

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

# destroçar a carne

MATHEUS CUNHA

VERSÃO CORRIGIDA

UBERLÂNDIA, NOVEMBRO DE 2024

**MATHEUS CUNHA**

**destroçar a carne**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza.

**UBERLÂNDIA, NOVEMBRO DE 2024**

## **MATHEUS CUNHA**

### **destroçar a carne**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais.

Uberlândia, 21 de novembro de 2024.

### **BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza (INCIS/UFU) – Presidente da banca

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Viana (EAESP/FGV) – Membro da banca

Prof. Dr. Túlio Rossi Cunha (INCIS/UFU) – Membro da Banca

*à sujeira  
que, na origem, nos formou  
e que por isso temos de a engolir  
a fim de sermos nós mesmos*

Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido.

*Jacques Derrida, A Escritura e a Diferença*

Pensar, analisar, inventar [escreveu-me também] não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar artigos alheios e pensamentos, recordar com incrédula estupefação o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e entendo que no futuro será.

*Jorge Luís Borges, Ficções*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço àqueles que, de maneira ou outra, abriram os caminhos pelos quais hoje ando e tateio.

À minha avó, Maria Isabel, pelo carinho, as histórias antes de dormir, o cuidado, por ter feito de mim um filho. À Geovanna, minha prima, por ter feito minha infância feliz e por toda a imensa e, não menos alegre, saudosa nostalgia. Obrigado por ter salvado as colheres comigo. Ao Canjica e Lucky, meus não-humanos preferidos.

Aos meus pais, Jaqueline e Moisés, agradeço pelos ensinamentos, segurança, caminhos, gentileza e dedicação. À minha irmã, Maria Esther, por ser meu chulé, pela companhia e por me ensinar o que é ser um irmão mais velho. A todos meus colegas da turma 24, em especial Bianca, Gabriel, Hugo, João, Mariana, Luiza B., Luiza G. e Stefani pela partilha de medos e felicidades, divertidas manhãs e noites de bar.

Aos professores do INCIS, em especial Mariana Côrtes, Debora Pastana e Valéria Cristina pelos enriquecedores debates, leituras, aulas e imensos ensinamentos, pela inspiração. Ao professor Márcio, pelo voto de confiança no projeto de Iniciação Científica, pela atenciosa e cuidadosa orientação e ajuda com este e muitos outros trabalhos. Aos professores da banca, Silvia Viana e Túlio Cunha, pelo aceite de participação, pelo tempo investido na avaliação de meu trabalho e pelas valiosas contribuições. Ao CNPq, em caráter formal, pelo financiamento do projeto, processo n. 162813/2023-6.

À Ana, por ser a Ana. Por ser meu lar, por ter chegado, por ter ficado. Parafraseando Jorge Ben:

*por onde ela passa  
nascem flores e amores.*

## RESUMO [ABSTRACT]

O trabalho articula a investigação de dois grandes debates: a crise da verdade e a racionalidade da violência. Para isso, tem como objetivo central compreender que o bolsonarismo cria uma cisão estrutural da verdade, entre o “certo” e o “errado” que funciona a partir, e ao mesmo tempo, de uma atribuição do “mal” e “perigo” à determinados agentes sociais, principalmente, a população LGBTQIA+. Como percurso metodológico, a pesquisa dependeu de uma etnografia virtual, que possibilitou o estudo de caso de análise de um grupo específico de comediantes bolsonaristas que, agora, podem ser um dos “novos produtores” de “verdades”: o Canal Hipócritas. O trabalho delineou três hipóteses centrais: de, ao se basear na categoria weberiana de *ethos*, a comédia pode ser vista como um estilo de vida metódico orientado por determinada ética: aqui, a de “se contar a verdade sobre o mundo”. Que, no caso analisado, o mero trabalho da comédia é o da identificação do perigo e, por último, que o conteúdo do determinado *ethos*, a humilhação, é também uma técnica e prática racional; reflexiva e intencional. Portanto, o trabalho partiu de um contexto local – as práticas e técnicas de determinado estilo de vida – para melhor compreensão do contexto da “pós-verdade”, tanto quanto da possibilidade de se compreender a humilhação – aqui, a violência linguística – como um ato racional. Além de delinear a possibilidade investigativa de uma esfera que tem procurado, mesmo que minimamente, (re)ordenar discursos e práticas na vida cotidiana da “democracia” brasileira: o cômico.

[The study articulates the investigation of two major debates: the crisis of truth and the rationality of violence. Its central aim is to understand how bolsonarism creates a structural divide in truth, between “right” and “wrong”, which operates by attributing "evil" and “danger” to certain social agents, primarily the LGBTQIA+ population. As a methodological approach, the research relied on virtual ethnography, which enabled a case study analysis of a specific group of bolsonarist comedians who can now be seen as one of the “new producers” of “truths”: the Canal Hipocritas. The study outlined three central hypotheses: first, based on Weber's category of *ethos*, comedy can be viewed as a methodical way of life guided by a certain ethic – specifically, that of “telling the truth about the world.” In the case analysed, the mere work of comedy is to identify danger, and, lastly, that the content of the given *ethos* – humiliation – is also a rational technique and practice; reflexive and intentional. Therefore, the research moved from a local context – the practices and techniques of a specific way of life – to a broader understanding of the “post-truth” context, as well as the possibility of understanding humiliation – here, linguistic violence – as a rational act. Additionally, it delineates the investigative possibility of a sphere that, albeit minimally, has sought to (re)order discourses and practices in the everyday life of Brazilian “democracy”: the comic.]

## PALAVRAS-CHAVE [KEY-WORDS]

Humilhação; Comédia; Bolsonarismo; Racionalidade; Violência Linguística.

[Humiliation; Comedy; Bolsonaroism; Rationality; Linguistic Violence].

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- |    |  |
|----|--|
| 16 | 1. Saartje Baartman, Frederik Christian Lewis                |
| 23 | 2. The Laughing Fool, Jacob Cornelisz van Oostanen           |
| 44 | 3. El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya |
| 53 | 4. Slides do vídeo “Era uma vez em Brasilândia”              |
| 81 | 5. Flying Folly, Francisco de Goya                           |
| 89 | 6. Obra de Bia Leite na exposição "Queer Museu"              |

