations avec Eckermann*, 1848.

¹³⁸ JEAN-PAUL (RICHTER), *Vorschule der Aesthetik*, 1804.

¹³⁹ Ch. RENOUVIER e L. PRAT, *La nouvelle monadologie*, 1899.

¹⁴⁰ A. PENJON, *Le rire et la liberté* (Revue Philosophique) 1893.

¹⁴¹ L. DUGAS, *Psychologie du rire*, 1902.

vista donde elas parecem risíveis é o do jogo». E segundo ele, continua Lalo, «o jogo consiste em tratar, pela imaginação, o real como irreal e o irreal como real. Donde o papel da contradição: “Ela sublinha a irrealidade, condição do risível, carácter essencial das coisas risíveis: enganar por prazer, deformações impossíveis, ou então realidades materiais paradoxalmente tidas por quimeras e sem direito à existência”».

A mesma irrealidade imaginativa em Chapiro ¹⁴² e Saulnier. Para o primeiro, «quando o bloco sólido, que o conjunto do real sempre forma na nossa consciência, é abalado pela contradição» — porque se afirma o seu contrário —, «então nasce o riso. E este abalo estende-se mais ou menos longe de acordo com a intensidade do riso. No limite, atinge o universo inteiro, que parece sumir-se por um instante na grande gargalhada que no-lo faz esquecer». Para o segundo, «o rir é (...) a passagem do sério ao não sério (...), uma oscilação do espírito entre o real e o irreal» ¹⁴³.

Estas, as desvalorizações gerais e por isso maiores. Posto o que, Lalo desce ao concreto, para analisar sucessivamente as desvalorizações da grandeza, da vida, da energia psíquica, da quietude, e por fim as diferentes desvalorizações sociais.

«A forma mais elementar (...) do valor é a quantitativa. A maneira mais simples de rir está em desvalorizar a grandeza daquilo de que rimos». Se se trata do *absoluto*, do *infinito*, que cai no *nada*, temos a ironia romântica, essa «mística do riso construída pela intuição espontaneamente laboriosa dos Frederico Schlegel, dos Tieck, dos Novalis, dos Solger». Como escreve Zeising ¹⁴⁴, discípulo de Schelling: «o riso é a libertação do absoluto cativo no finito. Quando o Deus supremo vem ao *nada*, produz-se um mundo. Quando a sua imagem, o homem, encontra o nada, produz-se um riso. O universo é o riso de Deus, e o riso é o universo do que ri». «Nem mais nem menos», conclui não sem ironia Lalo ¹⁴⁵. No entanto, esta relação entre grandezas não se dá só do infinito para o nada, pode dar-se também dentro do próprio finito e aí, sim, estamos no domínio estético. É «a relação do grande ao pequeno, cujo limite é o zero, invocada com predilecção por muitos teóricos modernos, de Kant a Stoetzel». Lipps ¹⁴⁶, particularmente, compõe uma teoria engenhosa a este respeito. A maior parte do cómico, segundo ele, é «o pequeno, o menos rico em impressão, em significação,

¹⁴² M. CHAPIRO, *L'illusion comique*, 1941.

¹⁴³ Ch. LALO, *o. c.* pp. 93-96.

¹⁴⁴ A. ZEISING, *Aesthetische Forschungen*, 1855.

¹⁴⁵ Ch. LALO, *o. c.* pp. 107-109.

¹⁴⁶ Th. LIPPS, *Komik und Humor*, 1898.

em peso (e portanto não sublime), que se pretende grande, e desempenha este papel, mas que em seguida aparece ao contrário como pequeno, relativamente nulo». É este contraste descendente que provoca o riso. Só que o contraste é de sentido único. Coisa que, como já sabemos, Lalo não aceita, em nome da relatividade dos valores. Voltando à ironia romântica, escreve, com efeito: «O mundo é um riso de Deus, asseguram — sem rir — os românticos alemães. Não lhes veio ao espírito que Deus pudesse ser um riso do homem. Todavia (...) em Renan e em Flaubert ironiza-se (...) sobre “o Senhor Ser”, como se dizia gracejando entre alguns libertinos de café do sec. XVIII, para enganar os espíões da polícia. Pode-se rir de tudo, mesmo de Deus, quando se julga ter boas razões para desvalorizar esta “categoria do ideal”». Nisto, como no resto, a história ensina-nos: se nós modernos valorizamos o infinito e não temos vontade de dele rir, os gregos ao contrário desvalorizavam-no. E a psicologia também nos ensina: «David pode muito bem ter ridicularizado Golias antes do combate, mesmo que fosse só por bravata provocante de belo jogador, quase de artista»¹⁴⁷.

Para além da quantidade propriamente dita, há a grandeza qualitativa, «que é objectivamente a perfeição ou a imperfeição, a superioridade ou a inferioridade morais (no sentido mais largo desta palavra), e subjectivamente o sentimento de orgulho ou de humilhação que lhes corresponde». Também disso se pode rir, quer se acentue o orgulho ou a humilhação. Os antigos pensavam sobretudo na última. «Platão no *Filebo*, Aristóteles na *Poética*, Cícero no tratado *Do orador*, Quintiliano na *Instituição oratória*, Horácio na sua *Arte poética* estão praticamente de acordo ao falar de defeitos inofensivos ou de fealdades ligeiras, que a comédia se encarrega de censurar e de punir pelo riso, com a esperança, mais ou menos sincera, de corrigir assim os costumes». Os modernos, ao contrário, pensam sobretudo no primeiro; «mais no orgulho triunfante daquele que faz pouco do que no abatimento daquele de quem se faz pouco». «Tal é a concepção de Hobbes¹⁴⁸: “a paixão do riso, diz ele, não é senão um sentimento súbito de triunfo que nasce da concepção súbita de qualquer superioridade em nós, por comparação com a inferioridade de outrem, ou com a nossa inferioridade anterior”». É este, depois, o ponto de vista de Descartes, Espinoza, Poinsonet de Sivry¹⁴⁹, Baudelaire¹⁵⁰, Stendhal¹⁵¹,

¹⁴⁷ Ch. LALO, *o. c.* pp. 109-112.

¹⁴⁸ Th. HOBBS, *De la nature humaine*, 1652 (trad. francesa), IX, 13.

¹⁴⁹ L. POINSONET DE SIVRY, *Traité des causes physiques et morales du rire*, 1768.

¹⁵⁰ Ch. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, 1855.

¹⁵¹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 1823, II.

Bain¹⁵², Groos¹⁵³ e outros. Mais perto de nós, Jeantet¹⁵⁴ escreve: «O riso é a expressão fisiológica do vivo e maligno prazer que temos nos sucessos da nossa vaidade e nos fracassos da vaidade dos outros». E Lalo acrescenta ainda, por fim: por sua vez, «os psicanalistas invocam a desforra dos complexos de inferioridade ou de humilhação»¹⁵⁵.

Passemos às desvalorizações da vida. Já as vimos em Bergson. A posição de Lotze¹⁵⁶ não é muito diferente. Médico e psicólogo, «trouxe para um terreno mais positivo a concepção metafísica do idealismo hegeliano e schopenhaueriano, que via no cómico uma desproporção entre a forma sensível e a sua Ideia». Assim, as coisas inanimadas e as plantas jamais são cómicas, porque correspondem sempre à sua ideia. «Só os humanos e os animais superiores, de que conhecemos melhor a vida psicológica, podem ser cómicos». Sendo as várias modalidades de cómico, nomeadamente, «as imitações dos movimentos das espécies superiores pelas inferiores, e o retorno do vivo aos movimentos rígidos e irregulares, rápidos e sucessivos, que apenas pertencem propriamente ao inanimado, às máquinas (...). Por isso se chamou ao cómico: um jogo do mecanismo da natureza com a liberdade do espírito». Como se vê, temos na mesma «a agilidade da vida livre, contra a rigidez do mecanismo, e o privilégio do humano, contra o animal ou o inanimado», tal como, depois, em Bergson¹⁵⁷. Mas a posição deste último adquiriu sem dúvida um peso incomparavelmente maior do que o daquele e são as suas teses que Lalo desenvolve e critica.

