



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

revistahistoria@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de  
Mesquita Filho  
Brasil

PIRES, Maria da Conceição Francisca

Derrisão e ironia cínica no humor contemporâneo: os limites entre o politicamente incorreto e o  
incorretamente político

História (São Paulo), vol. 33, núm. 2, julho-diciembre, 2014, pp. 470-488

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221032780022>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**Derrisão e ironia cínica no humor contemporâneo: os limites entre o politicamente incorreto e o incorretamente político**

**Derision and cynical irony in the contemporary humor: the limits between politically incorrect and incorrectly political**

**Maria da Conceição Francisca PIRES**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Contato: [conceicao.pires@uol.com.br](mailto:conceicao.pires@uol.com.br)

**Resumo:** Neste artigo discutem-se as transformações no humor gráfico contemporâneo a partir da segunda metade do século XX, com ênfase nos recursos subjetivos e ideológicos acionados na atualidade para garantir sua expansão e consolidação em diferentes plataformas midiáticas. A partir de uma abordagem hermenêutica assinala-se o atual recurso a uma racionalidade cínica fomentadora de um caráter derrisório que despreza a alteridade como elemento fulcral para a sociedade contemporânea. Finalmente, propõe-se uma reflexão sobre o caráter ideológico presente no humor derrisório gestado a partir dessa associação com a razão cínica, e defendemos a premissa de que essa combinação incide de forma contundente na reiteração e legitimação de práticas de poder excludentes.

**Palavras-chave:** razão cínica; poder; humor.

**Abstract:** In this article we discuss the transformations in contemporary graphic humor from the second half of the twentieth century, with emphasis on the subjective and ideological resources triggered contemporaneously to ensure its expansion and consolidation in different media platforms. Through a hermeneutic approach it marks the current resource to a cynical rationality fomenting of a derisive character who despises alterity as a key element for the contemporary society. Finally, it proposes a reflection on the ideological character in the this derisive Humor gestated from this association with the cynical reason and defends the premise that this combination incisively focuses on reiterating and legitimating practices of exclusionary power.

**Keywords:** cynical reason; power; humor.

O espaço conquistado pela produção humorística no teatro, televisão e cinema brasileiros se transformou consideravelmente a partir dos anos 1960. O avanço do humor impresso para os veículos audiovisuais teve inicialmente como obstáculo maior a usual ideia de que este constitui uma arte menor. Gradativamente, a indústria cultural compreende a potencialidade do humor para reforçar redes de solidariedade a sublimar “a agressão, administrar o cinismo e, em alguns casos, estilizar a violência, dissolvendo-a no riso” (ENTREVISTA, 2012), e este é incorporado aos

diferentes meios de comunicação, tanto pela forma impressa, como por novas plataformas de comunicação.

Atualmente, a mudança incisiva na linguagem adotada nos formatos de apresentação – *stand-up*, esquetes, vídeos curtos – e o uso diferenciado das novas tecnologias – internet, por meio de blogs, redes sociais e sites de compartilhamento – contribuiu para ampliar o alcance e a pluralidade do público interessado e a popularidade dos humoristas envolvidos nesse tipo de produção, que passaram a ser chamados de “geração multiplataforma”. Esse último aspecto se torna visível quando observamos, ainda que de forma ligeira, a proliferação de páginas de humor veiculadas na internet, no grande número de seguidores que estas conquistam e, finalmente, no sucesso que muitos humoristas envolvidos nessas novas formas de produção e linguagem alcançaram, ao serem equiparados, em muitos casos, a ícones midiáticos.

Para as reflexões que vou desenvolver nesse artigo, interessa-me realizar um panorama das transformações efetivadas no humor gráfico contemporâneo, centrando-se meu enfoque nos trabalhos de três artistas brasileiros específicos, a saber: Henrique de Souza Filho, que assinava seus trabalhos como Henfil, Arnaldo Angeli Filho, conhecido como Angeli, e Dr. Pepper, que é o codinome adotado pelo cartunista Daniel M.T.

Meu propósito com essa exposição é examinar como este tipo de humor se estrutura e se organiza, ou seja, sobre quais elementos discursivos e ideológicos seus enunciados encontram ancoragem e quais são os símbolos e valores refutados ou incorporados. Mediante esse exame buscarei fundamentar a compreensão sobre as diferenças presentes nos elementos subjetivos e ideológicos que dão suporte para tais produções humorísticas.

A análise proposta não tem o intuito de adentrar as “profundezas mais obscuras” do discurso humorístico, no sentido de colocar à mostra o que não se vê a olho nu. (ZIZEK, 1996). Minha opção é realizar uma abordagem hermenêutica do discurso humorístico, entendendo-o como um fenômeno dotado de sentido próprio. Assim, o que busco é discutir os diferentes sentidos que estão presentes nessas produções humorísticas pontuando aquilo que as distingue.

Ao discutir o conteúdo discursivo do humor contemporâneo, estou pensando a linguagem humorística como parte de uma estrutura política, social e cultural que alimenta e organiza aquilo que é enunciado. Trata-se, assim, de inseri-la na ordem do discurso, pensando-se, segundo essa via reflexiva, os produtos gerados a partir do que é enunciado via humor.

De antemão, importa assinalar que não vou me ocupar em definir as fronteiras do humor, ou algo como “sua função social”, questões atualmente obsoletas para os estudos sobre o tema. Finalmente convém ainda esclarecer que, quando me refiro a um eventual produto do humor, não estou me referindo a um resultado estático, pré-estabelecido, mas a algo que está diluído na

sociedade contemporânea e que encontra eco na indústria cultural para se manifestar por meio desse tipo de enunciação verbal.