## SUMÁRIO

12	<b>PRÓLOGO</b>
14	<b>INTRODUÇÃO</b>

### **ATO I** **O AMARGOR**

24	A DOENÇA DOS ÓRGÃOS DO CÉREBRO
33	TEORIZANDO O INDIZÍVEL

### **ATO II** **O *ETHOS***

49	OS CÃES LADRAM
61	ELES NÃO SABEM O QUE FAZEM?
73	§ <b>O PALCO, A CRIANÇA</b>

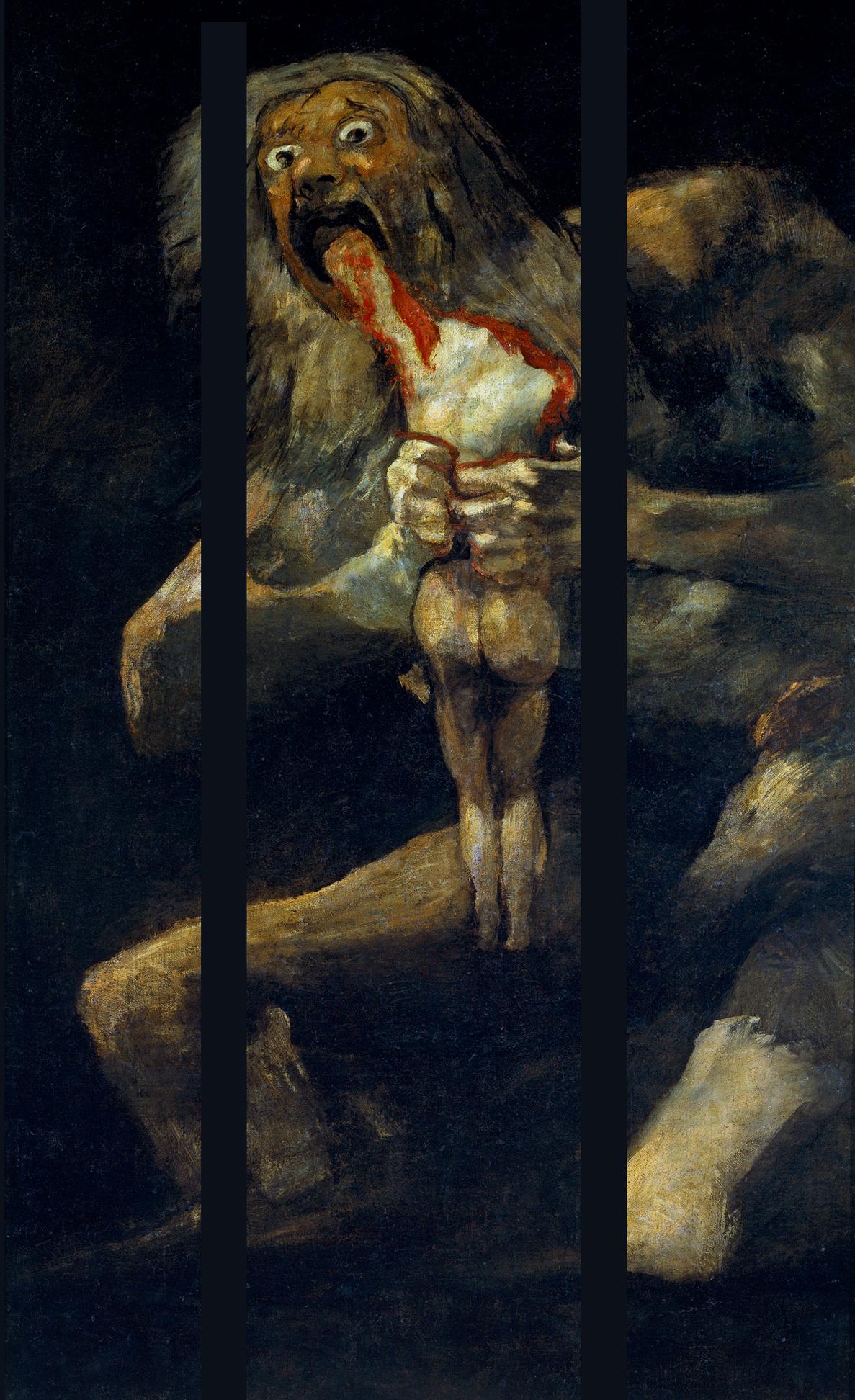
### **ATO III** **SUBIDA AO SOL**

82	A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO
88	§ <b>O MONSTRO MASTURBADOR E O PERVERTIDO</b>

98	<b>A CARAVANA PASSA</b>
103	<b>EPÍLOGO</b>
104	<b>REFERÊNCIAS</b>

## SARCASMO (s.m.)

1. Uma expressão mordaz, frequentemente satírica ou irônica, destinada a ferir ou causar dor.
2. Um modo de humor satírico que depende, para o seu efeito, de uma linguagem amarga, ácida e frequentemente irônica, geralmente dirigida a um indivíduo.
3. Do verbo grego *sarkazein*: ***destroçar a carne como um cachorro.***



Saturn Devouring His Son (from The Black Paintings)  
Francisco Goya, 1820-1823

destróçar a carne

## PRÓLOGO

*Sentado em minha cama, eu o via rindo, rindo muito. Pensei que iria se engasgar; estava vermelho. Suas mãos e pés pareciam descoordenadas: para cima, para os lados, batiam-se uns contra os outros, na poltrona. Apontava o dedo enquanto tentava dizer algo em meio as risadas. Era algo que me incomodava, na verdade. Era estranho pensar que um homem tão sério podia rir daquela maneira. Na TV, gritos. Alguns relances irreconhecíveis que se misturavam entre um tipo de suplício por uma pausa, devido à dor, e as risadas daquele que a causava. Eu não entendia muito bem. Nem a TV, nem a risada de meu pai.*

*Imitei-o. Ria, apontava os dedos, mexia as pernas. De canto, o olhava: «será que ele percebeu que também rio do que ele ri?» Não. A TV era mais interessante. Depois de um tempo, descobri que foi a primeira vez que assisti, junto ao meu pai, Pânico na TV. Acho que tinha em torno de 11 ou 12 anos.*

À época, o programa era transmitido ao vivo nas noites de domingo e reprisado nas sextas-feiras, na Rede TV!. Agora, aos 23, em um lance de sorte – se que é uma procura sistemática pode ser entendida como “sorte” ... – encontrei o vídeo do suplício. O homem, Marcos Chiesa, é o conhecido “bola”. Nele, está de quatro, nu. Um borrão o esconde. O outro homem, Marcelo Picon, o “bolinha”, rindo, segura um molho de pimenta em sua mão. O *punchline* não poderia ser menos óbvio: Marcelo despeja o molho no ânus de Marcos Chiesa, que, como um cachorro, esfrega-se nu pelo concreto em uma tentativa – eu diria que, minimamente, irônica – de eliminar sua dor. A piada, se é que possamos nos ater a este termo, é essa. *Simples assim.*

Pode parecer estranho, ou até pretensioso demais começar uma monografia com uma abordagem pessoal. Descobri, nas mãos de Bourdieu, que não. Em uma de suas conferências, *Participant Objectivation*, Bourdieu conta um “causo”. Foi em uma experiência cotidiana, em uma conversa com sua mãe que, ao contá-lo que determinada pessoa de sua vila havia se casado e, por consequência, aproximaram-se da família de um *polytechnicien*, um politécnico. Seu insight, diante essa conversa, foi pensar o casamento não a partir das regras do estruturalismo em voga, mas “[...] como uma estratégia orientada por interesses específicos, como a busca pela conservação ou expansão do capital econômico [...] através da extensão e qualidade das 'conexões' garantidas pelo casamento” (Bourdieu, 2003, p. 290)<sup>1</sup>. O sociólogo defende a aproximação entre sociologia e antropologia. De que a pesquisa deve mobilizar a experiência do autor, que se questiona: qual o ponto de partida? Qual a relação entre mim e aquilo que pesquiso? Qual local social parto, e qual sua relação com a pesquisa que faço? De que se conhecer e conhecer o conhecimento científico são questões indissociáveis. Cá estou. Comigo, o evento cotidiano foi ler *Rituais de Sofrimento*,

---

<sup>1</sup> Do original: “[...] as a strategy orientated by specific interests, such as the pursuit of the conservation or expansion of economic capital, [...] through the extent and quality of the 'connections' secured by the marriage.”, tradução minha.

de Silvia Viana (2013), no curso Teoria Sociológica Contemporânea, ministrado pela professora Débora Pastana.

Viana me fez retornar àquele dia, que eu sequer conscientemente lembrava, daquela primeira vez que assisti o programa. Seu texto fez parte, incessantemente, da minha graduação desde o quarto período e não posso fazer menos do que deixar expresso, aqui, a importância de seu livro, não somente teórica, mas como algo que conversou comigo.

As conversas, claro, nem sempre seguem a mesma direção em uma concordância irrestrita (e não são essas as melhores?); o estudo que aqui proponho se orientou de forma diferente. A professora não utiliza as categorias weberianas que me apoio, da mesma maneira que não opera a humilhação como categoria de análise social; sua empreitada é no mundo do trabalho. Mas, foi ali que percebi como, na Indústria Cultural e do entretenimento do Brasil, quicá do mundo, *há o constante desejo pela dor do Outro*. De como ali, tudo girava em torno de uma risada feita para e em nome do machucar. Do fim do *Pânico*, da remodelação dos *reality shows*, do surgimento fervoroso de produções audiovisuais na internet; podemos dizer que esse cerne do espetáculo da dor desapareceu?

A simplicidade daquela piada vista ainda quando criança surgiu quase como um *dever*. O que é que ela significa, afinal? Por que tanta risada? Tão simples, mas não menos inacessível a uma criança. Tão engraçada a um pai. Tão produtiva a um – quase! – cientista social, que a calhar, foi a criança que antes assistia. Aqui, brevemente, só posso repetir e continuar a pergunta de Viana: *como essa merda ainda é transmitida sem a menor vergonha?*

///

## INTRODUÇÃO

[...] com a minha evolução empurrada para a frente a chicote; sentia-me melhor e mais incluído no mundo dos homens [...]

*Franz Kafka*, Relatório para uma Academia

Acompanhemos um cadáver. Ou, pelo menos, as sobras daquilo que os vermes roeram. Saartije Baartman, anglicizado em Sara, nasceu no século XVIII, por volta de 1770. Fazia parte de um grupo pastoral e nômade, no sul da África, os *khoikhoi*, conhecidos na Europa por “hotentotes”, *gago* em holandês. Foi mãe de três crianças, sem vê-los crescer: morreram pouco tempo depois do nascimento. Comprada por europeus nos anos seguintes, foi escrava em fazendas coloniais e na Cidade do Cabo. Foi propriedade de um holandês, Hendrik Cesars e, como um homem de negócios, não pôde deixar de perceber: *ela era dinheiro*. É aí que Alexander Dunlop, outro holandês, entra em cena: “[...] tentando resolver sua vida [...]” (Dias; Belizze, 2020, p. 309), teve a ideia de levá-la à grande metrópole da Europa à época: Paris. Ali, ela fazia parte dos shows etnográficos e dos *freakshows*, que cresceram vertiginosamente em solo europeu.

Os *khoikhoi*, em um sentido geral, despertavam grandes interesses nos europeus. À época, extasiados pelas grandes navegações e “descobertas” de “novas raças humanas” que sequer se imaginava existirem. Eles, portanto, junto aos bosquímanos, foram tomados pelo discurso científico e do entretenimento: eram a comprovação empírica de que existiam “outros tipos” de seres que seriam uma forma humana inferior. Capturados, colocados em navios e em pequenos estandes, dividiam os palcos de grandes cidades com pulgas, macacos adestrados, ursos além de outras “maravilhas exóticas”: o homem mais gordo do mundo, gêmeas siamesas, pessoas intersexo, mulheres com síndrome de hipertricose – ou, na linguagem do espetáculo, *the bearded lady*. A lista dificilmente se encerra, eu arriscaria a dizer. Saartije era, nesse caso, a “amostra perfeita”. Em um dos cartazes de divulgação<sup>2</sup>, foi caracterizada como um extraordinário “fenômeno da natureza”, em que fazia parte da

“[...] mais extraordinária tribo da raça humana, que por tanto tempo habitou as partes mais ao sul da África, cuja verdadeira origem ainda não foi determinada, nem suas características, que foi descrita de maneiras tão diferentes por cada viajante que visitou essas regiões remotas do mundo; e considerando a disposição naturalmente apática dessas pessoas (que raramente são vistas rindo), ela é notavelmente amena e afável em seus modos.”<sup>3</sup>

Seu nome artístico: Vênus Hotentote. A nomeação era sarcástica: fazia-se referência à *Vênus*, deusa da sensualidade, da beleza. A questão era que seu show, sua performance,

<sup>2</sup> Cartaz disponível no domínio público da Welcome Collection, de Londres, pelo link: <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Baartman>. Acesso em: 13/05/24.