À *insensibilidade e intelectualismo* do cómico bergsoniano já nos referimos. A segunda tese criticada é a do carácter *social* do cómico. Não, evidentemente, por esse carácter mesmo, mas por ser uma tese *de* Bergson. Com efeito, «todo o intuicionismo é, em princípio, individualista» e há depois, justamente, *Les deux sources de la morale et de la religion*. O normal seria os indivíduos rirem-se do constrangimento que a vida social representa para cada um, e o que acontece, ao contrário, é que é a sociedade que se ri dos originais, dos a ela desadaptados. O que dá como resultado que, por exemplo, no *Misanthrope*, é paradoxalmente o mundano e superficial Filinto que ri do refractário Alceste, no qual, sim,

¹⁵² A. BAIN, *Les émotions et la volonté*, 1885 (ed. inglesa 1859), I, 14, 38-40.

¹⁵³ K. GROOS, *Der aesthetische Genuss*, 1902.

¹⁵⁴ L. JEANTET, *De quoi et pourquoi rit-on? Psychologie du rire* (Revue Philosophique) 1944.

¹⁵⁵ Ch. LALO, *o. c.* pp. 112-115.

¹⁵⁶ H. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*.

¹⁵⁷ Ch. LALO, *o. c.* pp. 117-118.

corre a vida profunda. O que significa que é afinal «o mecânico que ri da vida». Tal acontece, segundo o nosso autor, porque Bergson não põe o problema em termos de *valores*, com a sua geral *relatividade*. Se assim fosse, tudo se esclareceria: «Apareceria que o indivíduo ri da sociedade nos casos em que ele crê poder atribuir-lhe, com ou sem razão, um valor inferior ao seu próprio. Se a sociedade (ou o seu representante) ri ao contrário de um indivíduo, é porque se julga superior a ele. Por exemplo — continua Lalo — o sec. XVII, sendo muito mais conformista que o nosso, julgava Alceste ridículo; ao passo que a nossa geração, tornada muito mais individualista, riria de bom grado de Filinto»¹⁵⁸.

E, para o mostrar bem, Lalo retoma os «melhores exemplos» de Bergson, reinterprestando-os à sua maneira. Seja o caso já citado dos funcionários da alfândega que, depois de salvarem os náufragos, lhes perguntam, antes de tudo, «se não têm nada para declarar». Seria, segundo Bergson, a rigidez adquirida na sua profissão a causa do riso. Contrapõe Lalo que haveria a mesma rigidez no comandante que, no meio do furacão, gritasse a sua última ordem regulamentar — ou no padre cujas primeiras palavras aos náufragos fossem uma prece em latim litúrgico —, sem no entanto haver, evidentemente, qualquer cómico. A repetição e a imitação são, por outro lado, como também vimos, causas de abundante riso. Ora «uma multidão de excepções», contrapõe Lalo, se oferecem imediatamente ao espírito. As colunas em largas séries na arquitectura, em música os *da capo* e as entradas regulares de um motivo, em poesia as rimas e os refrãos, todos os ritmos em geral. «Dupréel lembra com razão, a este propósito, os magestosos frisos de guerreiros ou de animais idênticos, que nos foram legados pelo Egipto e pela Assíria, e os graciosos conjuntos de coristas, todas cingidas à mesma posição em muitas cenas de music-hall, que visam o encanto e de modo nenhum o riso». «A repetição, sublinha Lalo, não é cómica por si mesma, mas pela desvalorização que introduz, e somente nos casos em que desvaloriza. Quando, ao contrário, valoriza, tende para o sublime ou para o trágico. Quando não altera os valores nem para baixo nem para cima, é simplesmente bela, graciosa ou grandiosa». E dá exemplos, de que citamos o das *Moscas* de Sartre: aquando da festa dos mortos em Argos, a multidão repete três vezes: «Piedade» e os homens três vezes também: «Perdoai-nos viver, agora que vós estais mortos». «Esta repetição, conclui Lalo, acentua o horror, sem produzir nada de cómico»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 118-126.

¹⁵⁹ *Ibid.* pp. 126-130.

Aliás, se levarmos até ao fim a tese de Bergson, aparece mesmo a contradição ao nível do essencial. Um batalhão de soldados a praticar ordem unida e portanto em que todos executam os mesmos gestos rígidos não nos dá a sensação de ridículo, e ao contrário um soldado que sai da fila e passa a andar livre e naturalmente no-la dá. É o lema de Bergson virado do avesso: *a vida enxertada no mecânico*, de que o «diabo de mola» é aliás um outro exemplo, porque, segundo Jeantet, é justamente um «objecto mecânico sobre o qual se enxertou a vida». Todas as combinações são possíveis: o mecânico sobre a vida, esta sobre aquele, a vida com a vida e o mecânico com o mecânico¹⁶⁰. O essencial são sempre os valores e a passagem do mais alto para o mais baixo. De resto, a própria palavra *valor* não lhe escapou ao falar da «transposição ou mudança de tom»; com efeito, «esta transposição incide quer sobre a *grandeza* dos objectos quer sobre o seu *valor*». Só que os valores não são variedades do princípio vitalista de Bergson, mas ao contrário tal princípio é que é uma variedade dos valores¹⁶¹.

Freud, por sua vez¹⁶² — passemos às desvalorizações da energia psíquica —, fundou a sua teoria do riso na noção de «poupança do potencial psíquico ou *Affect*». O que quer dizer que, de um certo ponto de vista, tal teoria não é muito diferente da de Bergson. Em ambas se trata da relação de uma vida profunda com uma vida superficial. Mas agora trata-se da «arte de dissimular as nossas riquezas psíquicas pouco confessáveis». Dissimulá-las, não por recalçamento, sublimação ou outros processos, mas — e é esse o carácter específico do riso — pela «*economia* quer de um recalçamento quer de uma sublimação, julgados, conscientemente ou não, demasiado dispendiosos». Todo o cómico consiste assim (na lógica da passagem do grande ao pequeno da teoria de Lipps, que confessadamente inspirou a Freud a sua própria teoria) em «substituir uma emoção forte por uma emoção fraca, a fim de poupar o esforço intenso ou o consumo penoso de energia, que aquela exigiria». «Um desgosto de amor — exemplifica Lalo — pode ser aliviado quer por um cruel esquecimento voluntário, quer por uma subtil derivação para um ideal cultural, religioso ou político, quer enfim por uma boa palavra vingadora, um desses «ridículos que matam», pelo menos o amor, já que não o amoroso. Destes três processos — acrescenta — o último é o mais económico, senão o mais radical». Trata-se de algo semelhante ao que

¹⁶⁰ *Ibid.* pp. 131-133.

¹⁶¹ *Ibid.* pp. 136-137.

¹⁶² S. FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1930 (ed. alemã 1905).

acontece ao comerciante que, «nos seus inícios, experimenta um prazer fragmentário ao fazer uma economia de pormenor, cujo produto logo investe. Quando o negócio cresce, tais pormenores dão-lhe ainda esse prazer particular; mas junta-se-lhe um sentimento de alívio geral que é bem mais intenso, porque, rico agora, ele já não tem necessidade de reinvestir imediatamente esse lucro». O hábito do riso traz-nos assim algo como o *sonho*, ou como o regresso à *infância*, em que por momentos escapamos às inibições com que a vida séria nos sobrecarrega»¹⁶³.

Embora Freud intitule a sua obra dedicada ao nosso tema *A palavra de espírito*, ele trata também quer do *cómico* quer do *humor* propriamente ditos. Mas onde ele é mais notável é, transversalmente, na análise do «espírito obsceno». Enquanto o «espírito puro» não provoca senão um «pálido sorriso», com prazer certamente, mas medíocre, aquele provoca um riso intenso, «às gargalhadas». Trata-se, como diz Freud, de um «espírito que desnuda»: «a obscenidade, escreve, despe, por assim dizer, a pessoa do outro sexo a que se dirige. As propostas obscenas forçam a pessoa atacada a imaginar as partes respectivas e os actos correspondentes». Partes respectivas e actos correspondentes, que englobam frequentemente o excremental, «por uma regressão característica à mentalidade infantil e neurótica, na qual estes dois domínios tabus se confundem». Daí o sucesso universal do género «rabelaisiano» (ou «vicentino») ¹⁶⁴.