O exame será sobre o humor que tem ganhado espaço nos meios de comunicação de massa atualmente, em cujo conteúdo se verifica o abandono de uma reflexividade crítica e o descomprometimento com valores relacionados, sobretudo, a ética. Interessa-me, portanto, refletir como essa estreita associação que vem se estabelecendo entre o humor derrisório e uma racionalidade cínica contemporânea contribui para dar legitimidade e suporte para novas práticas de poder.

Ao empregar o termo “cinismo”, aparentemente genérico, como categoria de análise, acompanho as reflexões desenvolvidas por Sloterdijk (2012), que entende o cinismo como a “falsa consciência esclarecida”, ou seja, “ele é a consciência infeliz modernizada, da qual o Esclarecimento se ocupa ao mesmo tempo com êxito e em vão”. (SLOTERDIJK, 2012, p. 34).

O desafio que me coloco é, portanto, pensar tais transformações no humor gráfico produzido no Brasil pós-ditadura militar, pontuando a passagem de um humor interrogativo e crítico, gerado nos primórdios da modernidade e que foi empregado como instrumento de dessacralização das certezas seculares e religiosas de seu tempo, para um tipo de humor cuja característica marcante é a preocupação em, mediante os jogos de linguagens e a apropriação de uma racionalidade cínica, produzir naquele que ri o sentimento de desprezo e superioridade sobre tudo aquilo ou aqueles que se tornam objetos do riso.

### ***A Sociedade Humorística do Século XX***

“O riso foi o ópio do século XX. [...] Essa doce droga permitiu a humanidade sobreviver as suas vergonhas. [...] Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro”. (MINOIS, 2003, p. 553-554).

A afirmação de George Minois acima parece-me pertinente para caracterizar um tipo de humor gráfico produzido no Brasil durante a ditadura militar, que buscava não se amortizar pelo terror instaurado, mas se defender e, ao mesmo tempo, se libertar da redoma imposta por essa ditadura.

Naquele momento, para um grupo expressivo de intelectuais humoristas o humor não significava apenas uma forma de “esquecimento do sofrimento”, como discutido por Adorno (1986), mas de reconhecimento das mazelas sociais provocadas pela ditadura militar. Ou seja, uma ação de desvelamento que intentava retirar o leitor da letargia imposta pelo regime.

Considerando-se os limites desse artigo, tomemos como exemplo a produção humorística do cartunista Henfil,<sup>1</sup> publicada na revista *Fradim* entre os anos de 1973-1980. Henfil levou às últimas instâncias o desafio de produzir um humor político e engajado, cujo caráter polifônico – em que as diferentes vozes que habitam os espaços políticos são colocadas à mostra e se escutam – lhe assegurou um confronto dialógico com outras formas de percepção da realidade.

Um dos aspectos fundamentais para a sobrevivência desse tipo de humor foi, acima de tudo, a capacidade de refletir, ainda que de forma codificada, sobre as próprias misérias e de provocar o riso sobre seus carrascos, “desdramatizando sua existência” e se tornando testemunho do absurdo. (CLASTRES, 2003). Nesse caso, a autorreflexão serviu como uma estratégia textual fundamental para proporcionar um efeito de distanciamento e de desfamiliarização com a realidade vivida, o que gerou condições para que este humor transcendesse o senso comum e adquirisse um caráter político. Por outro lado, o caráter autorreflexivo que o acompanha é um exercício regenerador na medida em que vem acompanhado da dessacralização e da exorcização do medo.

A ironia intertextual foi o recurso prioritário empregado por Henfil para interpelar os dogmatismos então vigentes, tanto os de direita como os de esquerda, quando foram exploradas suas contradições, suscitadas interrogações e se relativizou tudo: valores, Estado, razão. A intertextualidade impõe ao leitor um conhecimento prévio dos conteúdos textuais colocados à mostra, de forma que se torne possível a compreensão do que está sendo enunciado.

É o que verificamos na tira que reproduzo abaixo, em que podemos observar o emprego da ironia intertextual e do distanciamento para confrontar o moralismo característico do discurso conservador que apoiava a ditadura militar:



Figura 1 – Revista *Fradim*, 1970.

Para Kierkegaard (1979), a atitude ironista apresenta a capacidade de lapidar o real pela maximização da crítica, processo que contribui para que o sujeito, em face do absurdo que caracteriza a realidade, retome a consciência. A ironia estaria para a vida pessoal como a dúvida estaria para a ciência, pois torna-se o meio fundamental para que o sujeito repense a si mesmo e,

quem sabe, renove as perspectivas existentes acerca da realidade, ao mesmo tempo que, ao assumir a atitude ironista, se liberta das amarras do sistema.

Umberto Eco afirma que a ironia intertextual é um seletor classista, na medida em que ela “seleciona e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (ECO, 2003, p. 205), que não capturam as remissões textuais propostas pelo humorista. Entretanto, apenas o leitor informado vai capturar a piscadela de olho que lhe é lançada pelo autor e saborear “os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado [...] que se desenrola no texto”. (ECO, 2003, p. 217). Essa partilha é que vai fortalecer o ridente leitor, atuando, ao mesmo tempo, como mecanismo de revigoramento e de liberdade coletivos. Ao se reencontrar naqueles “ecos de riso” (SALIBA, 2002, p. 304), o indivíduo se liberta, se regenera e se afirma.