<sup>3</sup> Do original: “[...] the most extraordinary tribe of the human race, who have for such a length of time inhabited the most southern parts of Africa, whose real origin has never yet been ascertained, nor their character, which has been so differently described by every traveller who has visited those remote regions of the World; and considering the *natural* morose disposition of these people (who are scarcely ever observed to laugh) she is remarkably mild and affable in her manners”. Tradução minha.

seu *corpo* dotado de esteatopigia – um tipo de hipertrofia das nádegas por acúmulo de gordura, recorrente nas mulheres *kboikboi* – não podiam fazer parte da categorização universal do “sensual” e do “belo” europeia: eram diametralmente seu oposto. Mas, justamente por essa falta, *mostrava* aos europeus o que eles mesmos eram: belos, afinal. Como não podem ser diante do monstro que vos performa? O que restava à Saartije era o riso, o horror, o prazer do Outro ao ser colocada como inferior. *Ser um monstro*<sup>4</sup>.

Seu espetáculo durava em média de 12 horas. Em pé, as vezes doente. Dentro de uma jaula, com “[...] um vestido marrom justo, que aludia à nudez” (Dias; Belizze, 2020 p. 310) e “[...] produzida como uma besta selvagem, era ordenada a se movimentar em um vai-e-vem, a entrar e sair de sua jaula, *mais como um urso em correntes do que como um ser humano*”<sup>5</sup>, ora ou outra “[...] ela suspirava de maneira profunda, parecia ansiosa e inquieta, ficava mal-humorada [...]”<sup>6</sup> quando ordenada a tocar algum tipo de instrumento musical. Esse era seu espetáculo: ali, no centro. Agindo como um animal, alvo de *risos*, obrigada a dançar, manejar instrumentos e estar disponível a toques não requisitados, em que “[...] os espectadores eram convidados para examinar as peculiaridades de sua forma”<sup>7</sup>.

Morreu em 1815. As fontes variam: algumas dizem que por pneumonia, outras que por problemas devido ao excesso de ingestão de bebidas alcólicas pela exasperante vida de artista-monstro. A morte não cessa o espetáculo. Georges Cuvier, naturalista e zoólogo pré-darwiniano, foi o responsável pelo dessecamento de Saartije. O que muda agora é o palco: tomada pelo discurso científico de sua época, seu corpo, agora dividido em postas de carne ressecada em formol, passa a ser exibida no Museu de História Natural, o agora *Musée de l’Homme*, em Paris, até 2002.

A ideia era simples: Cuvier era responsável por uma imensa catalogação de espécimes da natureza. Viu em Saartije, junto ao acesso às suas genitálias, a possibilidade de demonstrar cientificamente a existência de uma “raça superior” (claro, os europeus) e uma “raça degenerada” (os não-europeus), extremamente sexualizada, pouco lógica, intelectual e racional. Bestas humanas, seres animais: aos homens, pelo menos tinham força, eram úteis ao trabalho. As mulheres, como Saartije, eram classificadas ao lado do “excesso”: do sexo, da “lesbianidade”, da prostituição. Que por suas nádegas e lábios vaginais avantajados, representavam proporcionalmente seus “apetites sexuais” depravados e quase infinitos. Questões de excesso que agora pelo discurso científico: *naturais*. Eram o “elo perdido” entre o homem e o macaco. Não humano, não macaco, *um quase*. Aqui, além do limiar da humanidade, Saartije se encontrava no limiar entre os shows etnográficos e os

---

<sup>4</sup> Daí a etimologia da palavra “monstro”: do latim *monstra*: demonstrar, mostrar. Diz Jorge Leite Júnior (2006, n.p.): “o monstro é aquele que ‘mostra’ algo: uma revelação divina, a ira de Deus, as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser”.

<sup>5</sup> Do London Times de 26 de novembro de 1810, página 3. Do original “[...] produced like a wild east, and ordered to move backwards and forwards, and come out and go into her cage, more like a bear in a chain than a human being [...]”, tradução minha, eu destaco.

<sup>6</sup> Ibid. Do original: “she frequently heaved deep sighs; seemed anxious and uneasy; grew sullen [...]”, tradução minha.

<sup>7</sup> Ibid. Do original: “[...] the spectators are even invited to examine the peculiarities of her form”, tradução minha.

famosos *freakshows*. Seu espetáculo era a junção dos dois: por um lado, um dispositivo estratégico do poder e discurso colonial, que construía a imagem do Outro como *anormal*, e inferior. Do outro, representava uma grande curiosidade, que merecia ser exibida. Do grotesco à anormalidade, esses corpos funcionaram como um tipo de pedagogia: ensinava aos europeus, escancarava diante de suas faces, aquilo que tinham medo de ser. Daquilo horrendo que se poderia ter sido, caso não fosse a benevolência divina. Pelo outro, era a própria demonstração de sua “superioridade” racial e social.

Mesmo anos após sua morte e suas exibições científicas, o corpo de Saartije foi campo de uma imensa luta política. Em 1994, o então presidente da África do Sul, Nelson Mandela, requisitou à França o retorno de Saartije ao país que nasceu. O pedido foi aceito somente em 2002. Lá, tornou-se símbolo feminino, de resistência, de luta pela terra. Dela, do pouco que restou, agora descansa em Hankey, nas proximidades de onde nasceu.



Figura 1  
Saartije Baartman por Frederik Christian Lewis. Fonte: acervo do British Museum.

///

Do lado de fora do palco, o espetáculo precisa ser montado. Os *freakshows*, ou *show de aberrações*, surgiram inicialmente nos Estados Unidos, no século XIX, uma vertente do entretenimento dos shows etnográficos. A premissa era a mesma: exibir o que era diferente, de maneira educativa ou para o lucro. O espetáculo em si demandava de um conjunto de profissionais; o próprio *freak*, seu agente, um conjunto especializado que legitimava a exibição como “verdadeira” e, um dos mais importantes: o “outside lecturer” (Bogdan, 1996), o palestrante, o divulgador. Dentro das quatro paredes do show, diante da jaula que segura uma mulher preta, do banco que sustenta o homem mais gordo do mundo, *torna-se um narrador*, conta a história daquele que é exibido. Essas histórias eram, em boa parte dos casos, falsas. Mas, pouco importava: é esse um dos principais pontos que convidava o público. Ali, no show, não bastava somente o *freak* por si mesmo, mas a *história que o constrói*, mesmo que falsamente construída. O *freak* deveria estar ali, no centro do palco. Imóvel até que se diga o contrário. Em silêncio, até que se diga o contrário. *Vire de costas, agora de frente, sente, empine, grite, dance, fale*. Ali, sempre à espreita do ato que o interpela.

Essas histórias seguiam, geralmente, duas *técnicas* específicas<sup>8</sup>: a “apresentação exótica” e “status exagerado”. O primeiro, atribuía ao corpo em exibição algo interessante, do literalmente exótico, daquilo que era de uma “parte desconhecida do mundo”, algo misterioso, selvagem, animalesco, que despertava curiosidade. Já na *técnica* do exagero, a ideia central era tornar o *freak* algo *especial*, definitivamente grande, majestoso: o *freak* era um [falso] rei, uma [falsa] rainha, capitães de exército, da marinha, por exemplo. As histórias eram complexas, algumas com mais de trinta páginas (Ibid., 1996), em que “os temas favoritos incluíam canibalismo, sacrifício humano, caça de cabeças, poligamia, vestimentas incomuns, e preferências alimentares que causam aversão aos americanos (comer cachorros, roedores e insetos)” (Ibid., 1996, p. 29)<sup>9</sup>; nomes eram alterados, apelava-se ao conhecimento científico e técnico, aos “museus” para legitimação que aquilo em exibição era de fato, raro. As *técnicas*, portanto, auxiliavam em um tipo de construção social do *freak*. Ao apelo do narrador e da legitimidade da ciência, foi possível construir, discursiva e materialmente, o limiar que separa o sujeito e não-sujeito, daquilo que é norma e daquilo que é transgressão, do normal e do anormal.

Aí duas características importantes do espetáculo, que não permanecem *somente* nesse tipo específico: aquele que narra a história, e a própria história *contada*. Se quisermos: aquele que age, a “verdade” criada. Atualmente, esses narradores são diversos. O trabalho, portanto, envereda-se sobre determinadas questões principais: quais as histórias atuais que têm se construído? Quais as atuais técnicas, ações, que regem o espetáculo? Quem – e é aqui uma pergunta muito importante – hoje narra?

*Como se rói?*

---

<sup>8</sup> Como defende Robert Bogdan (1996). Do original, em inglês: “the exotic mode” e “aggrandized status”.

<sup>9</sup> Do original em inglês: “Favourite themes included cannibalism, human sacrifice, head hunting, polygamy, unusual dress, and food preferences that repelled Americans (eating dogs, rodents, and insects)”, tradução minha.

Foco, nesse trabalho, nos comediantes, principalmente aqueles que produzem seu conteúdo de maneira digital. Se antes, com os freakshows e os shows etnográficos, dependiam da presença do monstro, hoje não mais. Não se exhibe. Fala-se. Não mais o mostra, representa-o. Não se pode olhá-lo, afinal. É demasiadamente monstruoso. Da mesma forma que Frankenstein foge madrugada afora quando fica diante do monstro que ele mesmo criou, o mesmo acontece aqui: não se pode lidar visualmente com a própria história criada. Daí a importância que dou aos comediantes que criam, narram histórias dos agentes que eles classificam enquanto o radicalmente diferente.