Dos numerosos exemplos que Freud aduz para ilustrar a sua teoria, Lalo cita alguns e tenta mostrar que não é o menor esforço a causa do riso, mas, sempre, uma certa desvalorização. Nós evocaremos apenas três. «O Príncipe Sereníssimo admira-se por encontrar um estrangeiro que se lhe parece... como um irmão. “Então a tua mãe frequentou a nossa casa?”, pergunta-lhe insolentemente. O outro, porém, responde-lhe à letra: “Não, a minha mãe não, mas o meu pai”». Para Freud, o estrangeiro *poupa-se* assim a uma acção vingadoura. Para Lalo, o que se passa é o *abaixamento* do vaidoso príncipe à categoria de bastardo, «ao abrigo de uma simetria de palavras que imprudentemente havia sido sugerida pelo próprio provocador»¹⁶⁵. Segundo: «No comboio, um judeu está sozinho na carruagem. À vontade, põe os pés em cima do banco da frente. Entra um passageiro de boa aparência: o judeu põe imediatamente os pés no chão por civilidade. Mas o recém-chegado pergunta-lhe: “Quando é o *Yom Kippur*?” Logo o judeu volta a pôr os pés no banco com alívio». Lalo

¹⁶³ Ch. LALO, *o. c.* pp. 138-141. Os sublinhados são nossos.

¹⁶⁴ *Ibid.* pp. 142-143.

¹⁶⁵ *Ibid.* pp. 143-144.

pergunta, a propósito desta anedota típica de judeus, se não se trata «de uma desvalorização de outrem e de si, sob a forma, que é só acessória e mesmo duvidosa, de uma economia de energia»¹⁶⁶. Enfim, entre as muitas séries de «perguntas e respostas divertidas», esta: «O que é um canibal que come o seu pai e a sua mãe? — Um órfão. — E se, além disso, ele devorar todos os parentes? — O seu herdeiro universal. — Onde pode um tal monstro encontrar ainda simpatia? — No dicionário, na letra S». «Não é visível, pergunta Lalo, que este “deslocamento” das respostas não é só *ao lado*, mas *para baixo*? (...) A deslocação ou mesmo a economia não são senão meios em vista deste fim»¹⁶⁷.

Passemos, enfim, ainda dentro da desvalorização psíquica, aos sentimentos de quietude e de inquietude. Eles são, sem dúvida, «os dois polos da vida humana. São a mais viva expressão do nosso instinto fundamental de conservação física e moral. É pois natural que muitas formas do riso lhes estejam ligadas».

Os antigos parece não terem reparado muito para este aspecto. Ao contrário, os modernos, mais psicólogos, utilizaram muito a inquietude — desde a simples *surpresa*, com o seu corolário, a *brevidade*, até ao extremo oposto, o *desassossego* e a *angústia* — para explicar o riso. Lalo vai mostrar que, por baixo destas palavras, o que há é a desvalorização¹⁶⁸.

A surpresa e a brevidade, com efeito, «tornam sensíveis os contrastes risíveis». É disso que vive o modesto género do *quiproquo*, «a incoerência organizada, o triunfo do imprevisto». Mas, justamente, não basta uma resposta «surpreendente», é preciso uma resposta «desvalorizadora». É preciso um *qui* que seja manifestamente inferior ao *quo*. «O que faz parte da regra geral do riso estético», porquanto o que é decisivo é o valor e não o simples contraste¹⁶⁹. É certo que esta surpresa e brevidade entram de tal maneira na definição moderna do riso estético que poucos autores as não incluem nas suas teorias. É o caso de Hobbes, de Descartes, de Marmontel, de Kant, de Fechner, de Rivarol, de Mélinand, de Jean-Paul Richter, de Heymans, de Sully. Todos põem como condição accidental ou mesmo essencial a brevidade. Mas nenhum demonstra a sua necessidade ou importância decisiva. Seja, por exemplo, o caso de Kant. São bem conhecidos o que Lalo chama «os três risos» do eremita de Koenigsberg. «Em Surate, um inglês abre uma garrafa de cerveja, que espuma abundantemente. A um indiano que se espanta, pergunta o que há de tão

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 145.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 149.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 156.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 157.

estranho. “O que me causa admiração, responde o indígena, não é que tudo isso se escape assim, mas que vós o tenhais podido meter lá dentro”». O segundo riso de Kant é o do herdeiro rico que pagou largamente aos criados para chorarem nas exéquias do seu defunto parente, e que mais ficavam alegres à medida que lhes pagava para ficarem tristes. O terceiro — com piada para «fazer rir à gargalhada uma companhia inteira» — o do comerciante que, na iminência de perder no mar tempestuoso toda a fortuna que transportava, vê subitamente embranquecer os cabelos — da sua peruca. O que Kant quer mostrar das três vezes é o «aniquilamento de uma espera intensa» e, segundo Lalo, o que há, fundamentalmente, é uma «tríplice desvalorização». De qualquer modo (é esse aqui o ponto imediato), nada se ganha, de verdade, com a respectiva instantaneidade, «apesar dos factos fisiológicos muito vagos que Kant invoca, tão gratuitamente como o fez Descartes»¹⁷⁰.

Para se perceber o papel e, por isso, a razão de ser da brevidade, é preciso passar à forma extrema da inquietação, em que a surpresa se transforma em autêntico desassossego e se exalta até à angústia. Então, sim, compreende-se «que a ansiedade possa causar o riso, não por si mesma, mas pela sua anulação libertadora, e que este alívio só possa ser *sensível* se for brusco, pois que, por definição, uma passagem contínua, *insensível*, não poderia ser acessível à consciência enquanto tal». Donde a teoria de Fabre: «o riso é fisiologicamente constituído por uma diástole consecutiva a uma sístole», isto é, por um constrangimento, uma angústia, um desassossego penosos, seguidos de um descanso, de uma tranquilização agradáveis»¹⁷¹. Donde, igualmente, a de Chapiro: «A *brevidade* é da *essência* do cómico, porque este reside na descoberta de uma absurdiade *mascarada*». Absurdiade, que é mais do que «para rir», isto é, artificial; ela vai até à «ansiedade essencial, primordial, permanente, que constitui o fundo da natureza humana. Todo o riso se banha numa atmosfera de obsessão: a da morte. Dela nos liberta durante algum tempo, pela sua “virtude exorcizante”. O cómico purga em nós o desespero da morte, tal como o trágico purga, segundo Aristóteles, o terror e a piedade: há uma “catarse cómica”. A sua varinha mágica faz aparecer o real como irreal, por meio desta ou daquela absurdiade *mascarada*». O riso liberta-nos assim, ainda que momentaneamente, da omnipresença da morte, tal como, à sua maneira, a religião¹⁷². E donde, enfim, a teoria de Etienne Souriau: «É cómico todo o universo, ou todo o fragmento de universo,

¹⁷⁰ *Ibid.* pp. 157-160.

¹⁷¹ *Ibid.* pp. 160-161.

¹⁷² *Ibid.* pp. 162-164.

construído de maneira a não dar nenhum lugar a esse *factor de angústia* (cf. Heidegger) que está difundido no universo da experiência prática. (...) A anulação *brusca da angústia* (sempre presente sob uma forma fruste, difusa) provoca o reflexo do riso»¹⁷³.

Em todos estes casos, porém — se não se trata de simples alívio físico ou psíquico, que é muito real, mas sem significado estético — o que temos é a desvalorização. Há, sem dúvida, «acessos de riso de libertação, depois de um perigo, ou de triunfo, depois de um esforço penoso. Em todas as guerras se viram combatentes, ao sair de uma situação terrível, virar o seu heroísmo mais “para a chalaça” do que “para o trágico”. Nestas condições, compreende-se que o riso favoreça, por meio das suas sacudidelas, uma retomada espasmódica do equilíbrio perdido. (...) Mas este jogo emana da natureza e não da arte». Para haver arte, tem de haver, expressamente, desvalorização. Como, aliás, logo aparece, no próprio meio acabado de referir. «Na guerra de trincheiras de 1914, a palavra de ordem militar foi durante quatro anos: “Aguentar”. Uma caricatura de Forain representava dois “barbudos” que esperam pacientemente não se sabe o quê, numa trincheira, vigiando, armas na mão. “Desde que eles aguentem”, diz um, ensimesmado. — “Eles quem?” pergunta o outro. — “Os civis!” responde o primeiro». Contraponto que dá a volta por cima, diz, por outras palavras, Lalo ¹⁷⁴.