Nesse sentido, a ironia no humor henfiliano não foi mera estratégia textual. Tampouco se resumiu a um mecanismo de subversão da ordem estabelecida, do ordinário, do habitual. Transcendeu ambas as condições e se transformou numa forma de colocar em evidência as contradições inerentes ao discurso oponente, instigando a reflexão sobre ele. Nisto, e não no caráter derrisório, reside sua força e validade.

Creio que este tipo de humor pode ser pensado como um “gesto social”, no sentido atribuído por Bergson (1980), que coloca em suspensão toda a rigidez imposta pela ação coercitiva do Estado ditatorial e que, de algum modo, tenta re-humanizar a vida mecanizada que se impunha. Ao reverso do trote social, próprio do humor derrisório, o humor produzido por Henfil não buscou sancionar a norma a partir do riso, mas se opor à homogenia política e social imposta.

Outra característica importante no humor henfiliano foi o recurso a procedimentos próprios daquilo que Bakhtin (1996) definiu como “realismo grotesco”, em que prevalece o exagero, o rebaixamento e a degradação, seja por manifestações gestuais (tirar meleca do nariz ou fazer gestos obscenos) ou quebra das convenções verbais (utilização de palavrões, palavreado grosseiro, injúrias e imprecizações).

A carnavalização proporciona ao leitor um distanciamento que não só desmistifica como materializa tudo o que possa ter um caráter “sublime”, aproximando-o do que é humano e universal. Acompanhada de um vocabulário de “chão de feira” (BAKHTIN, 1996), reforça o processo de desmitificação e fragmentação dos ícones que fundamentam os discursos tradicionais. No caso em análise, estou me referindo aos discursos propalados pela ditadura militar e referendados pelos estratos conservadores da sociedade brasileira.

A junção entre distanciamento, ironia, realismo grotesco e carnavalização garantiu um valor positivo e regenerador à produção humorística de Henfil, pois colaborou para proporcionar ao leitor, a partir da leitura compartilhada, uma catarse e a propagação de uma perspectiva diversa da

dominante. Neste sentido, “permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo”. (BAKHTIN, 1996, p. 30).

Trata-se, assim, de um humor que amortalha o mito e regenera o humano, tornando-se ao mesmo tempo negação e afirmação de um ideário alternativo ao existente. Como contraponto à exacerbação dos valores morais cristãos, apresentados como forma plausível de solapar a subversão política, Henfil apresentou a indisciplinada postura crítica de seus personagens que, com suas insinuações indagadoras, discutiram a inexistência de referências éticas no projeto moralizador e a desumanização crescente a que a retórica militar conduzia.

Caráter distinto vai ser assumido pelo humor gráfico no Brasil pós-ditadura militar, quando ganha espaço um humor melancólico, muito próximo do niilismo (ou a “radical recusa de valor, sentido, desejabilidade”) que perpassa o riso discutido por Nietzsche (1983).

Para Minois (2003, p. 554), no século XX “o mundo deve rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde se encaminha, mais vai rindo”. Mais uma vez penso o oposto. O humor que ascende no Brasil a partir da década de 80 no século XX parece não querer camuflar a ausência de sentido que o caracteriza. Ao contrário, trata-se de bradar: “o rei está nu!”, e a ausência de ornatos para encobrir as nossas vergonhas é agora a condição contemporânea.

É um humor que “explicita a insignificância das origens, as ‘razões’ contingentes que construíram as verdades sublimes”. (CRAGNOLINI, 2005, p. 1199). A produção quadrinística do cartunista Angeli<sup>2</sup> é bem representativa do que estou falando.

Diferentemente da produção artística que se propagou via imprensa alternativa nos anos 1960 e 1970, que se opunha a uma classe dominante e sua visão de mundo e que intentava representar uma cultura de oposição e resistência ao modelo cultural incorporado pelo consenso liberal conservador nos anos 50, a linha *underground*<sup>3</sup> na qual os quadrinhos de Angeli se inserem refuta a pretensão revolucionária da arte e a crença nos valores humanos e na força constitutiva da imaginação moderna. (HUYSEN, 1992).

Como produto cultural, os quadrinhos de Angeli apresentam algumas características importantes próprias do contexto histórico em que foram gestados, aspecto que reforça a minha premissa de que, mediante suas personagens, Angeli representou antes uma condição histórica que um estilo de vida.

Em primeiro lugar, suas histórias e personagens prescindem de um sentido de futuro ligado a uma imaginação temporal. Um aspecto marcante na produção artística e cultural dos anos 1960 foi a tentativa de construir tradições culturais alternativas democráticas e socialistas que pudessem apagar o passado fascista e autoritário que marcou a segunda metade do século XX. Os novos

movimentos sociais emergentes no Brasil a partir dos anos 1970 expressaram essa tendência crítica que pretendeu avançar na apresentação de projetos políticos sintonizados com as novas orientações ideológicas. Havia uma preocupação em relativizar e deslegitimar os discursos de verdade dominantes, apresentando-se como uma opção que engloba projetos culturais, políticos, econômicos e artísticos.

As personagens *underground* de Angeli foram levadas ao leitor pela *mass media*, em expansão no Brasil entre os anos 1970 e 1980, e apresentavam uma visão apocalíptica da realidade vivida. Não exprimiram ou defenderam um projeto social, político ou ideológico. Aliás, essa é uma característica própria de personagens como *Rê Bordosa*: um ceticismo tanto numa promessa de futuro quanto nas possibilidades criadas pelo passado recente.