Antes, o anormal precisava ser constituído na realidade, *nas luzes*. No centro do palco, precisava ser mostrado, tocado, visto, experimentado. Assemelha-se ao sujeito de Fanon, quando interpelado pela frase “olhe, um negro!”. Nele, a constituição veio pela falta: o negro não tem o que o branco tem (o próprio fato de ser branco e, ser percebido enquanto “pessoa de cor” pelo branco que o caracteriza enquanto, justamente, “pessoa de cor”), e é essa diferença, essa alteridade radical que o constitui. E é um processo que só pode acontecer no face-a-face: “para Fanon, porém, o sujeito, ou pelo menos esse sujeito ao contrário dos outros que é o sujeito de cor, é constituído como tal na ordem do visível, em plena luz, por assim dizer, e isso muda tudo” (Mancherey, 2022). Não mais se precisa, e reitero, *nesse caso singular*, da visualidade: hoje, as luzes focam na *representação* do anormal pelo comediante, pelo que se conta, performa. Não mais o anormal, abjeto, impuro em si mesmo, mas naquilo que se entende por ele. Ainda em plena luz, claro, mas sem o componente face-a-face. E é esse processo de narração uma própria produção de “verdades” sobre o outro, criadas racional e intencionalmente.

O espetáculo moderno da diferença, da monstruosidade, anormalidade, abjeção, impureza (que daqui em diante, ao longo do texto, será tratado como ‘espetáculo da humilhação social’), é, assim como foi Saartije, um cadáver dividido em partes diversas: zombaria, evolucionismo, lucro, eliminação simbólica e material, que hoje trilha uma desesperada tentativa de sobreviver. As suturas que antes o mantinham costurado às vísceras da colonialidade e do racismo científico pouco se romperam. No melhor dos termos, esse cadáver apenas deslocou-se semanticamente. A ideia de justificativa da zombaria pela diferença corporal, a ideia de justificativa de um projeto político de eliminação, direta ou indireta, a ideia de uma justificação discursiva da anormalidade: *tudo isso permaneceu*.

*Aquele que age, a “verdade” criada.* Aí os dois termos centrais do trabalho<sup>10</sup>. A singularidade aqui proposta, é esforçar-se em estudar um tipo de forma contemporânea, não só do espetáculo das diferenças, mas das práticas que regem esse espetáculo. Que tal espetáculo continua, não exatamente na forma, mas no conteúdo. Que nesse ‘conteúdo’,

---

<sup>10</sup> Fez parte do projeto de pesquisa: “A face oculta do riso: o humor como dispositivo de humilhação social”, orientado pelo professor Dr. Márcio Ferreira de Souza, que contou com o financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq), sobre o número de registro 162813/2023-6.

de maneira específica, empreende-se uma ética da humilhação social, *orientada racionalmente*, expressada pelo humor, zombaria, riso.

Daí, portanto, três categorias imprescindíveis, que, a cada uma, dedico um ato. Em sequência: o riso, a humilhação, o espetáculo. Ao escrever em Atos, penso em Lévi-Strauss, que nas *Mitológicas* define o sistema de partituras como o comparativo ao mito, já que “a ausência de centro [do discurso do mito] é aqui ausência de sujeito e a ausência de autor” (Derrida, 2009 p. 419). Aqui, propositalmente o contrário, debate que espero elucidar melhor na segunda parte do trabalho. A ideia de um Ato é reafirmar o *autor*, a agência daquele que escreve, da sua intencionalidade – mesmo que nunca final – de seu trabalho. Agência e intencionalidade não somente daquele que escreve, mas daquele que interpreta o texto. De que esses processos são importantes pontos de partida para compreender o *sentido* da ação social de determinado agente, de suas relações com fenômenos, acontecimentos e seus efeitos.

É importante destacar que as reflexões e questionamentos aqui desenvolvidas surgiram *a partir* do estudo de caso proposto. Então, o ponto central é demonstrar que, a cada ATO, me dedico a responder a um conjunto de perguntas que, na verdade, *são* meu objeto de estudo: não apenas a análise do material coletado do grupo Canal Hipócritas, mas o conjunto de indagações que surgiram a partir destes. Daí, portanto, a ideia de dividir o trabalho em Atos – e cada um a sua maneira, destinado a responder um tipo de questão específica. O primeiro ATO, é uma breve de digressão teórica que procura destacar como as ciências humanas tratam da questão do humor. Nisso, procura-se destacar dois pontos centrais: a existência de um consenso nas teorias e abordagens do humor; de que ele é *transgressor* das normas sociais e, por fim, de como a comédia foi racionalizada – de um campo “mágico” a um campo “profissional”. Portanto, em um primeiro ponto, como questão inicial da construção da argumentação, o trabalho tenta destacar a possibilidade de inversão da transgressão: não pode existir um humor que, na verdade, atualiza a norma que promete transgredir?

O primeiro ATO é dividido em dois tópicos. No primeiro, *A doença dos órgãos do cérebro* trato da questão histórica do riso: dos gregos, da Idade Média, da Contemporaneidade. Sigo, nas mãos de Alberti (1999) e Berger<sup>11</sup> (2017) determinadas figuras quase arquetípicas: o louco, o bobo, o monstro, o *freak*, o bufão. No segundo tópico, *Teorizando o indizível*, trato das três principais teorias do riso: a incongruidade, a superioridade, o alívio.

No segundo ATO, *O Ethos*, pretendi ampliar – dentro de imensos limites, já admito – a ideia de que a humilhação possa ser uma conduta racionalmente guiada (Decca, 2005), com aporte teórico, principalmente, nas categorias de racionalização e condutas metódicas de vida de Weber. No primeiro tópico, *Os cães ladram*, apresento os comediantes analisados, o “Canal Hipócritas”, que fazem parte de uma mobilização digital da extrema-direita

---

<sup>11</sup> As citações do livro de Berger, *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana* constam, ao longo do texto, como “não paginado” (n.p.) por ser um *e-book Kindle*, que funciona apenas a partir do sistema de “posições”. Outras citações com a mesma sigla seguem a mesma justificativa.

brasileira, dentro do que Cesarino (2022) denomina por “populismo digital”. No segundo tópico, *Eles não sabem o que fazem?* pretendi um esboço de uma pergunta que me incomoda, que pouco posso respondê-la, mas, de certa forma, expor em certo grau, um limite: até que ponto faz sentido a ideia pós-estruturalista de uma “morte do autor”, de um anonimato do texto? Até que ponto, por fim, faz sentido dizer que uma visão de mundo e uma ideologia se baseiam, *irremediavelmente*, em uma “ilusão” – seja no saber, seja no fazer – e de uma “fantasia ideológica”? Aqui, busquei, mais uma vez, de maneira simples, delinear e reiterar *até certo grau*, a importância da intencionalidade e da racionalidade dos atos [d]e falas, que pretendem a *construção ou reafirmação de uma visão de mundo*. De que esse estilo de vida da comédia, portanto, é um campo reflexivo (Giddens, 2018) e cínico (Sloterdijk, 2012); de que tem um *saber* específico e um *fazer*. Aqui, portanto, o trabalho se direcionou em tratar a comédia a partir de um duplo tipo de conhecimento: depende de um conjunto de saberes específicos – principalmente, escrita e atuação – para ser posta em prática e, ao mesmo tempo, é um tipo de produção de conhecimento (neste caso: formular, discursivamente, a ideia do “perigo” social).

Por último, o terceiro ATO, *Subida ao sol*. O objetivo foi demonstrar que o espetáculo da humilhação social funciona como um tipo de maquinaria que permite, *até certo limite*, a classificação, ordenação e produção de sujeitos e verdades, que tem seus traços políticos *bastante evidentes*. Os comediantes, portanto, constroem uma visão de mundo racionalmente guiada – que não permanece somente no palco ou na internet – conduzindo suas condutas a práticas políticas e sociais de preconceito, autoritarismo, eliminação. No Brasil recente; bolsonarismo. No *A construção do sentido*, parto para a análise empírica do material produzido pelos comediantes. Destaco, por último, que o mero trabalho do comediante analisados – ou o “sentido” da comédia a eles, em uma pergunta weberiana – é o da dimensão produtiva da abjeção (Rui, 2023) no âmbito discursivo que depende de uma técnica específica: a da perversidade.

Para isso, dependi de uma metodologia variada. Por um lado, uma etnografia virtual que me permitiu i) coletar dados (principalmente, entrevistas e falas em redes sociais) ao acompanhar os comediantes no *Instagram, Youtube, X* (antigo *Twitter*); e ii) isolar a possibilidade de intencionalidade e racionalidade nos atos e falas desses comediantes. Pelo outro, ao utilizar o humor como demonstração empírica desse discurso, procurei demonstrar que a visão de mundo construída pelos comediantes se une frontalmente ao bolsonarismo. Para isso, analisei discursiva e descritivamente o conteúdo, a performance e as técnicas de vídeos próximos aos últimos dois períodos eleitorais, o que me permitiu retirar uma relação causal entre aquele conteúdo produzido e, por fim, com o conteúdo basilar da visão de mundo bolsonarista: da concepção binária de um mundo dos “escolhidos” em oposição aos “impuros”, da imposição de um tabu em relação à sexualidade (principalmente, em direção a pessoas transexuais); *da procura sistemática da eliminação, seja simbólica, seja material*.