Outro tipo de desvalorização, que aparece sob a forma da tranquilização, é o dos enigmas, com toda a sua família de adivinhas, cúmulo, rébus e charadas. Na verdade, como diz Lalo, «um *enigma* confunde o nosso espírito, apresentando-lhe palavras de sentido misterioso: a solução traz o sorriso, desde que a insuspeitada simplicidade desvalorize os esforços algo penosos para desembulhar a confusão». E desde que, evidentemente, o próprio tema do enigma nos não tire do riso para nos levar ao sério (para evocar a *exacta* expressão brasileira «tirar do sério»); nesse caso, estaremos no belo, no trágico ou no sublime, ou na simples vida ¹⁷⁵.

A tranquilização só é pois a causa do riso na medida em que for uma desvalorização. É o que aliás se comprova invertendo as teorias: em vez de o fim procurado ser a quietude e a tranquilização, suponhamos que é a inquietação e o desassossego. Se houver casos destes, teremos conseguido a contraprova de que o riso não se liga, efectivamente, à tranquilização — e já à simples brevidade —, mas à desvalorização.

¹⁷³ *Ibid.* p. 164.

¹⁷⁴ *Ibid.* pp. 165-166.

¹⁷⁵ *Ibid.* pp. 166-171.

Ora, em primeiro lugar, não é verdade que muitos efeitos do belo e do trágico se tiram também da brevidade e da surpresa? E os próprios contadores de anedotas não avisam os ouvintes que se «preparam para rir», porque vão ouvir «uma bem tola»? «Eles, como diz Lalo, usarão sem dúvida do imprevisto em certos pormenores, mas evitam-no no conjunto. É que eles supõem útil criar preliminarmente uma atmosfera de alegria, e não, de modo nenhum, de desassossego». É, de resto, o que explica que, ao simples aparecimento dos cómicos de fama, os espectadores os saúdem com uma gargalhada geral. Tal como explica que releiamos Voltaire, voltemos a folhear Daumier ou revejamos tantas peças de teatro cómico, sempre com um prazer renovado e às vezes acrescido, nenhuma diferença havendo em relação aos outros géneros de arte ¹⁷⁶.

Quanto, depois, «à acção mais intensa do “complexo desassossego-tranquilização”, como diz Fabre, ela tem uma sorte análoga. Ela não opera senão enquanto acoplamento de valores desiguais, e a inferioridade está ora no desassossego ora na tranquilização, porque não é enquanto tais que eles agem». Seja o exemplo do cão «que entrou na Igreja e, gravemente, se pôs a escutar o sermão» ou que, «solenemente, passa a revista às tropas reunidas em parada para a inspecção do general que tarda». «É o cão que tem razão ou a nossa razão? Depressa tranquilizados, alegramo-nos com o incidente». Esta é a explicação de Fabre. Lalo contrapõe, em primeiro lugar, que «se fosse S. Francisco a pregar o sermão» ou «se se tratasse da mascote do regimento, ferida na guerra e, por isso, herói nacional», em vez do cómico teríamos respectivamente o sublime e o trágico. E contrapõe depois que, mesmo nas cenas do exemplo, não é a tranquilização o momento do riso: a tranquilização completa dá-se quando se enxota o cão da Igreja, ou da parada, e esse é já um momento sério. «Em casos deste género, conclui Lalo, não é o retorno à ordem, é a entrada na desordem que nos alegra». E o mesmo em muitos outros exemplos, não só de Fabre mas também de Chapiro ¹⁷⁷.

Quanto, finalmente, à família dos *enigmas* (que efectivamente funciona do desassossego para a tranquilização), nós podemos contrapor-lhe a dos *sofismas* provocantes, que funciona «da segurança para o desassossego». Na verdade, se nos enigmas havia a respectiva solução, agora é a impossibilidade de solução que produz o riso. São exemplos a seguinte destruição — e por isso o desassossego, não a tranquilização — quer do silogismo quer da matemática: «beber mata a sede, ora o presunto salgado faz beber, logo o presunto salgado mata a sede»; e «se um litro

¹⁷⁶ *Ibid.* pp. 171-172.

¹⁷⁷ *Ibid.* pp. 172-177.

cheio (LC) é igual a um litro vazio (LV), também meio litro cheio é igual a meio litro vazio: $LC/2 = LV/2$; ou seja, suprimindo o 2, $LC = LV$. *Como não queríamos demonstrar!*»¹⁷⁸ Lembremos, de resto, a ideia já expressa a propósito da fisiologia do riso: «que, se as lágrimas exprimem mais normalmente a dor e a angústia, elas são uma vaso-dilatação, uma diástole, um alívio físico, ao contrário do riso, que exprime mais usualmente a alegria e a distensão, e é por si mesmo um complexo dominado pela tensão, a contracção, a sístole»¹⁷⁹.

Tratadas as desvalorizações psíquicas, Lalo passa às sociais. Mas como, antes de tudo, é preciso saber até que ponto o riso estético implica o aspecto social, é por aí que começa.

O problema pode ser estudado de dois pontos de vista. O primeiro diz respeito à *evolução* do riso. A «história do riso» é um domínio que só começa no sec. XIX, nomeadamente com os filósofos Hegel e Marx e com o cientista James Sully. Na dialéctica de Hegel, com efeito, cada uma das três grandes fases da arte está condenada a desaparecer, para dar lugar, de cada vez, a um processo mais capaz de revelar a Ideia. Esta destruição é feita pelo riso. Este é «o esboço estético do espírito crítico, a sua manifestação dissolvente. A sátira e a comédia são o toque de finados de uma época e o anúncio da vinda de outra». Foi assim que «o poderoso simbolismo religioso do Antigo Oriente soçobrou na fábula, no enigma e no epigrama, que são a moeda miúda da sublimidade e trazem um semi-sorriso». Assim, que «a cultura grega (...) acabou por ridicularizar os seus deuses, à maneira de Luciano, e os seus costumes, à maneira de Juvenal». Assim, que, «quanto aos tempos modernos, ditos românticos, a sua auto-crítica tomou o aspecto eminentemente subjectivo do humor, essa crítica universal». E Marx, do seu ponto de vista, escrevia fortemente: «A última fase de uma forma histórica é a comédia. Os deuses da Grécia, já uma vez tragicamente feridos de morte no *Prometeu agrilhado* de Ésquilo, tiveram de sofrer uma segunda morte *cômica* nos *Diálogos* de Luciano». Sully, por sua vez, como bom evolucionista, procura a história do riso nas crianças e nos povos primitivos. Chegou à conclusão de que «nos três primeiros anos da criança se vê aparecer sucessivamente o riso de alegria, depois o da surpresa, o da distensão, o do jogo; em seguida vem a maldade, a turbulência, a marotice; enfim esboçam-se os risos do falso semblante, da incorrecção, da absurdidade, e, à medida que a linguagem se completa, as graças verbais. Desde então, todos os dados essenciais do riso adulto estão reunidos». Quanto aos

¹⁷⁸ *Ibid.* pp. 177-178.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 183.

primitivos, caracterizam-se, em boa parte, pela sobrevivência da «mentalidade infantil» e, sobretudo, por o riso se expressar em «formas colectivas», por ser «coral»¹⁸⁰.

Para Lalo, porém, nem os esforços dialécticos de Hegel ou de Marx ou os científicos de Sully traduzem os factos neste domínio. «É difícil, diz, discernir um progresso definido, uma evolução unilinear, ou mesmo uma evolução qualquer, na história do riso através das idades. (...) Bem longe de o apogeu do riso estético ser normalmente o sinal e o fermento de uma decadência geral, nós vemos os seus mais gloriosos representantes aparecer em épocas de notório florescimento da civilização: Aristóфанes não longe de Péricles, Horácio na corte de Augusto, Rabelais em pleno Renascimento, Cervantes na grande Espanha, Molière em Versalhes, Shakespeare, Swift, Twain, Shaw, em muito belas épocas da história da Inglaterra, dos Estados Unidos e da Irlanda». Particularmente em relação a Sully, «não há nenhum progresso contínuo, ou mesmo descontínuo, em direcção à individualidade»: «os selvagens sabem muito bem rir sós e, em contrapartida, basta entrar num dos nossos circos, music-halls, cabarets ou teatros cómicos, para experimentar por contágio e observar no público um riso tão coral e unânime como o mais primitivo dos risos!» De resto, não espanta o riso não ter essa evolução progressiva, porquanto «todas as grandes manifestações emotivas da vida social, como os jogos tradicionais, as artes em geral, as religiões ou a família», também não a têm. As coisas, nestes domínios, são muito mais complexas do que à primeira vista parecem. E, assim, «a filosofia da história do riso está ainda por fazer». Vão-se, sim, conhecendo cada vez mais no concreto os respectivos factos¹⁸¹.