Figura 2 – *Rê Bordosa, Bob Cuspe e outros inúteis*, 1984.

Como objetos da cultura de massa, as personagens de Angeli apresentam ao leitor a dúvida acerca da unicidade do homem em torno de projetos de nação ou pressupostos morais.

Em segundo lugar, ao contrário da imprensa alternativa que emergiu nos anos 1970 com a pretensão de abalar, criticar e metamorfosear a imprensa institucional burguesa e sua ideologia, amalgamando-se à vida cotidiana de seus leitores, a produção humorística de Angeli se apropriou das formas e meios de produção, distribuição, comercialização e divulgação geradas nos anos 1960. Entretanto, esse tipo de produto cultural não se deteve na crítica às instituições culturais nem aos modos tradicionais de reprodução. Tampouco se preocupou em se apresentar como variações críticas à institucionalização da arte e da cultura.

Esse aspecto foi colocado em discussão pelo próprio Angeli, quando explorou em suas histórias uma crise pessoal relacionada com sua criação artística que o motivava em direção ao extermínio da personagem *Rê Bordosa*. Num dos diálogos entre autor e personagem, esta se reconhece como produto da indústria cultural. Entretanto, a resposta do criador às insinuações da criatura o reaproxima do *ethos* de antagonismo que moveu a produção alternativa, ainda que em momentos distintos revele a descrença na sua competência contestatória.





Figura 3 – *Chiclete com Banana Especial* – A Morte da Porraloca, 1987.

Entretanto, apesar da concretização dessa apropriação, esse produto cultural altera os modos de fruição e consumo, que não precisam mais ser realizados coletivamente, como um tipo de reforço de uma identidade coletiva, prevalecendo um consumo individual que incide na construção de novas formas de identidades entre leitores e personagens.

Paradoxalmente, e essa é uma terceira característica, o reconhecimento de ser produto da cultura de massa não carrega um entusiasmo por essa condição. Refiro-me ao frenesi verificável, por exemplo, nos tropicalistas, cujo desprezo ao elitismo e à segregação cultural se associou a uma intensa valorização da cultura de massas como uma forma objetiva de alcançar as massas. O êxtase tropicalista com a cultura de massas se deu pela não incorporação de uma retórica apocalíptica acerca da tecnologia e da *media*, pois visualizava-se nesta uma possibilidade de ocupar o intervalo que afastava a “grande arte” das massas.

A produção cultural *underground* denota o abandono dos alicerces modernos, opera a partir das “ruínas do edifício modernista, investindo contra ele na busca de idéias, saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não modernas bem como na cultura de massas contemporâneas”. (HUYSEN, 1992, p. 43).

Quando remeto ao conceito de moderno, aposto na definição proposta por Berman (1982) que entende por “ser moderno”:

Experimentar a vida pessoal e social como um turbilhão, é ver seu mundo em perpétua desintegração e renovação, mergulhado em dificuldades e angústias, ambiguidades e contradições: é fazer parte de um universo em que tudo que é sólido desmancha no ar. Ser modernista é procurar, de alguma forma, sentir-se em casa nesse turbilhão [...] é compreender e confrontar o mundo que a modernização cria e lutar para torná-lo nosso. (BERMAN, 1982, p. 14).

Nesse turbilhão, tudo está impregnado pela dissonância, mas também pela expectativa de transformação e renovação. A inflexão da dúvida traz em seu bojo a imaginação criativa.

O humor que Angeli traz à tona transcende esse momento porque já não crê na força liberadora da arte, da cultura ou da política. Reconhece as limitações e o fracasso do projeto

emancipador da modernidade e por isso optou por abandoná-lo, em vez de criticá-lo, e se aventurar por outros caminhos sem a responsabilidade de defender a mudança do mundo, da sociedade ou da vida ou de superestimar a função social transformadora da arte.

A fauna exótica de personagens produzidos por este autor nos anos 1980 pode ser caracterizada como uma espécie de “elogio da contingência”. (NOVAES, 1996). Também nas suas histórias visualizamos o recurso da ironia, não só como tropo da retórica, mas

como manifestação privilegiada da força de autorreflexão própria ao sujeito moderno, ou seja, dessa capacidade dos sujeitos de tomarem a si mesmos como objeto de reflexão e, com isso, transcender, colocar-se para além de todo contexto determinado. (SAFATLE, 2008, p. 39).

Alheios às conquistas políticas que se processavam naquele momento, exploraram por meio de um humor cortante a ausência de sentido do mundo contemporâneo e expressaram um significativo desprezo por tudo aquilo que fora apresentado como essencial até então: utopias, valores, códigos morais, ensinamentos.

Não são anti-heróis como Macunaíma porque são conscientes de suas estranhezas e não parecem interessados em disfarçá-las. Seus ensinamentos, sem modelos e sem métodos, consistem na desaprendizagem de dogmas e doutrinas, no reforço do esquecimento. Consistem, pois, numa representação ácida da condição histórica na qual estaria submerso o sujeito contemporâneo, em que o alcance da liberdade já não é mais o suficiente, e o que se busca é a conquista da “irrestrita liberdade do indivíduo”. (HOBBSAWN, 1995).

É uma representação estética da experiência corrente, que se ancora basicamente na associação com o caos urbano e com as percepções de uma sociedade em crise.