## ATO I O AMARGOR

*O riso nasce como essa espuma. Mostra, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Também é ele uma espuma salgada. Assim como a espuma, borbulha. É alegria. De qualquer modo, o filósofo que resolver experimentá-lo, nele poderá encontrar certa dose de amargura em pequena quantidade de matéria.*

*Henri Bergson, em O riso: ensaio sobre o significado do cômico.*



Figura 2  
The Laughing Fool, Jacob Cornelisz van Oostanen  
Óleo sobre tela, 1487-1533

## A DOENÇA DOS ÓRGÃOS DO CÉREBRO

Isso disseram e foram-se logo dali. Ri-me no íntimo, por ver que o ardil excelente do nome alcançara o objetivo.

*Homero, Odisseia, Canto IX, v. 410-14*

*Loucura*; irracionalidade; grotesco; norma; desafio; estabilização; anuência; não-sério; natureza humana; fator biológico; heresia; nada; tudo. Em outros termos: riso, risada, humor, cômico, sorriso. Há poucos conceitos que, ao longo da história, aventuraram- por tantos sentidos e áreas: dos estudos iniciais da filosofia grega, da anatomia humana, dos estudos biológicos evolutivos, da análise dos rituais, das questões do escárnio sobre raça e gênero, do inconsciente psicanalítico. O imenso interesse – e até repetitivo – sobre a questão do risível nos permite classificá-lo, nas mãos de Berger (2017), como *uma constante antropológica e uma variante história*. Universal em todas as relações humanas, dos Winnebago aos adolescentes ávidos consumidores do *nonsense* norte-americano; dos gregos aos trabalhadores braçais das primeiras indústrias inglesas. *Todos riram*. A questão é que não riam da mesma coisa, nem da mesma forma. É parte intrínseca da experiência cômica sua imensa variação, de depender de um conjunto de aspectos simbólicos que sinalizam, contrária ou afirmativamente, para sua ocorrência. O que se considera aceitável ou não, seu fim ou começo, tudo *varia* socialmente dentro de grupos específicos, tanto quanto de nações. É o que Berger (2017) define como “cultura do riso”: uma série de regras simbólicas que, no processo de socialização, permitem o que o indivíduo interprete por engraçado ou não. Daí um ponto importantíssimo: essa cultura do riso formula uma fronteira, um dentro/fora, o quem faz parte e o quem não faz parte.

Oscilações semânticas elevadas ao infinito. Razão que talvez possa ser explicada a partir de uma sensação engraçada – que ironia, eu diria– a todos aqueles que se arriscaram nos estudos sobre a esfera social do cômico: a de descobrir a roda. Daí a necessidade de muitos autores – dos clássicos aos contemporâneos – de zerar a teoria, aponta Alberti (1999): construíram com pouco ou nenhuma referência à textos antigos, suas teorias seriam o ponto definitivo das explicações filosóficas sobre o riso, como aquela única que conseguiria, de certo modo, alcançar a sua essência. A esses autores, ao fitar estrelas sem perceber o caminho que trilhavam, “[...] na ânsia de conhecer as coisas do céu, deixar escapar o que tinha à frente, debaixo dos pés” (Platão, 2010, p. 248) não resta o mesmo destino de Tales de Mileto: cair no buraco (aqui, o de sempre: a antiguidade). Já que “nos textos teóricos da Antiguidade encontram-se muitas das premissas que orientam o pensamento sobre o riso até os tempos atuais” (Alberti, 1999, p. 47), comecemos – e há outro lugar por onde se começar? – pelos gregos Platão e Aristóteles, pontos fundamentais de partida para qualquer concepção e teoria sobre o riso e a comédia em sequência (seja na

própria Antiguidade, com o uso do riso na retórica política com Cícero e Quintiliano, seja nas discussões medievais com São Tomás de Aquino e Santo Agostinho, por exemplo). As escrituras clássicas não seguiam um tipo de figura central da comicidade, como seria na Idade Média, na Renascimento e na Contemporaneidade, com os bobos da corte, bufões e palhaços, mas, antes, focavam nas discussões sobre a comédia e a tragédia.

Em relação ao primeiro, não seria exagero dizer que uma de suas principais preocupações, direta ou indiretamente, era a da *norma*. Da ordem. Em resumo: de assuntos sérios. Apesar de pouco elaborar, centralmente, sobre o cômico, a visão platônica do riso era o interpretar como um componente de desordem social, de divertimento em relação à malícia – o que não é nem ético, nem belo. Se não é nenhum dos dois, não é verdadeiro. Em sua república, artistas deveriam ser proibidos, já que faziam com que as pessoas não acessassem a realidade de fato, mas a sua representação. Daí suas principais problemáticas em relação à comédia: era uma experimentação falsa do mundo, baseada nas paixões – seja na dor do outro, na ira, no prazer, por exemplo. O riso retira a razão, coloca o homem no lugar do animal, do escravo, do bárbaro. Deve, inclusive, ser somente destes. Do homem culto e preocupado com as questões da ética e da estética, resta a seriedade e a verdade.

Aristóteles continua o debate. Mais preocupado com as questões da arte, foi o primeiro a opor tragédia e comédia (Arêas, 1990). A primeira, era vista pelo filósofo como uma arte séria, profunda, que relata a realidade da *dor*. A segunda, era um tipo de *resto*: boba, inofensiva, inferior, mimética, feita por poetas baixos, inferiores. Enquanto a tragédia se debruçava sobre os costumes, a moral, questionava o mundo dos homens, e não se atrevia a propor qualquer tipo de resposta, mantinha uma relação quase metafísica: as relações entre o mito, o divino, o homem, a pólis. O palco, acima do centro de visão da plateia, procura estabelecer, justamente, esse sentimento: o de algo superior, longe, turvo. A comédia, pelo outro lado, era propriamente o oposto: vínculos cotidianos, antecedia um final com resolução; era otimista e tratava de personagens gerais, sem nome; o palco era central, diante do plano de visão do espectador. Enquanto a comédia é “simétrica”, e ambígua, a tragédia é polar, com elementos “[...] opostos e solidários [...]” (Ibid, 1990, p. 20). A comédia é aquilo que permite ver determinados problemas sem o apelo irremediável à dor, como na tragédia. E, por isso, assim como Platão, Aristóteles “[...] definiu a o objeto do riso por negação ao trágico [...]” (Alberti, 1999, p. 65), sendo o primeiro filósofo do Ocidente a estabelecer a comédia, e por consequência o cômico, como um *defeito*, além de ser uma característica específica do homem: ele é o único dos animais que ri. Apesar de um defeito, o problema do riso, por não ser como a tragédia – o âmbito teatral da dor e do terror – é leve, inofensivo: sua conclusão ética sobre é o de que não causa qualquer tipo de dor.

A moral e a ética religiosa seguem, junto a Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, precursores católicos de Platão e Aristóteles, nas raízes do cômico enquanto defeito. O

gesto era, inicialmente, desaprovado, não podia fazer parte da esfera de condutas cristãs, devido a um problema: *Jesus nunca riu*. Se ele nunca riu, devemos nós?

Se o cristianismo é uma religião da morte (Macedo, 1997), toda sua formulação ético/moral sobre o riso segue as mesmas negações do mundo destacadas por Weber: a renúncia do prazer, do corpo, da não importância do mundo terreno em relação ao plano superior, o extramundano, o de contato com Deus. A Idade Média e o pensamento cristão, portanto, determinou que o acesso à divindade, à Redenção e à Salvação eram por meio do sofrimento, de um tipo de solidão, *das lágrimas*; principalmente a partir de uma introspecção disciplinar, em que “[...] o lugar ocupado pelo corpo e pela sexualidade deslocou-se do plano positivo em que se encontrava [...] para o âmbito negativo do pecado” (Ibid., 1997, p. 551).

Então, não resta outro lugar ao riso a não ser, assim como a interpretação platônica, a de um “falso prazer”, um tipo de paixão. Por ser um tipo de paixão, significa descontrole, distanciamento de Deus, obscenidade. É o oposto à conduta cristã: imoderado, grotesco, sem pudor. Negava o controle carnal, das pulsões e desejos, já que era isso o que representava, em última instância. Se o contato divino só se era possível a partir de um controle do corpo, dos gestos e da negação da carne, o riso é aquilo que coloca o corpo fora da decência e da modéstia corporal tão caros ao catolicismo. Assim, um dos pontos principais para se evitar o pecado era a solidão e autovigilância: práticas que chegaram à exasperação nas comunidades religiosas que foram responsáveis por construir boa parte da ascese cristã; nos mosteiros medievais. Nelas, a purificação espiritual e aproximação a Deus só se era possível a partir de uma recusa *extrema* do mundo, e a tudo que com ele se relacionasse. Por isso, fecham-se os mosteiros: os portões, sem janelas, sem saídas. Deveria, lá dentro, aproximar-se o máximo possível ao paraíso. O lado de fora; o profano, os pecados; onde o riso se encontrava.

Ou seja, toda a interpretação inicial da Idade Média sobre a questão do riso o deslocou ao âmbito do negativo, do pecado, dos prazeres carnis. O ponto de inflexão é a moderação aristotélica, de São Tomás de Aquino e o interesse do estudo na natureza, do Humanismo, de colocar o homem na história, na criação divina (Ibid., 1997): a partir desse momento, surge a divisão entre um “bom riso” e um “mau riso” (Minois, 2000): o primeiro, evidentemente, aquele que se encontrava frontalmente com a conduta cristã: moderado, contido, silencioso. O “mau riso” era aquele descontrolado, que cedia aos excessos (da carne, dos movimentos, dos pecados, da zombaria). O riso só era possível a partir do *sorriso*: sem barulhos, sem movimentos bruscos; leve, gentil, moderado e “[...] do coração e não do corpo [...]” (Ibid., 2000, p. 234).