O segundo ponto de vista diz respeito à própria *estrutura* social do riso. Já Goethe dizia que «a palavra espirituosa supõe sempre a presença de um público», que «não se faz espírito para si só». E Jean-Paul que «o espírito e a beleza são forças sociais, que celebram os seus triunfos em companhia». No entanto, é Bergson o primeiro a proclamar, «expressamente, que a função social do riso é característica e essencial». No que foi logo seguido por Sully na sua obra verdadeiramente enciclopédica. Se para Bergson, como vimos, o riso é um «gesto social» que vem em última análise da própria vida para obter dos indivíduos «a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade», para Sully o riso «é um factor de luta pela vida social; mantém cada grupo nos seus usos, pois que ridiculariza por

¹⁸⁰ *Ibid.* pp. 185-187.

¹⁸¹ *Ibid.* pp. 187-190.

princípio todos os dos outros grupos enquanto outros; conservador em relação aos estranhos, é crítico e reformador para o próprio grupo, pois que renova os velhos costumes ao ridicularizar o que passou de moda; sustenta as superioridades das classes altas, procurando eliminar as suas vaidades injustificadas; mas, instrumento da diferenciação progressiva, é a vingança inofensiva e legítima dos fracos: as crianças, as mulheres, os proletários, de que é a mais aguçada arma». Só portanto no sec. XX se toma inteira consciência da estrutura social do riso. Mas, a partir daí, praticamente não há autor que a não ponha em relevo ¹⁸². É o caso de Dugas, que, sendo embora um psicólogo individualista, «liga sistematicamente o riso ao jogo», o qual não existe sem parceiros. O caso da Psicanálise, porquanto, ao explicar o cómico pela economia dos esforços de recalçamento, está a pressupor no âmago da questão a sociedade que leva a esse recalçamento. De resto, como diz Freud, «cada palavra de espírito exige o seu público próprio»; sendo por isso (acrescenta Lalo) que por exemplo «um amador de cruas obscenidades fica insensível às alusões finas de um espírito culto: (...) é preciso pertencer ao mesmo meio para gostar das mesmas graças». Tal como é o caso de Chapiro, que, ao pôr o cómico na passagem do real para o irreal, está a pressupor que «o critério prático mais eficaz» de realidade é a confirmação de cada indivíduo pelos outros; na expressão de Lalo, «a realidade é uma alucinação socializada». O caso de Saulnier, que diz que «a mais individual forma de riso, o humor, não é independente das influências sociais» ¹⁸³. O caso, enfim, de Dupréel ¹⁸⁴ que, tratando da questão do ponto de vista da sociologia, afirma que «o problema sociológico do riso é essencial, não acessório ou acrescentado a problemas que seriam fundamentalmente psicológicos». O riso é, ele próprio, uma reacção social: de «acolhimento» ou de «exclusão» em relação ao grupo. «Podemos rir do que quer que seja, mas é sempre por uma destas duas causas» ¹⁸⁵.

Assim, conclui Lalo, «fazer de tolo» é, sem dúvida, antes de mais, uma desvalorização individual. «Mas não se é tolo da mesma maneira em Paris, Chicago ou Tombuctu. (...) O riso estético mais aparentemente solitário, e mesmo o mais anti-social, tem um lado social, como os valores que ele submete a prova». «Não é, porém — na opinião do nosso autor — nem mais nem menos social que qualquer outra criação de arte, que também combina valores, mas de outra maneira. (...) Se a emoção do riso

¹⁸² *Ibid.* pp. 190-192.

¹⁸³ *Ibid.* pp. 192-195.

¹⁸⁴ E. DUPREEL, *Le problème sociologique du rire* (Revue Philosophique) 1928.

¹⁸⁵ CH. LALO, *o. c.* pp. 195-197.

é normalmente contagiosa, não o é de maneira diferente do que acontece com o medo ou o entusiasmo, dada a frequência e grau próximos». Em resumo, e é o próprio Lalo que sublinha, «*sendo o riso estético um jogo polifónico cujas principais "vozes" têm desiguais valores, ele é de natureza social na medida em que os valores com que joga são eles mesmos sociais*»¹⁸⁶.

E desta maneira «fundado e limitado» o ponto de vista sociológico do riso, Lalo passa então sucessivamente — e por último — à análise dos valores da *autoridade*, das *classes* e dos *grupos estranhos*.

Ao contrário do que pensa Bergson, «não é sempre a autoridade social que censura pelo riso os indivíduos a ela mal adaptados (...): o indivíduo ri e faz rir do seu grupo, desde que este seja apresentado como portador de valores inferiores». O autor de *Le rire* foi influenciado por Molière, que «não teria sido clássico se não tivesse defendido a boa sociedade estabelecida do seu tempo». Nisto, o exemplo do clássico quase não foi seguido: «de Beaumarchais a Courteline, quando um conflito opõe o indivíduo à sociedade, é da sociedade que habitualmente rimos». Só a religião e a pátria parecem escapar a esta crítica dissolvente, escreve Lalo, por meados do século; hoje — lembremo-nos nomeadamente do cinema — talvez já nem esses valores¹⁸⁷.

Mas, sim, a excentricidade dos indivíduos continua a ser um bom motivo de riso. Ela «alimenta mesmo uma profissão inteira: a dos palhaços». O que mais uma vez se prova é a «relatividade dos valores». Para nos referirmos já só à pequena sociedade da família, «na China antiga emparedava-se a adúltera viva». Na Inglaterra, a falta conjugal era severamente punida pelas leis, em virtude de uma queixa de adultério ter bastado para desacreditar para sempre certos chefes políticos, até então muito populares. Por essa razão, «desde Shakespeare, que muito raramente disso ri, até aos escritores da era vitoriana, que quase ignoram o assunto por pudor, tal matéria foi, nos países anglo-saxónicos, mais dramática que cômica». Depois, a reacção foi viva; mas ainda hoje se passa o que todos sabemos, nomeadamente na América. Ao contrário, em França, esse é um assunto de inesgotáveis facécias. Por sua vez, a sogra goza na China de um poder «indiscutido e temível» e ninguém dela se ri; ao contrário do que acontece entre nós, que bem nos rimos dessa «autoritária sem autoridade»¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *Ibid.* pp. 197-198.

¹⁸⁷ *Ibid.* pp. 199-201.

¹⁸⁸ *Ibid.* pp. 202-204.

As classes sociais são grupos e o grupo, «mais que os indivíduos, impõe-se opondo-se. Só toma clara e orgulhosa consciência da sua existência desvalorizando implicitamente todos os outros: os superiores para os rebaixar ao seu nível ou abaixo, os inferiores para se defender das suas pretensões reais ou possíveis». Há pois o que Lalo chama «um verdadeiro fariseísmo do riso colectivo»: cada um é o melhor, e está bem assim. Donde, designadamente, os risos típicos *da corte*, o *académico*, o *judeu* (ou *alentejano*), o *campesino*. E vêm os exemplos, sobretudo com o objectivo de mostrar os diferentes meios de que cada classe se serve. Alguns casos parecerão pouco risíveis. Mas não esqueçamos «que eles fazem rir em certos meios, segundo uma determinada escala de valores». Na corte: «Quando dará à luz Vossa mulher? — pergunta Luís XIV a um cortesão. Quando aprouver a Vossa Magestade — responde o “humilde” personagem». Ou esta anedota que se conta de Goethe e Beethoven: «Aquando de um passeio, cruzaram-se com um cortejo de príncipes. Enquanto Goethe, bom cortesão, se descobre, Beethoven, enfurecido, enterra mais o chapéu resmungando». As academias, por sua vez, são muito diversas, mas oferecem traços comuns: são «um meio altamente culto, fechado, aristocrático, tradicionalista; de modo nenhum “um mundo onde nos aborrecemos”, mas onde nos divertimos tão pouco que nos divertimos com pouco; onde se ri tão raramente que se sorri sempre, estando em “boa companhia”». Sendo assim, num discurso deste género, por exemplo, uma piada demasiado directa está deslocada, choca sem alegrar. (...) Em contrapartida, um espírito subtil, arranhadelas de espinhos que quase não magoam e “sem o ar de quererem atingir”, alusões delicadas, às vezes imperceptíveis aos não iniciados, ficam aí como um primor». Quanto às anedotas judias (ou alentejanas), muitas vezes contadas pelos próprios, podem ser exemplos: «a uma recém-casada, a quem esperam maus cumprimentos à sua fealdade, dirige um judeu da Alsácia este eufemismo: “Senhora, há anti-semitismo por aqui”»; ou a do alentejano que está a cavar sentado, porque já experimentou deitado e não dava jeito. Enfim, nos meios camponeses, «o riso é espontâneo, abundante, ruidoso, exuberante», ao contrário do que sucede nos meios mundanos, nos quais «se sorri muito, mas frequentemente se evita rir, a fim de não rir como um qualquer, de medo de se acanhar». Naqueles, o riso «percorre uma rica gama, desde um bom riso infantil até ao riso cruel, desde o sorriso finório e silencioso que se retém por polidez, desconfiança ou malícia, até às gargalhadas “de barriga desabotoada”». Aliás, «as maneiras de falar locais comunicam a este humor aldeão um “gosto próprio” que os conhecedores muito apreciam e julgam as mais das vezes intraduzível. (...) É que esse patoá insinua com ele todos os valores terrenos de incultura e de puerilidade, de ingenuidade simultaneamente desconfiada