Pode-se afirmar que Angeli construiu um humor contemporâneo na acepção utilizada por Agamben (2009) que, fundamentando suas reflexões na afirmação de Barthes de que “o contemporâneo é o intempestivo” e nas *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, defende a premissa de que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente, por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

O que torna esse humor contemporâneo é a relação que ele mantém com seu tempo: absolutamente imerso em suas fraturas e, ao mesmo tempo, dissociado dele. Com o olhar fixo no seu século e experimentando de forma intensa as rupturas cotidianas, mostra-se contemporâneo

quando descerra as indeterminações em que vive, retomando, desse modo, o sentido lato da palavra *krisis* em grego, quando reflete e julga as indeterminações de seu tempo.



Figura 4 – Rê Bordosa, *Bob Cuspe e outros inúteis*, 1984.

Por outro lado, Angeli explora uma “visão do escuro” que envolve a habilidade de não se deixar ofuscar pelas luzes do seu tempo, por isso se distingue de qualquer forma de inércia ou passividade, mas que consiste no mergulho na “íntima obscuridade” do seu tempo, percebendo o “escuro [...] como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Enfim, é um humor que se destina à renúncia e ao repúdio dos mitos que alimentaram as ideologias do seu século e a base moral que fundamentou a cultura tradicional ocidental, cujas personagens representam uma “maioria silenciosa” (BAUDRILLARD, 2004) que vive nas sombras da *urbs*. Estas reivindicam a diferença, carregam consigo a “força da inércia”, prestigiando a indiferença, uma lógica atormentada (NOVAES, 1996) e tudo aquilo que representa o oposto da razão, ou seja, o acaso, as paixões, a imaginação.

Talvez não seja errôneo afirmar que ambas as produções humorísticas, a de Henfil e a de Angeli, atuaram como o narrador sucateiro de que trata Benjamin (1994) quando fala da perda ou do declínio da experiência, recuperando tudo aquilo que, aos olhos da história oficial, parece não ter significação. Tentaram, por essa forma de narrativa que é o humor, encenar a realidade vivida e conseguiram, por essa via e de forma distinta, agir sobre o seu presente.

Sem prescindir da reflexão, colocaram o dedo nas feridas de seu tempo, tornando-se aferidores, mas não o instrumento que fere. Esta preocupação com a promoção de um caráter reflexivo parece estar perdendo espaço no humor gráfico contemporâneo, mas não só neste tipo de produção, e é para isto que chamo atenção nesse artigo.

### ***Derrisão e Ironia Cínica ou Incorretamente Político?***

Se pensarmos nos últimos cinquenta anos poderemos identificar, tanto na grande imprensa como na chamada imprensa alternativa, cartunistas que não se furtaram de projetar, por meio de seus desenhos, estereótipos que, sob o efeito da zombaria, reforçavam estigmas e preconceitos. Podemos citar as tiras misóginas de Millôr Fernandes e Jaguar no *Pasquim*, ou as histórias cruéis do *Amigo da Onça* de Péricles, dentre tantos.

Interessa-me colocar em discussão o que tem favorecido a abrangência deste tipo de produção atualmente, que transcendem as publicações impressas e atingem outros canais de expressão, como o teatro e a televisão. Numa tentativa de fuga dos modelos e rigores impostos pelas patrulhas contemporâneas, que incidem numa limitação nem sempre positiva para a produção humorística, muitos humoristas têm assumido o chamado “proibidão”,<sup>4</sup> ou seja, um humor sem limites, que se funda basicamente no enfrentamento do que se define como “politicamente correto”.

A questão de que me ocupo é o limite – tênue, muito tênue – entre humor politicamente incorreto e humor incorretamente político. Ou seja, em acreditar e defender – como expressaram muitos humoristas no documentário “O Riso dos Outros”, produzido por Pedro Arantes (O RISO, 2012) – que a mera reprodução de ofensas é um atributo do humor e, a partir dessa crença, torná-lo produtor de um riso que não só confirma como celebra os esquemas de dominação existentes. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986).

No caso em questão, não se trata de usar o humor para se manifestar contra os padrões normativos vigentes ou para esmiuçar a inconsistência deles. Muito menos para contestar as redes de poder estabelecidas.

Ao fim e ao cabo, o problema que identifico nesse tipo de produção humorística é, por um lado, como esta abandona a condição reflexiva da ironia para se valer de uma ironia vazia, transformando-se em pastiche no seu caráter sancionador de normas; e, por outro, como a sua característica marcante tornou-se o descomprometimento com valores relacionados, sobretudo, à ética. Assim, minha reflexão se refere aos limites ou à ausência de limites em seu interior.

Esse tipo de humor move-se em conformidade com a razão cínica, no sentido abordado por Safatle (2008), sem “temer a crítica que desvela o mecanismo ideológico” que o movimenta.

Para exemplificar, recorro à produção humorística do Dr. Pepper, codinome adotado pelo cartunista Daniel M.T. que, atualmente, hospeda seu site no UOL. Para o leitor que não conhece Dr. Pepper, este é o nome de um refrigerante com sabor de caramelo que é produzido no Texas e vendido no Canadá e Polônia pela Pepsico e nos EUA, pela Coca-cola.

O trabalho de Daniel tem despertado meu interesse pela forma explícita com que ele enfrenta a questão do humor “proibidão”, expresso tanto na chamada de seu site, que diz “Dr. Pepper piadas ruins é que são boas”, como no alerta que se encontra na abertura do site: “blog não aconselhável para moralistas e/ou menores de 18 anos. Aliás, esse blog não é aconselhável para ninguém. Suma daqui!”.



Figura 5 – Imagens do site DR. PEPPER.