Ora, se a ascese cristã de condutas corporais disciplinadas nega o movimento brusco; o que se fazer com a loucura do carnaval e do teatro medieval? Se antes o teatro funcionava como um tipo de catequese, onde heróis divinos (apóstolos, pregadores, santos) tomavam a cena, durante a baixa Idade Média, no século XVI, foi excomungado da liturgia cristã; restou a rua. Os artistas de rua, saltimbancos, nômades, magos, viajantes e malabaristas

precisavam tirar do próprio talento, ou da própria diferença (como os *freaks*), a sobrevivência: vendiam-se enquanto espetáculos, no “teatro de feira” (Pantano, 2007). As peças giravam em torno dos “[...] Mistérios, os Milagres e as Moralidades [...]” (Leite Júnior, 2006 n.p.), com os heróis bíblicos. Por outro lado, em oposição, os personagens giravam em torno da representação do mau, das fissuras da vida cristã: “[...] O Vício, A Virtude, Todo-Mundo ou Ninguém” (Ibid., 2006, n.p.). Os primeiros, claro, não podiam de forma alguma serem alvos de desrespeito, de riso e zombaria. Isso deveria se direcionar aos diabos: barulhentos e descontrolados, eram representados por máscaras, o que aliou a ideia de deformidade ao “maligno” (daí, inclusive, a negação católica do carnaval, das festas mundanas e carnavais. Fantasiar-se de animal era um pecado, afinal, modifica-se a imagem de Deus, já que somos feitos à sua semelhança). Esses diabos, defende Jorge Leite Júnior (2006), que dão origem a outras representações do grotesco: os palhaços (*clowns*), bufões, *freaks*, bobos da corte e várias outras personagens do *ethos* cômico do Ocidente.

É justamente a partir desse momento em que, durante a Idade Média, aqueles que eram diferentes na “norma” da natureza foram classificados enquanto “monstros”: eram a representação física da alteração da natureza, da norma divina. Os monstros, apontam Jorge Leite Júnior (Ibid.) viviam, à época, no limar entre a ira divina, do erro da natureza, mas também da manifestação daquilo que não se compreende, do sobrenatural. A monstruosidade era marcada pela *deformidade física*, e, por consequência, *maligna*. Como dito anteriormente: a deformidade era aliada do diabo, da maldade. Aqui, portanto, mal e monstro, temor e maligno, fundem-se. Esses seres estranhos não se adequavam a nenhum tipo de categorização universal ou “oficial”: fora do “normal”, não poderiam ser descritos inicialmente pela medicina. Fora da disciplina do corpo, não adentraram na questão central do biopoder (Foucault, 1999).

O que Leite Júnior chama de “monstro”, Berger (2017) nomeia, de maneira mais generalizante, de “louco”. Ou seja, nesse período, podemos afirmar que os sistemas de verdades legítimos (a religião, a ciência, a cultura) criaram um tipo de personagem arquetípico que “cumpria” um papel social: o primeiro, de representa fundamentalmente, a diferença, aquilo que está do lado de fora do sistema estabelecido das verdades, apesar de ter sido criado por ele (Cohen, 2000), mas que ainda é *necessário*: é preciso falar do limite, do limar do que não se pode ultrapassar, é preciso projetar no estranho aquilo que tem medo de [assumir] ser. O segundo, principalmente em um debate com Anton Zijderveld: para ambos, o louco é aquele que além do que se considera são, além daquilo que se considera insano. Aquele de origem monástica, nômade, andarilho, músico ou acrobata, um grupo heterogêneo, que atuavam fora os limites religiosos e da sociedade. A aproximação, neste ponto, pode ser feita. O que, no entanto, nos levaria a tangenciar do tema central. O importante a destacar, aqui, é o de que assim como o monstro, o louco cumpre<sup>12</sup>, transgressão da norma, desafio da autoridade.

---

<sup>12</sup> Por exemplo, nos rituais, os “*Trickster*” (Makarius, 1969), ou os *jokers* (Douglas, 1968).

A questão é que o afastamento das encenações teatrais medievais criou ao conjunto de artistas deformados, estranhos, grotescos, estranhamente talentosos, um tipo de local institucionalizado (seja nos folclores, nas cortes, na biopolítica do *deixar morrer*) para o estranho, o monstro, o anormal, o abjeto. O ponto central da institucionalização do papel desses seres foi a figura do bufão, ou o bobo da corte. No limiar do louco e do monstro, era um indivíduo com algum tipo de deformidade física (gêmeo siamês, anões, obesos etc.), que atuava seminú, segurando seu bastão. Com o capuz com grandes orelhas que se assemelham a um burro, vestiam-se, ironicamente, como um rei (sem o suntuoso luxo, claro). Seu auge, durante a Idade Média, fez com que ele fosse um tipo de “mascote” das cortes (Minois, 2000), sem identidade e dotados de apelidos, logo o personagem se tornou uma profissão com um *ethos* simples, até único: fazer o rei rir. Seu ato tinha uma característica específica: atuando com a própria “loucura” e estranheza, podia, como dito anteriormente, encenar fora dos limites da sociedade e da Igreja: ele *produzia verdades*. Era o único que tinha a legitimidade de caçoar do rei, de suas decisões, de aconselhá-lo, e não era punido por isso por ser um louco. O ponto paradoxal, até cínico, da verdade: não acredito no que diz, *mas será que é verdade?* O bobo, sendo um tipo de antirrei, era o que demonstrava ao Soberano seus limites, as verdades que, na política, religião não podia aceitar – ou sequer ser notificado sobre. O bobo foi um personagem histórico que assumiu, exasperadamente, a institucionalização: era um desafio permitido, que fazia parte da ordem e da norma. Era um tipo de válvula de escape aos assuntos sérios – que, devido suas dificuldades, não deveriam tornar-se tão reais como seriam nos sistemas de verdades legítimos.

Seja com a racionalização burguesa, seja com a ideia de uma “morte da loucura”, os bufões e os bobos da corte – e todo aquele conjunto de artistas de rua – perderam sua importância, além de sua determinada função. Esses personagens arquetípicos surgem em outros momentos da história, de certa maneira ainda com as mesmas funções: os *freaks*, os palhaços, os atores, os comediantes. Com os palhaços, suas características grotescas ainda permanecem, sem, no entanto, apelar ao terror: deviam ser leves e cômicas. O circo moderno surge com Philip Astley, no século XVIII, ao reunir os artistas de ruas abandonados aos teatros de feiras em um único lugar: embaixo da tenda. Inicialmente, como aponta Pantano (2007), os espetáculos contavam com um número diversificado de acrobacias sobre cavalos, o que chamava a atenção da burguesia da época. O problema era que o espetáculo – que, obviamente, necessitava de gerar lucro – não conversava com a população que o fazia acontecer. A partir daí, seja na Europa, seja no Brasil, o circo se aproximou do teatro, em que de certa forma, era um tipo de apresentação que dependia da plateia. A questão é que suas diferenças fundamentais, principalmente em relação com o público: o primeiro, a plateia participava ativamente. No segundo, a plateia teatral era passiva, observava. O circo é nômade, “[...] ele *invade* uma cidade” (Pantano, 2007, p. 27), não necessariamente precisava relatar a *realidade*, como o teatro, e suas encenações eram melodramáticas. Ali, o palhaço era um dos principais personagens, o *bobo*, aquele que

[...] representa a presença ativa do cômico, a outra vertente essencial da matriz popular. A figura do Bobo no melodrama remete por um lado à do palhaço no circo, isto é, aquele

que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. Mas remete por outro lado ao plebeu, o anti-herói torto e até grotesco, com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e de jogos de palavras (Martín-Barbero, 1997, p. 165).

Sobre a figura do palhaço, há dois arquétipos essenciais: o tipo *Augusto* e o *Clown Branco*. O primeiro surge com Tom Belling que, bêbado em um espetáculo, cai. Percebe que o público arrebenta em risadas. Belling percebeu a possibilidade de melhor explorar o espetáculo a partir do grotesco: caracterizava-se de maneira pobre, já que “em cena, [...] representa nitidamente o expoente do andarilho, do marginal: aquele que não se ajustou, não se integrou às normas da sociedade” (Pantano, 2007, p. 44). O *Clown Branco*, surge nos espetáculos equestres, abusava da mímica e elasticidade, com todo o rosto pintado de branco. É essa pintura que, de certa forma, fazia com que fosse o porta-voz da aristocracia, sempre charmoso e bem alinhado, “[...] para quem tudo é ordem e fineza” (Ibid., p. 45) ao contrário do tipo *Augusto*. Abusava da malícia e criava cenas que ridicularizavam o seu companheiro de cena. Enquanto o primeiro planeja, o segundo executava, da maneira mais grotesca e inepta possível, com pontapés, jogos de palavras, incongruências corporais.

Ou seja, fruto das relações do *bobo da corte*, da expansão do teatro para um campo popular, melodramático, o palhaço surge com a mesma função, agora ainda mais profissionalizada (ou *racionalizada*, diriam as bocas weberianas): não mais nas ruas, não mais nas cortes, mas em um campo específico de atuação, os circos. Claro, com o tempo, o avanço e crescimento das cidades, o distanciamento da arte popular e de novas maneiras de se relacionar com a arte (*streamings*, cinema, *blockbusters*, redes sociais) os circos perderam – mas não completamente, claro – seu espaço. Se perderam, seria plausível dizer que o âmbito institucionalizado da “loucura” simplesmente desapareceu?