e maligna, que a linguagem cidadina, produto de cultura policiada, afasta ao contrário por si mesma». Foi de resto neste meio, como se sabe, que na Grécia nasceu a comédia, ao contrário da tragédia: esta evoca os grandes deuses e os heróis nobres da cidade, enquanto aquela evolui «entre os pequenos deuses das pequenas gentes, os génios tutelares do campo, os deuses ou semi-deuses rurais, faunos e sátiros votados às trivialidades obscenas e ao priapismo ignóbil; “pequenas dionisiacas”, “dionisiacas campestres”, “cultos fálicos” são sinónimos, e traem a sua origem religiosa, mas socialmente inferior»¹⁸⁹. — Estas, em síntese, as diferentes classes do riso colectivo e os meios de que para isso se servem.

Os grupos, por fim, podem relacionar-se apenas em nome da sua *diferença* recíproca. Nesse caso, ri-se dessa pura relação de *exterioridade*, da *não-pertença*.

Cada profissão — os médicos, os magistrados, os artistas, os padres, os universitários, os militares — é um destes grupos. Daí, nomeadamente, os ilustres médicos de Molière e o *Knock* de Jules Romains, os julgamentos de Jules Moineaux, e tanta outra realização cómica, seja de teatro, de histórias reais ou de simples anedotas. Por outro lado, dentro de cada profissão há os diferentes grupos, e há ainda as famílias e os Estados: ninguém quer ser «o tolo» e, como diz Lalo, «por baixo dos sorrisos de conveniência dos diplomatas, escancara-se o riso dos povos, com os respectivos ridículos». São conhecidos os mimos que Atenas atirava a Esparta, e os franceses aos ingleses e vice-versa, ou nós aos espanhóis. Plutarco, por sua vez, fazia rir os romanos de um cartaginês «a quem tinha dado para não falar latim» e era, assim, no sentido etimológico, um «bárbaro», um «balbuciente»¹⁹⁰.

Há assim, sem dúvida — é a conclusão do nosso autor —, uma enorme diversidade de risos estéticos e um bom número de teorias. Mas eles acordam-se mais do que parece e as próprias teorias julgam. Há, em última análise, um dado comum e que é a *desvalorização*: «*uma dissonância, resolvida para baixo, entre dois ou mais valores contrapontados*». As várias teorias «exprimem parcialmente — e neste sentido muito legitimamente — um dos aspectos deste contraponto». A nossa solução é mais vaga, mas por isso mesmo mais geral, abarcando todos os casos¹⁹¹. De resto, só ela permite resolver três problemas últimos — a universalidade objectiva do riso, a sua esteticidade e a sua moralidade —, vindo deste modo a receber uma ulterior confirmação¹⁹².

¹⁸⁹ *Ibid.* pp. 206-214.

¹⁹⁰ *Ibid.* pp. 224-232.

¹⁹¹ *Ibid.* pp. 233-234.

¹⁹² *Ibid.* p. 234.

Começamos pelo primeiro. «Podemos rir-nos de tudo?» Não. As artes que nada representam, como a música e a arquitectura puras, são incapazes de fazer rir. Nada imitando, com efeito, não possuem valores anestésicos, antes só os estéticos, os que derivam da própria articulação dos elementos em jogo. O que dá como resultado que «a desvalorização não pode aí ser senão uma perda de valor técnico». Poderá ser uma fealdade pura e simples, mas não o risível. Este só pode ser algo que se acrescente vindo de fora, tal a fífia de um cantor em determinada nota ou, por exemplo, o título de *Scherzo ironico* que Liszt quis dar ao final da sua *Faust-Symphonie*, que simboliza Mefistófeles: «esta ironia está nos versos de Goethe, de modo nenhum na sinfonia». «A música pura, resume Lalo, não se torna risível senão incorporando *impurezas* que o sejam: vir-lhe-ia de fora o humor». E por sua vez a arquitectura tem já nela mesma, decerto, a sua função humana: templo, fortaleza, palácio, granja, prisão, fábrica ou ponte. Mas, nela mesma, é simples jogo de massas e volumes, com luz e sombras. «A arquitectura pura, tal como a música pura — e a simples natureza — é um dos domínios do riso impossível». Assim como o «para baixo» da natureza é a sua não existência, assim também o «para baixo» da arquitectura e da música puras é a ausência de arquitectura e de música. O que comprova efectivamente que o risível se passa mesmo numa contraposição de valores, na *desvalorização* ¹⁹³.

O mesmo acontece com o segundo problema: só a posição em tais termos permite saber até que ponto o riso é estético ou não. Para Bergson, como vimos, porque o riso tem uma função social, ele está a meio caminho entre a arte e a vida e, por isso, já não se situa inteiramente no estético. Lipps, por seu lado, vai neste ponto até ao fim, ao sustentar que o sentimento do cómico é de ordem *lógica* e não *estética*. É que, «para que nós ríamos de ouvir uma tolice ou de ver escorregar um elegante numa porcaria, é preciso e basta que nos *representemos* objectivamente estas fraquezas sem as *experimentar*, isto é, sem as partilhar pessoalmente, sem as *viver interiormente*. Bem pelo contrário, na medida em que vivermos realmente esse desequilíbrio ou essa asneira, já lá não haverá de que rir para nós, tal como não o há para aquele que é objecto da tolice ou que escorrega realmente. Este riso pertenceria, pois, mais à objectividade lógica do que à subjectividade estética». Ele pressuporia o jogo, mas estaria apenas no *êxito* desse jogo. O que Lalo contesta, porque, por essa linha, também Volkelt virá a excluir o trágico do estético, e outros, mais kantianos que Kant, o próprio sublime. O riso não é um conhecimento mas um jogo, justamente um contraponto de valores, e um

¹⁹³ *Ibid.* pp. 234-241.

tal contraponto «não é objectivo nem subjectivo». E, enfim, Souriau chega, não pela *Einfuehlung* mas pelo *formalismo*, a conclusões semelhantes: o *riso* não pertence ao estético, antes só o *cómico* lhe pertence. «O riso bruto, escreve, o riso sem mais, o riso de simples negação, de simples recusa, de simples auto-defesa espontânea, não é um valor estético». O cómico artístico, ao contrário, «resulta de uma elaboração e por vezes da eliminação total deste risível, naquilo que ele tem de primitivo». Ou seja: «o cómico, enquanto valor estético, é directamente o contrário do risível, consistindo a sua essência (...) numa magia artística que visa tornar impotente, nas suas agressões anti-estéticas, o demónio do riso, sem todavia o matar». Ao que Lalo objecta que a sua teoria não é muito diferente, porque, por baixo da contraposição de valores, a qual se processa pela arte, há o simples riso natural, que justamente «não se chega a matar».