Essa apresentação não podia ser mais transparente. Adota-se um posicionamento autoirônico que aparentemente, e só aparentemente, tenta extremar o niilismo que o humor de Angeli trouxe à tona. A partir da autoironia, Dr. Pepper antecipa a crítica sobre o seu conteúdo; entretanto é exatamente essa autoironia prévia que lhe garante a circulação. (SAFATLE, 2008).

A adoção da autoironia no interior da indústria cultural foi algo pontuado por Adorno (2005), embora sua preocupação não tenha sido exatamente uma possível “manipulação” dos conteúdos ideologizados, mas “as conseqüências de processos de socialização mediados por conteúdos previamente socializados”. (SAFATLE, 2008, p. 100). Esses processos de ironização Sloterdijk (2012) chamou de “ideologia reflexiva”, ou seja, estratégias empregadas por posições ideológicas para manter conteúdos que não encontrariam condições de se manter em determinadas situações históricas senão sob a forma da ironia.

Com suas tiras, Dr. Pepper propõe ao leitor “o gozo da anomia”, no entanto parece não ter a sagacidade necessária para perceber que seus enunciados deixam clara sua opção por um gozo cínico que vem da recuperação de elementos simbólicos presentes em tradições atualmente em ruínas, demonstrando, assim, o quanto essa ruína é apenas aparente.

A ironia, em sua produção humorística, não exerce a função da crítica esclarecida. Ao contrário, atua como uma espécie de “acordo universal sobre conteúdos”. (SAFATLE, 2008, p. 96). Trata-se, pois, de um humor que propõe um “estado de exceção”, no sentido abordado por Agamben (2005) quando refletiu sobre o desenvolvimento, a partir do século XVIII, de dispositivos governamentais de exceção que tornaram legais e possíveis as sucessivas suspensões do

ordenamento jurídico. A partir de tal análise, Agamben defende a premissa de que a exceção, como lógica que subverte um ordenamento jurídico, tem sido o “motor invisível” das democracias ocidentais, não exclusiva de Estados totalitários.

Ao buscar na autoironia e no princípio liberal do direito a liberdade de expressão para defender o tipo de humor produzido, Dr. Pepper deixa de considerar um aspecto crucial: o conteúdo de seu ato livre consiste na humilhação daquele que se torna objeto do riso. Assim, o que ele faz é exatamente o oposto do que pressupõe o conjunto de liberdades burguesas.

O ponto de exceção funciona como a negação interna do princípio universal que o orienta, ou seja, a noção de liberdade.

Ao perder de vista essa realidade social, esse tipo de humor – “proibidão” – se torna um humor ideológico no sentido contemporâneo, em que a ideologia “não é mais uma capa, mas a ameaçadora aceitação do mundo”. (ADORNO, 2005, p. 477). O humor como o produzido por Dr. Pepper age como “falsa consciência esclarecida”, que intenta ser transparente e supostamente não apresenta ao leitor a intenção de se levar a sério.

Essa noção de “falsa consciência esclarecida”<sup>5</sup> traz em si um paradoxo que é fundamental para a própria compreensão do que se trata o cinismo contemporâneo. O atual cinismo seria não só um paradoxo, mas um “estado de coisas” em que, ao contrário da noção clássica de ideologia, que implica uma espécie de ingenuidade constitutiva básica acerca de sua essência e de como esta se associa a determinados pressupostos ideológicos, se verifica uma completa ciência desse elo, mas não se identifica o interesse em reorientar sua conduta. (ZIZEK, 1996, p. 306).

Por outro lado, mediante esse desprezo sobre si mesmo ele se anistia para tratar com o mesmo desprezo grupos sociais (negros, gordos, mulheres, gays, velhos) discriminados e/ou marginalizados nas relações sociais, políticas e econômicas cotidianas. Haveria, então, nesse humor uma suspensão irônica dos valores éticos que funciona não só como uma lógica de exceção, mas como um princípio de negação de valores e noções que orientam e fundam o conjunto das liberdades burguesas – o mesmo conjunto que será buscado para defender, também, a liberdade de expressão como uma noção universal.

Ao operar com construções simbólicas que se encontram difusas na objetividade das estruturas sociais (BOURDIEU, 2007), o humor “proibidão” atua como reforço das desigualdades existentes e da subordinação de grupos/indivíduos com relação a outros. Isso ocorre concomitantemente aos avanços que vivenciamos no que tange às políticas de reconhecimento atuais que, apesar das críticas que lhes são dirigidas, têm tido o mérito de desconstruir os estigmas historicamente atribuídos a grupos sociais e indivíduos.

Os papéis ocupados por negros, mulheres, obesos, gays e velhos nas histórias de Dr. Pepper servem para reforçar tais construções simbólicas, sobretudo quando observamos que a *gag* final vem com a sua desqualificação, como nas histórias que reproduzo abaixo. Na primeira, observe-se que o assaltante é negro e o desfecho da piada se dá com a morte da mulher, embora seja possível inverter os papéis atribuídos aos personagens – o assaltante ser a mulher e o casal ser gay – sem comprometer o sentido final da piada.



Figura 6 – Imagens do site DR. PEPPER.

A segunda história traz um tema que é constante nas tiras dessa personagem: desprezo masculino por mulheres gordas.



Figura 7 – Imagens do site DR. PEPPER.

Ao contrário de George Minois (2003), que enxerga na “sociedade humorística” contemporânea a produção de um riso mimético, inofensivo e desarmado, entendo que a força desse humor vexatório decorre da capacidade de produzir um riso cínico que garante a reprodução e legitimação das atuais relações de poder e, talvez mais importante, dos seus sistemas de representações. Assim, pelas manifestações de derrisão em que se funda, esse humor cínico consegue “se tornar um instrumento de opressão que não tolera as diferenças”, defensor, portanto, das tradições e da ordem estabelecida. (MINOIS, 2003, p. 172).