Berger (2017) entende que não. Para ele, a loucura é um tipo de “necessidade antropológica” da humanidade: sem ela, assim como a experiência cômica, não seria possível se viver<sup>13</sup> e, devido a sua universalidade, ora ou outra encontra, ao longo da história, uma maneira de se expressar. Com a perda de espaço da loucura institucionalizada nas cortes e nos circos, resta um retorno ao teatro. Mas a um teatro específico: o absurdista. O de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet e tantos outros.

Em primeiro plano, sigamos a etimologia da palavra *absurdo*: vem de surdez, além de algo que se opõe diretamente à razão. Ou seja, uma visão da realidade que surge da própria surdez, de uma irracionalidade intencional. O teatro absurdo dependia não só de atuações

---

<sup>13</sup> É importante destacar que a discussão da experiência cômica de Berger se encontra na sua sociologia fenomenológica: o humor e a comicidade surgem como aquelas esferas que invadem a realidade suprema, a vida cotidiana. Assim, as “províncias finitas de significado”, suspende-a (tal como a religião e a arte, por exemplo). O louco é aquele que permite o abandonar do cotidiano, aquele que oferece uma visão diferente, *bizarra*, *grotesca*, tal como o Santo que andarilha pelas ruas: o sagrado e o cômico, em sua visão, são duas intrusões na “realidade suprema” a partir de um choque: a risada, a fé.

e movimentos sem sentido por parte dos atores<sup>14</sup>, mas também era o seu texto, os autores da época (principalmente no pós Segunda Guerra Mundial) entendiam que as palavras não mais podiam descrever o que se passava. O Teatro Absurdistas negava a linguagem, coloca diante da plateia o *nonsense*, o não-sentido não só da peça, mas da vida real em si. Exemplo disso é a antipeça *A cantora careca*, de Eugene Ionesco. Caracterizada pelo próprio autor como uma “tragédia da linguagem” (Esslin, 2018): um conjunto de diálogos *nonsense*, desconectados, que pulam de um assunto a outro sem nenhum tipo de correlação, que saíram de lugar nenhum, e chegaram a nenhum lugar. O próprio nome da peça faz referência, inicialmente, a um curtíssimo diálogo: um dos personagens, o Capitão, precisa partir, devido a um incêndio: algumas palhas queimadas devido à queimação no estômago. Na sua saída, pergunta à Sra. Smith: « A propósito, e a cantora careca? » *Continua com o mesmo penteado*, responde a mulher. Despedem-se, o Capitão sai de cena. É essa estranheza em palco, essa desconexão flutuante que não tem início, propriamente, muito menos um fim, que faz com que Berger caracterize esse teatro como um dos pontos que “continua” a loucura: é uma contra visão, um artefato de sublimação e de distanciamento da vida cotidiana, apela ao grotesco e de situações que não mais podem ser descritas pela linguagem. Coloca a realidade como bizarro, sem sentido, estranha, ironicamente cômica.

Processo que se aproxima, por exemplo, da abordagem contemporânea (pelo menos, no século XX) do riso, aponta Alberti (1999). À época, a interpretação de determinados filósofos (principalmente, Ritter e Bataille) era a de que o riso se encontrava além dos limites do “pensável” e do “dizível”, foi tido como um problema central de suas filosofias: algo que é apreendido pelo pensamento, mas pelo outro lado, como algo que lhe escapa: faz parte de uma “não-ordem”, por assim dizer, que no fim, se prende a “[...] um todo que compreende tanto a ordem quanto o excluído” (Ibid., p. 11). Aqui, o riso ultrapassa a ordem e o desvio: cria uma realidade que ultrapassa os limites da seriedade, da razão e do pensamento. Um tipo de experiência – agora – positiva, transcendental, além de qualquer tipo de sistema de pensamento racional. Alberti, então, aponta duas características específicas de interpretação do riso durante o século XX, que tinham como um consenso a ideia de que ele pertence a esfera do “não-dizível”: i) o riso que se opõe a ordem, à razão, à seriedade, sem anulá-los, no entanto; ii) o riso é experimentar uma não-finitude, rir é negar a relação do “nada” (da morte, do encerrar) e o ser.

Já além do teatro, a comédia *stand-up* tem suas raízes no *vaudeville*<sup>15</sup> (teatro de variedades, ou “a voz da cidade”). Um tipo de espetáculo, que arriscaria a dizer, ser precursor do *show business* estadunidense, com origens francesas. A ideia era básica: divertir a classe média, longe das elocubrações complexas do teatro “oficial”, em uma esquiwa da

---

<sup>14</sup> Como, por exemplo, *Ato sem palavras II*, de Beckett: dois personagens ocupam o palco, dentro de uma sacola de lixo. Hora ou outra saem, escovam os dentes, rezam, estressam-se. Entram, novamente, na sacola; hora ou outra saem, escovam os dentes... repetindo as ações até o fim da peça.

<sup>15</sup> Importante destacar que a própria origem do *stand-up*, no *vaudeville*, tem profundas raízes com os “Minstrels Shows”, precursor de espetáculos racistas e satíricos, envolvendo, principalmente, o *blackface* (humoristas brancos caracterizados como pessoas pretas).

rigidez do teatro de *Broadway*. Além disso, era um tipo de produção itinerante: de uma noite a outra vários artistas diferentes, sem elenco e roteiro fixo e específico, apresentavam-se. Uma mistura de shows musicais, de peças, números de magia e *de monólogos* dos “palestrantes humorísticos” (Stebbins, 1990)<sup>16</sup>. Will Rogers e Mark Twain foram os precursores, nos Estados Unidos, já Charlie Case foi o primeiro, em 1880, a fazer o espetáculo sem qualquer tipo de suporte ou adereço [*props*] durante suas narrativas humorísticas. A primeira monologista mulher foi Beatrice Herford, que se apresentou em 1895, em Londres.

A arte que começava a surgir foi nomeada de inúmeras formas gerais como “entretenimento” ou “espetáculo”. Os artistas iriam até de “palestrantes”, “causadores de tumulto”<sup>17</sup>, *performers*, até que a partir de 1950, tomou forma enquanto arte legítima e foi nomeada hegemonicamente pelos principais jornais dos Estados Unidos e Reino Unido (Double, 2017): *stand-up comedy* e o artista *stand-up comedian*: um número de comédia feito em pé. Indo de espetáculos do teatro de variedades, hotéis e casas noturnas noivaiquinhas, *cafes* até o “comedy room” e os hoje estabelecidos *comedy clubs*, foi profissionalizada a partir do surgimento da TV a cabo nos EUA, com a transmissão por parte da HBO dos shows desses comediantes e com o sucesso de programas como *Saturday Night Live*.

O espetáculo é particular, pertence a unicamente ao artista (apesar de apresentações grupais acontecerem) com seu número específico. Essencialmente verbal, é construído narrativamente a partir de um material previamente elaborado pelo próprio comediante, que, sobretudo, recorrem a algum tipo de problema pessoal, físico, psicológico, relações cotidianas, sexo, fama, dinheiro, *política*. Com relação – não exatamente direta, mas ainda com imensas influências do teatro – o número, em que

frequentemente, o conteúdo verbal é ampliado com uma variedade de adornos *teatrais*, como trajes e adereços especiais, grunhidos, resmungos e uivos, movimentos corporais e gestos faciais. O ato típico consiste em anedotas, piadas narrativas, frases de efeito e monólogos descritivos curtos, que podem ou não estar relacionados (Stebbins, 1990, p. 3, eu destaque)<sup>18</sup>.

Hoje, além de permanecer em shows ao vivo com plateias, faz parte do conjunto e profissões que dependem de um impulso digital: no *TikTok*<sup>19</sup>, nos *reels*<sup>20</sup>, no *YouTube*, na TV, nos *podcasts*<sup>21</sup> os comediantes fazem parte da vida cotidiana e, fundamentalmente, do âmbito do entretenimento cultural.

---

<sup>16</sup> Do original, em inglês : "humorous lecturer", tradução minha.

<sup>17</sup> Do original em inglês, "tumult makers" (Stebbins, 1990), tradução minha.

<sup>18</sup> Do original, em inglês: "Often verbal content is augmented with a range of theatrical embellishments such as special costumes and props, grunts, snorts, and howls, bodily movements and facial gestures. The typical act consists of anecdotes, narrative jokes, one-liners, and short descriptive monologues, which may or may not be related." Tradução minha.

<sup>19</sup> O *TikTok* é uma plataforma digital de vídeos curtos, gravados na vertical, que surgiu inicialmente em 2016 com o nome Musical.ly.

<sup>20</sup> Os *reels* são a resposta ao sucesso do *TikTok* por parte do *Instagram*: assim, dentro do ecossistema da plataforma, os *reels* tem a mesma premissa do *TikTok*: vídeos curtos, com edições rápidas, dinâmicos, imensamente variáveis

<sup>21</sup> Os *podcasts* são programas de rádio sob demanda, distribuídos em plataformas. Funcionam como um tipo de *streaming*: a cada semana novos episódios surgem, em que os ouvintes têm a liberdade de escolha de onde e quando ouvi-los.