Estas as principais teorias que excluem o riso do estético. Há, naturalmente, as contrárias, que reduzem o estético ao riso: desde o romantismo alemão, que «aspira a reduzir toda a arte à ironia metafísica», a Saulnier, que põe o «jogo» e a «ficção» do riso na base de toda a arte, e ao «poeta fantasista» Jean Royère, para quem «a alegria do riso» está na base do próprio prazer estético enquanto tal. O que significa, como diz Lalo, que para o riso há o «*tudo ou nada estético*». O que, evidentemente, não se pode aceitar. O que na verdade há é, isso sim, toda uma hierarquia, desde o simplesmente natural até ao mais artístico. E a fórmula que permite dar conta dos respectivos degraus é a nossa: «*o riso tem valor estético na medida em que tem valor polifónico*. Um riso de protóxido de azoto (...) só tem uma voz: a arte nada tem a ver com ele. Um jogo de palavras já tem duas (...). Uma comédia multiplica e organiza essas vozes no coro de uma acção complexa: eis uma arte integral»¹⁹⁴.

E o mesmo acontece com o terceiro problema, o significado moral do riso. Lamennais, Baudelaire... «os Padres da Igreja, antigos e modernos, tomaram frequentemente à letra a maldição de Bossuet: “Infelizes dos que riem!”» E têm, de um certo ponto de vista, razão. O riso é, muitas vezes, egoísta e orgulhoso e, como diz Freud, de «espírito tendencioso»: faz rir à custa da moralidade comum; a sua missão é exactamente forçar as censuras e os recalcamientos convencionados. Donde, tantas «execuções com palavras», perpetradas por algo «que se defende bem, simplesmente existindo»! Nietzsche sabia-o bem, pois que escreve no Zaratustra: «Canonizei o riso. Homens superiores, aprendei a rir».

¹⁹⁴ *Ibid.* pp. 241-246.

No entanto, nem tudo nele é assim mau. «Há muitas comédias que se propõem um fim moral». E mais e decisivamente: não há valores absolutos; «os nossos imperativos mais categóricos são, na realidade, relativos a toda a espécie de circunstâncias individuais e sociais». O que acarreta que, «salvo os risos “forçados”, todo o riso é moral para aquele que ri, no momento em que ri, a despeito de suscitar censuras ou remorsos em outrem, ou até no próprio que ri, passado esse momento». E deste modo, «para quem renuncia à utopia dos valores morais imutáveis e absolutos, *o mesmo riso é ora moral, ora imoral, ora amoral*». Relatividade, que, por último, também se aplica a esse outro absoluto que é o princípio «a arte é a expressão da vida», caro a Zola, a Guyau, aos bergsonianos e em geral ao grande público». Já Aristóteles dizia que «os espíritos nobres compõem tragédias e epopeias, os espíritos baixos, comédias». É, diz Lalo, «o preconceito vitalista e popular. Porque esta coincidência da arte com a vida não é senão um caso entre muitos outros». O que há, isso sim, sempre, é o «pôr os valores em questão» pelo riso. Este é — na primeira e na última palavra do nosso autor — uma *desvalorização*¹⁹⁵.

3. Conclusão

Vimos a crítica de Lalo ao *puro intelectualismo* de Bergson. E sugerimos então que esse intelectualismo não seria a ausência de sentimento mas o que chamámos o *desinteresse cómico*. Agora que acabámos de analisar as respectivas obras — das mais representativas neste domínio — gostaria de reiterar essa sugestão.

Haveria assim três atitudes: a *ética*, em que o sujeito estaria interessado no objecto, a *estética* em geral, em que esse interesse desapareceria mas o objecto continuaria investido do mesmo valor, e o *cómico*, em que este valor seria posto entre parênteses. Seja, por exemplo, o peão que escorrega na rua e cai. Se for um velho, cansado e doente, que por conseguinte já não tem prosápias de não cair, só sentiremos pena. O que antes de tudo significa que, para haver cómico, é preciso haver, como diz Lalo, um contraste de valores: um que se afirma, quanto mais não seja pela sua existência real, contra um outro, que mais se afirma, porque é o que mais se quer que exista. Mas suponhamos que daquele aparente desequilíbrio, que se desenha no peão, o que sai é uma alta e bem lançada pirueta de dança cossaca. Diremos, aprovando, e portanto

¹⁹⁵ *Ibid.* pp. 246-252.

mantendo em efectividade esse valor: «Que belo!» Mas suponhamos que era mesmo um peão que, desgraçadamente, escorregou e caiu. Riremos. O que significa: afirmar esse valor na vez do outro. Mas afirmá-lo — é essa a questão — tirando-lhe a efectividade, ou, o que é o mesmo, não a sério mas a brincar. Se, por hipótese, o afirmássemos a sério, por maldade ou vingança, estaríamos na atitude ética, que quer mesmo a existência desse facto para o respectivo sujeito, e não na estética. O riso inscreve-se no estético (tratamos precisamente do riso estético) e por isso já tem o desinteresse estético, mas, além disso, tem ainda o *desinteresse cómico*, isto é, *desactiva* os valores, isto é ainda, não é uma actividade séria mas *a brincar*. O belo não tem o interesse do sujeito, mas é sério, isto é, inscreve-se nos valores que afirmamos; o risível, não; este afirma um valor mais baixo contra um mais alto, porque sabemos que não é assim, porque estamos a brincar.

É o que o próprio Lalo afirma, mas sem ter inteira consciência disso, em vários passos. Um vimo-lo há pouco, quando tratava do problema de saber até que ponto o riso é estético ou não e para isso aduzia a teoria de Lipps e, em geral, a da *Einfuehlung*: «para rirmos de ouvir uma tolice ou de ver um elegante escorregar numa porcaria, dizia, é preciso e basta que nos *representemos* objectivamente estas fraquezas sem as *experimentar*, isto é, sem as partilhar pessoalmente, sem as *viver interiormente* (...)»¹⁹⁶. Outro, e tão nítido, vimo-lo ao tratar das desvalorizações gerais da liberdade, do jogo e da realidade. Aí, sucessivamente Goethe, Jean-Paul, Renouvier, Penjon, Dugas, Chapiro e Saulnier põem o riso, como diz o último, na «passagem do sério ao não sério», na «oscilação do espírito entre o real e o irreal», na qual oscilação, como diz o penúltimo, o próprio «universo inteiro se pode sumir, por um instante, na gargalhada que no-lo faz esquecer»¹⁹⁷. Um terceiro, talvez não tão nítido, mas que é a expressão directa do pensamento de Lalo, temo-lo quando este diz que «é sempre dos valores baixos que se faz pouco a favor dos altos; só que o alto e o baixo não têm forçosamente o mesmo sentido *nos sistemas de referência do jogo e da vida*». E dá o exemplo da infidelidade conjugal: enquanto na comédia isso faz rir tão facilmente, na vida real não é assim. «Não que, conclui, se afirmem e neguem os mesmos valores, antes o sistema de referências não é o mesmo, ou colocamo-nos *à vez em dois níveis diferentes de avaliação*»¹⁹⁸. Tinha aliás dito antes — e também é a expressão directa do seu pensamento — que «a função mais profunda

¹⁹⁶ Cf. *supra*, nota 194.

¹⁹⁷ Cf. *supra*, nota 143.

¹⁹⁸ Ch. LALO, *o. c.* p. 87. Os sublinhados são nossos.

do riso estético é a de fazer jogar a dissonância da ordem com a desordem, *pondo a desordem na consciência e recalçando a ordem no fundo do inconsciente*. Precisando a ideia ainda melhor: «nesta vida de jogo, o mecanismo normal do recalçamento exerce-se em sentido inverso do da vida *séria*, e também do da *beleza*, o qual mostra a ordem e esconde a desordem». Lalo, com efeito, não só emprega a palavra exacta, vida «*séria*», como diz expressamente que a beleza pertence, ao contrário do que acontece com o cómico, a esta vida *séria*¹⁹⁹. Temos um quinto passo, quando ele diz com Stoetzel que «"só nos rimos do que respeitamos" — desde que o respeito não seja absoluto». O que significa, na verdade, que só nos rimos de valores que momentaneamente desactivamos²⁰⁰. Ainda um sexto passo, quando, ao falar da fisiologia do riso, o liga aos «músculos da expiração», tornando-o assim «incompatível com o esforço». Tiramo-nos, deste modo, com efeito, do comprometimento com a vida, do investimento nela, da vida *séria*²⁰¹. Por fim, temos, não propriamente um passo, mas a própria essência da posição de Lalo, por toda a parte, sempre que ele diz que o riso é uma *contraposição de valores, com resolução para baixo*. Pois só se pode afirmar o mais baixo, se momentaneamente se desactivar o mais alto.