A meu ver, o humor como o do Dr. Pepper, dentre outros que estão espalhados pelas diferentes mídias atuais, é representativo de formas contemporâneas de ressurreição de vínculos sociais conservadores e arcaicos, que encontram na linguagem humorística, geralmente pensada como subversiva, um modo *sui generis* de afirmar suas incongruências e fragilidades e, ainda assim, se reafirmar.

Penso que não é de todo absurdo afirmar que o conteúdo de suas histórias busca um leitor passivamente ativo, ou seja, que devote absoluta atenção e envolvimento com os temas propostos sem que isso resulte numa relação de distanciamento reflexivo, tal qual visualizamos nos trabalhos de Henfil e Angeli. Nem de longe refiro-me à possibilidade de manipulação do leitor, pois isso implicaria desconsiderar as diferentes formas de recepção e ressignificação de sentidos.

Percebe-se que em seu conteúdo discursivo há a apropriação de uma ironia cínica e pretensamente apolítica cujo propósito principal parece ser o de sancionar a norma. Diferentemente do riso cínico promovido pelos gregos na antiguidade, que buscavam pela junção da ironia com a retórica crítica questionar a lógica que orientaria as superstições, a moral e a política, este tipo de humor atua como uma “comédia do reconhecimento” que procura reforçar o consenso, e não criticar a ordem estabelecida. (SAFATLE, 2008).

A ironia cínica e arrogante que caracteriza esse tipo de humor difere significativamente do humor desapontado que antecipa essa geração. Acredito ser inapropriado definir o humor contemporâneo como alienado, uma vez que este demonstra o conhecimento dos pressupostos ideológicos e das estruturas sociais que orientam sua ação, mas ainda assim não expressa interesse em reorientar sua conduta. Ou seja, “eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo”. (SLOTERDIJK apud SAFATLE, 2008, p. 32).

É um humor próprio das chamadas sociedades pós-ideológicas que “aparentemente não fariam mais apelos à reificação de metanarrativas teleológicas como fundamentos para processos de legitimação e validade de estruturas da ação racional”. (SAFATLE 2008, p. 16).

Não se trata de negar aqui a existência, em qualquer época histórica, de um humor derrisório, mas de refletir sobre os parâmetros ideológicos buscados para ancorar sua expansão e força no período contemporâneo e indagar, ainda que de forma inconclusiva, sobre as implicações que fazem parte desse processo.

Para Sloterdijk (2012), a razão cínica é uma prática da cultura dominante contemporânea que já não demonstra a pretensão de mascarar os seus pressupostos e formas de ação. Ao contrário, fundando-se na lógica do “quanto pior, melhor” mostra-se “cúmplice do que nos parece condenável” (SAFATLE, 2008) ao mesmo tempo que justifica publicamente um ato imoral como se fosse moral. (ZIZEK, 1996). Assim, o que se percebe é “o paradoxo de uma falsa consciência



esclarecida: sabe-se muito bem da falsidade, tem-se plena ciência de um determinado interesse oculto por trás da universalidade ideológica, mas, ainda assim, não se renuncia a ela”. (ZIZEK, 1996, p. 313).

Seria então um “modo de racionalização das esferas de valores da vida social” que surge como uma posição discursiva, também em diferentes esferas da vida social, “em épocas e sociedades em processo de crise de legitimação, de erosão da substancialidade normativa da vida social”. (SAFATLE, 2008, p. 14). Diante do quadro de crise geral de legitimação vivido pelas sociedades capitalistas, a racionalidade cínica é empregada para legitimar essas sociedades e assim “estabilizar uma situação que, em outras circunstâncias, seria uma típica e insustentável situação de crise e anomia”. (SAFATLE, 2008, p. 14).

Diante do fortalecimento da razão cínica, Sloterdijk defende a falência da crítica, pois essa “falsa consciência” “aprendeu sua lição sobre o Esclarecimento, mas não a consumou, nem a pôde consumir. Ao mesmo tempo bem instituída e miserável, essa consciência não se sente mais aturdida por nenhuma crítica ideológica; sua falsidade já está reflexivamente conformada”. (SLOTERDIJK, 2012, p. 34).

Nesse ponto me afasto de Sloterdijk e busco ancoragem nas reflexões de Zizek (1996) e Safatle (2008) na tentativa de vislumbrar uma forma, ainda que incipiente, de crítica renovada ao cinismo contemporâneo. O passo inicial nesse percurso vem com esse exercício reflexivo em que reforço a premissa de que a racionalidade cínica mostra-se a forma propícia para que os regimes de racionalização das esferas de valores da vida social na modernidade capitalista possam se fazer perceber ou realizados. (ZIZEK, 1996; SAFATLE, 2008).

Nas palavras de Zizek, não se trata de “jogar fora os óculos distorcedores da ideologia; a questão principal é ver como a própria realidade não pode reproduzir-se sem essa chamada mistificação ideológica”. (ZIZEK, 1996, p. 312).

Para Pirandello (1999), o potencial crítico do humor estaria vinculado a seu caráter reflexivo capaz de não só desmascarar as imposturas do poder, mas de gerar estranheza naquilo que é familiar. Conforme esse autor, é a intervenção reflexiva que faz com que o humor migre da condição de “advertimento do contrário” e se constitua num “sentimento do contrário”. (SALIBA, 2002).