Não é, aliás, outra coisa o que hoje em dia a psiquiatria de um V. Frankl defende, sob o nome da «*intenção paradoxal*». Entre vários casos, Frankl conta este. Um dia, um seu colega notou que, ao cumprimentar um superior, suava muito. Da próxima vez, estando já à espera da sudação, a angústia da espera provocava-lhe o suor da angústia e fechava-se o círculo: a excessiva sudação provocava a respectiva fobia, e esta fixava a excessiva sudação. Frankl aconselhou-o a que — aquando dessas esperas ansiosas da sudação — se propusesse suar «muito mais» do que lhe acontecia, em relação à pessoa em questão. «Ainda só suei um litro», dizia para consigo o paciente. «Quero suar dez!» Numa semana, curou-se, de maneira completa e definitiva. «Evidentemente — escreve Frankl mais adiante, depois de aduzir mais casos — semelhante desejo não é sério nem definitivo»; contudo, «o paciente ri pelo menos para dentro, no mesmo instante, e este riso, como qualquer humor, faz com que o paciente se distancie da sua neurose». «Nada — continua — poderia fazer surgir no homem a capacidade de *criar distância* entre alguma coisa e ele próprio como o humor». E de novo mais abaixo: «Nada faz com que o paciente se *distancie* mais de si mesmo do que o

¹⁹⁹ Cf. *supra*, nota 105. Os sublinhados são nossos.

²⁰⁰ Ch. LALO, *o. c.* pp. 45-46.

²⁰¹ Cf. *supra*, nota 130.

humor. Este mereceria ser chamado um existencial, da mesma maneira que a preocupação (*Sorge*, M. Heidegger) e o amor (L. Binswanger)». O humor, conclui, «permite aumentar a margem de liberdade» no homem²⁰². Não se pode, parece, ser mais explícito em relação à atitude típica do riso como sendo (para voltar à nossa terminologia) a da desactivação, a do desprendimento em relação aos valores em questão.

Não é, por último, senão o que já está implícito no célebre passo da *Poética* de Aristóteles sobre a comédia: «o risível é um defeito e uma fealdade, sem dor nem dano»²⁰³. Um defeito e uma fealdade só são, na verdade, quaisquer que sejam os seus graus, sem dor e sem dano, se não forem levados a sério, se desactivarmos esses não-valores; caso contrário, causam efectiva dor e efectivo dano — por pequenos que estes sejam — em nós ou nos outros.

Um segundo ponto que gostaria de sugerir diz respeito à própria fórmula de Lalo: o riso é um *contraste de valores, com resolução para baixo*. No fim de contas, «valores por valores», e «para baixo ou para cima», porque rimos? Afirmar um valor diferente e até contrário do normal — e ainda que não a sério, só momentaneamente — é apenas isso. Donde vem a alegria que nos invade, o prazer de fazer esse contraste, e que constitui propriamente o riso estético? Julgo que Lalo, a partir da sua fórmula, fica só com os valores e esquece os respectivos portadores, os homens de carne e osso. Os valores não existem sozinhos, mas assumidos pelos diferentes sujeitos. E são estes, então, que se riem. Antes de mais dos outros e, depois, também de si próprios. De tal modo que rir significa, antes de tudo, «*entrar com o outro*», «*fazer pouco dele*», ainda que *por brincadeira* — estando o prazer nesta brincadeira. O prazer do riso — e consequentemente o riso — seria assim a continuação do prazer da *actividade* lúdica das crianças, que se desafiam umas às outras de todas as maneiras (empurrando, puxando, beliscando, perseguindo, lutando), por puro prazer da *actividade*, por *consumo de energia*²⁰⁴. Não quero, porém, dizer com isto que ele se reduz à *pura* actividade e que, consequentemente, o *contraste dos valores* não está aí para nada. É preciso não ignorar também os valores enquanto tais e o seu contraste. Gostaria de sugerir apenas que deve ser acrescentado o aspecto *pessoal* ao *puro*

²⁰² V. FRANKL, *Logoterapia y análisis existencial*, Barcelona, Herder, 1990 (*Logotherapie und Existenzanalyse*, Munique, R. Piper, 1987) pp. 171-182. Os sublinhados são nossos.

²⁰³ *Poet.* 5, 1449 a 32-33.

²⁰⁴ Mas mais à maneira do prazer da *actividade* (da energia) de Aristóteles, do que do mecânico consumo da «energia em excesso» de H. Spencer. Cf. para este último, Ch. LALO, *o. c.* pp. 68-69.

contraste dos valores de Lalo. «És um tolo! As coisas são ao contrário e tu aceitas que elas sejam assim!» — talvez seja a atitude real do riso. O que, de resto, viria a convergir com a interpretação que Lalo faz quanto à origem fisiológica do riso: «entrar com o outro», «fazer pouco dele», «enganá-lo» é uma atitude de ataque ao outro (com a boca a servir para isso inicialmente), mas não a sério, apenas a brincar — de modo que os órgãos de morder se teriam enfraquecido e dado progressivamente lugar aos órgãos implicados na fala: o riso seria uma «linguagem positiva» a significar um «ataque a brincar».

Por fim, gostaria de sugerir algo a respeito da universal «relatividade dos valores» de Lalo. Se há o desinteresse cómico, a desactivação momentânea dos valores, podemos rir de tudo, mesmo mantendo bem firme uma escala de valores. É que o rir, justamente, não é a sério; só nos rimos, por momentos, daquilo que efectivamente prezamos, e sem o perder de vista. E, por outro lado, podemos rir-nos de tudo, mesmo da música e da arquitectura puras — e da própria existência — porque, os valores não existindo sozinhos, há logo alguém que os quer e quer desta ou daquela maneira; não os ter pode produzir um efeito cómico. São célebres os silêncios de J. Cage, que justamente põem em causa os próprios sons da música. Eles, na verdade, são sérios e não cómicos, porque o autor quer mesmo (efectivamente, sem a desactivação cómica) afirmar que o silêncio é muitas vezes melhor que a música ou, pelo menos, que faz parte dela. Mas, se se tratasse, por exemplo, de, por brincadeira, dar aos ouvintes silêncio na vez da música esperada, teríamos uma bela partida, teríamos (se os ouvintes não o levassem a mal, continuando na atitude séria) o cómico. Igualmente, a existência, a nossa própria existência; podemos pelo menos ironizar com ela, pensando que podia ser completamente diferente e dizendo-o: «Sim, senhor, que *bela vida!*» Podemos, pois, rir de tudo, mantendo bem firme uma escala de valores.

Ou melhor, mantendo, «por princípio», a «nossa» escala de valores. Porque ela não é, em última análise, imune à crítica do riso (em nome, ultimamente, de uma «escala ideal» deles). Essa é mesmo a sua principal e universal função, para além do prazer imediato que nos dá. Bergson — vimo-lo — punha o riso ao serviço da sociedade, a qual em última análise coincidia com a moral. E Lalo também não se esquece, como é natural, de toda a tradição horaciana do *ridendo castigat mores*. Mas quer um quer outro reconhecem igualmente que ele é, não poucas vezes, imoral. Como tudo, pode afinal ser usado de uma maneira ou de outra. O que quer dizer que, nele mesmo, não é moral nem imoral. Mas, sim, o que ele é sempre é «crítico» dos valores, o «pôr em jogo» os valores. Ele é, permanentemente — seja moral ou imoral — o «saltar fora dos varais

para vermos a figura que vamos a fazer». Por isso ele é o antídoto mais forte (mas por essa mesma razão a usar com cuidado, nas doses apropriadas) contra todos os fundamentalismos. Para retomar dois exemplos, vimos como no Médio e no Extremo Oriente não há o hábito de rir da autoridade marital — e como, justamente, a mulher está ainda longe da sua libertação, mesmo teórica; tal como vimos Voltaire rir da Igreja — e como, no Ocidente, o laico se emancipou efectivamente do religioso. V. Frankl, no passo há pouco citado, concluíra que o riso permite «aumentar a liberdade» no homem. E já Goethe e Jean-Paul não diziam outra coisa: «A liberdade dá o espírito, e o espírito a liberdade», escrevia o segundo ²⁰⁵. O riso significa assim, ultimamente e em conclusão, saúde mental, *agilidade e magnanimidade* mentais, contra a tacanhez, a rigidez, a esclerose da mente. «Tiremo-nos, pois, do sério».

²⁰⁵ Cf. *supra*, nota 143.