Na esteira dessa proposição de Pirandello, procurei nesse artigo dar visualidade aos diferentes sentidos que perpassam esse tipo de produção humorística e, sobretudo, “o processo mediante o qual o sentido oculto disfarçou-se nessa forma discursiva” (ZIZEK, 1996, 301) e aos recursos acionados para tornar possível a difusão desse tipo de humor, o que lhe garante uma certa hegemonia nos atuais meios de comunicação de massa.

Para finalizar, é necessário enfatizar que não pretendi colocar em questão nesse artigo quais são os usos devidos dos estereótipos no interior da produção humorística, uma vez que compreendo a relevância da utilização dos estereótipos para efeitos humorísticos. Interessa-me colocar para debate de que forma um humor estereotipado está servindo para revelar, de forma não usual, o absurdo que acompanha os próprios estereótipos ou para reforçar redes de poder e de dominação.

## **Referências**

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.
- ADORNO, T. W. Escritos Sociológicos I. In: **Obras completas**. Madrid: Akal, Tres Cantos, 2005.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- ANGELI FILHO, A. **Rê Bordosa, Bob Cuspe e outros inúteis**. São Paulo: Editora Circo, 1984.
- ANGELI FILHO, A. **Rê Bordosa: vida e obra da porraloca**. São Paulo: Jacarandá, 2001.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo; Brasília: Hucitec; UNB, 1996.
- BAUDRILLARD, J. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007.
- CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- CRAGNOLINI, M. Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze. **Revista Educação e Sociedade**. Campinas, v. 26, n. 93, p. 1195-1203, set./dez. 2005.
- DANTAS, D. F. Não sei se caso ou se compro uma vodka: A mulher no quadrinho underground brasileiro dos anos 80. **Anais VII Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación - ALAIC**, 2004.

**DR. PEPPER.** Disponível em: <http://drpepper.uol.com.br/>. Acesso em: 16 dez. 2013

ECO, U. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ENTREVISTA: Elias Saliba contextualiza o humor na sociedade brasileira. **Rede Globo**. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/04/entrevista-elias-saliba-contextualiza-o-humor-na-sociedade-brasileira.html>. Acesso em: 16 dez. 2103

HOBBSAWN, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, A. Mapeando o Pós-Moderno. In: HOLLANDA, H. (org.). **Pós-Modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KIERKEGAARD, S. A. **Diário de um sedutor; Temor e Tremor; O Desespero Humano**. (1813-1855). São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

NOVAES, A. A Lógica atormentada. In: NOVAES, A. (org.). **A crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

**O RISO dos outros**. Direção de Pedro Arantes. Documentário, 2012, (52 min.). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LTxtEZGp58g>. Acesso em: 08 dez. 2013.

PIRANDELLO. **Do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRES, M. C. F. **Cultura e política entre Fradins, Zeferinos, Orelanas e Graúnas**. São Paulo: Annablume, 2010.

**REVISTA FRADIM**. Ed. Codecri, n. 1-31, 1973-1980.

SAFATLE, V. **Cinismo e a falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso: a Representação Humorística na História brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SLOTERDIJK, P. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

ZIZEK, S. **Alguém disse totalitarismo?** Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção. São Paulo: Boitempo, 2013.

ZIZEK, S. (org.). **Um mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

## Notas

<sup>1</sup> O cartunista mineiro Henrique de Souza Filho (1944-1988) se destacou pelo humor crítico produzido contra a ditadura militar no jornal *Pasquim* (1969), *Jornal do Brasil* (1969) e na revista *Fradim* (1972), de sua autoria, publicada pela editora Codecri. Aprofundo o estudo sobre Henfil no livro: PIRES, 2010.

<sup>2</sup> O paulista Arnaldo Angeli Filho (31/08/1956) atuou na produção do humor gráfico dos panfletos e jornais sindicais que circulavam no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 no Brasil. A partir da conquista do prêmio no Salão de Humor, passou a colaborar no jornal *Folha de São Paulo*, em que atualmente é responsável pelo cartum editorial e publica diariamente no caderno *Ilustrada* a tira *Chiclete com Banana*. Durante os anos 70 colaborou ainda com a produção de charges políticas para os jornais alternativos *Pasquim*, *Versus*, *Movimento*. Atualmente, além da *Folha de São Paulo*, colabora no *Diário de Notícias*, de Lisboa.

<sup>3</sup> Conforme Dantas: “o underground teve seu ápice na figura do norte-americano Robert Crumb. Fortemente influenciado pela geração Beat e movimento flower power, ele foi o criador de personagens transgressoras e amorais e de mulheres grosseiramente esculturais e libertinas, como a negra Angelfood Macspade e a Devil Girl”. (DANTAS, 2004).

<sup>4</sup> Uma prática comum em shows dos chamados humoristas do “proibidão” é que o espectador assine, logo na entrada, ainda antes do show começar, um termo em que se compromete a não se sentir ofendido com as piadas e a não abrir processo contra o que ali for propagado.

<sup>5</sup> Entende-se por falsa consciência esclarecida “quando os sujeitos agem [...] como consciências que desvelaram reflexivamente os pressupostos que determinam suas ações ‘alienadas’ (pois sabem claramente o que é a efetividade), mas mesmo assim são capazes de justificar racionalmente a necessidade de tais ações”. (SAFATLE, 2008, p. 96-97).

**Maria da Conceição Francisca Pires** é professora doutora do Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 05/05/2014