O ponto central da argumentação dessa seção é que, se a loucura – no sentido de Berger, daquele que atua no limiar do permitido, da verdade, da transgressão – é, de fato, uma *necessidade* antropológica, isso nos permite afirmar e perceber, pelo menos, que ao longo da história inúmeras figuras e personagens assumiram sua alcunha: dos bobos aos palhaços, dos palhaços aos atores, dos atores aos comediantes de *stand-up*. De fato, a universalidade da experiência cômica depende – e é muito difícil dizer isso longe e uma semântica funcionalista – do afastamento da vida cotidiana, de sua suspensão, da comédia hora ou outra como um *escape*. Depende, ainda, irremediavelmente de uma figura que assuma determinado papel dentro desse jogo: aquele que faz rir, aquele que é alvo de risada. Essas expressões figurativas variam de acordo com grupos, sociedades e o tempo histórico, mas não deixaram de existir em nenhum momento. E como uma constante antropológica, sempre encontraram uma maneira, de tempos em tempos, de expressar-se. O que muda é a figura, a forma. De certa maneira, muda também o conteúdo, mas a raiz ainda permanece: a de assumir, frontalmente, a figura daquele que *é permitido violar as normas*, de ser “[...] uma pessoa privilegiada que pode dizer certas coisas de certa maneira, o que garante imunidade” (Douglas, 1968, p. 372)<sup>22</sup>, ou, nas palavras de Jerry Seinfeld (Remnick, 2024, eu destaco)<sup>23</sup>: “Com certos comediantes hoje em dia, as pessoas se divertem com *eles ultrapassando os limites* [...]”, já que “[...] são os stand-ups que *realmente têm liberdade para fazer isso* porque ninguém mais leva a culpa se não der certo. Ele ou ela pode assumir toda a culpa sozinho(a).”

Da mesma forma que o bobo da corte, o trickster, o joker, o bufão, o ator e diretor absurdista transgrediam as normas pela legitimidade de ser o “louco”, o que parece hoje, portanto, é que o “detentor” da institucionalidade do fazer rir e do quebrar a norma; transgredir discursivamente o tabu e a seriedade, pertence aos comediantes. Dotados de uma especificidade técnica, constroem textos que procuram, justamente, desafiar um tipo de *status quo*. A questão é que esse juízo de *status quo* é tão variável quanto o próprio conceito do riso; cada comediante carrega em si e na sua arte o seu sentido próprio de desafio e ruptura às regras. A quebra pode vir no carnaval, mesmo que simbólica, quando se ri de autoridades historicamente estabelecidas (o Estado, a polícia), seja, cinicamente, com Léo Lins, Danilo Gentili, o Canal Hipócritas e o Pânico (agora na Jovem Pan), por exemplo, que acreditaram que durante 2013, 2018 e 2022 lutaram culturalmente contra um “marxismo cultural”, de teorias conspiratórias que aliam a “esquerda petista” ao maligno, que era a representação do apodrecimento não só da economia, mas da nação como um todo. De que lutar contra *tudo que está aí* era um dever moral. A questão fundamental, no entanto, é: *é o humor apenas transgressão?* Pode ser a luta contra um fantasmagórico *status quo* a *atualização* cínica da norma?

---

<sup>22</sup> Do original: “[...] to be a privileged person who can say certain things in a certain way which confers immunity”. Tradução minha.

<sup>23</sup> Do original: “With certain comedians now, people are having fun with them stepping over the line [...], it’s the standups that really have the freedom to do it because no one else gets the blame if it doesn’t go down well. He or she can take all the blame themself.” Tradução minha.

## II

### TEORIZANDO O INDIZÍVEL

Bataille, como dito anteriormente, foi um dos principais filósofos que deram a direção da interpretação do riso durante o século XX, além de colocá-lo, centralmente, na sua própria teoria. O riso é aquela expressão da desintegração da razão, do sentido. Foi fundamental em sua excursão filosófica, que se preocupava com o erótico, as lágrimas, a destruição, das experiências vividas, de um projeto que vá além do pensamento, daquilo que pode ser dito ou pensado, do, justamente, *não-saber*. Se o autor “[...] descreve essa experiência do não-conhecimento como *risada*” (Bordun, 2013, p. 4)<sup>24</sup>, pode parecer irônico, então, afirmar que o riso, por mais que de fato possa ser parte de uma esfera do *não-conhecimento*, tenha sido catalogado, esquematizado, sistematizado, esquartejado aqui e acolá em tantas áreas, do... conhecimento. Irônico ou não, o que me resta é continuar o processo.

Claro, não existem tipos puros de teoria, e seria muito difícil, como aponta Alberti (1999), encaixar especificamente cada elaboração em uma teoria específica, já que boa parte dessas discussões ultrapassam e dialogam entre um campo e outro. As teorias do humor são diversas, Carroll (2014), por exemplo, classifica cinco teorias: a do alívio, incongruidade, superioridade, do jogo [*play*], e a *dispositional*. Eagleton (2019), cita ainda mais: da ambivalência, da maestria, do Gestalt, Piaget e configuração. O ponto é que muitas teorias são variações de uma tríplice coroa: a superioridade, a incongruidade e o alívio. No entanto, essa generalização tríplice funciona bem como um exercício analítico de ordenação do material empírico. E é assim que é tratada: seja com os já citados livros de Alberti, Berger e Eagleton. Por ser uma sistematização recorrente, permaneço apenas nessas três.

Na primeira, surge um tipo de humor que depende, propriamente, da ideia de que o outro é frágil, estúpido, grotesco. Para essa teoria, o humor é recorrente da própria fragilidade do ser humano e suas distorções. Como próprio Cícero afirma: ri-se do que é deformado. Já Francis Bacon, por exemplo, acredita que se dá risada daquilo que é “[...] ridículo e desfigurado.” (Eagleton, 2020, p. 39). Rir do outro como procura da alegria, prazer, tem como local central teórico Thomas Hobbes: é identificar algo diferente, superior em si, que o outro não tem. Já Hegel acredita que o riso é uma “[...] satisfação envolvida em observar aberrações humanas.” (p. 41). Bergson (2018) é um dos principais representantes, e um dos poucos preocupados com a manutenção da norma social. Para ele, o riso é corretor, *coloca no lugar aquele que está inadequado*, é uma punição (ou uma sanção social, nos termos durkheimianos) que a sociedade impõe àquele que não se encaixa. Toda a discussão bergsoniana sobre o riso é a sua clássica entre mecanicidade, rigidez e flexibilidade. Na procura da *essência* do riso, Bergson entende que ele existe onde não há

---

<sup>24</sup> Do original: “[...] describes this experience of nonknowledge as laughter.”, tradução minha.

movimento propriamente humano: quando homens se pareçam com animais, quando peças teatrais com seu vai e vem assemelham-se, figurativamente, a uma mola; quando não se age organicamente (como as marionetes), por exemplo. Ou seja: quando há mecanicidade, movimento enrijecido, quando o *ser* se assemelha à *coisa*, surge o risível. A teoria bergsoniana depende de uma suspensão dos sentimentos (assim como a freudiana). O humor e o riso não são possíveis quando se tem um laço sentimental com o objeto da piada. O humor demanda um processo ativo: é necessário mobilizar conhecimento para se compreender do que ri e, pelo outro lado, precisa-se se manter distante. Caso contrário, não acontece o riso, mas a complacência, a identificação.

Antes de continuarmos, é importante destacar a inflexibilidade da Teoria da Superioridade. Nela, o humor é, e sempre será, um caso de rebaixamento. Sua essência epistemológica é a humilhação, a própria maldade. Nesse ponto – e somente nesse ponto, acredito – ela, realmente, apresenta sua falha: na tentativa generalizante das grandes teorias, ela cria seu próprio abismo: busca esgotar o objeto. É claro que nem toda ação que envolve humor, envolve por outro lado, maldade e humilhação, seria um erro, ainda, teorias gerais que procuram a essência de algo em detrimento de determinadas relações causais e de efeito com certo fenômeno, principalmente na sociologia. Mas, ainda, não se pode deixar de apontar que ela é capaz de responder, muito bem, os casos de humor e riso que são, justamente, aqueles que procuram a manutenção e mobilização do racismo, homofobia e capacitismo. Rir das aberrações é em muitos casos, de fato, fazer com que elas se encaixem na norma.

A segunda teoria emerge, principalmente, com Freud, apesar de Eagleton (2020) defender que alguns relances tenham surgido, inicialmente, com Nietzsche e Alexander Bain. No entanto, o pai da psicanálise foi o primeiro a sistematizá-la, em seu *O chiste e sua relação com o inconsciente*, publicado pela primeira vez em 1905. Na tradução inglesa<sup>25</sup>, a aproximação com a esfera cômica parece ser mais direta, já que *chiste* se torna o *joke*. De qualquer maneira, o psicanalista austríaco trouxe grandes contribuições ao estudo do humor, embora seja propriamente uma extensão de sua teoria do sonho e do inconsciente. Para ele, o *sonho* e a *piada* funcionavam de maneiras semelhantes, como defende Berger (2018): destaca a parte oculta da realidade, dá sentido ao absurdo, fatos que dependem de uma “[...] grande economia de esforço, pela contração e pela brevidade” (n.p.), que empurram pensamentos ao inconsciente que, hora ou outra, precisam ser liberados.

Os chistes, então, surgem enquanto a energia libidinal e psíquica é aliviada. Daí o *prazer* ao produzi-lo: faz com que o superego se suspenda por um tempo e, assim, o id pode irromper com um sentimento – agressivo ou reprimido, principalmente da sexualidade – de maneira completa. É falar daquilo que não se conseguia de maneira direta. É, com a piada [chiste], retirar a seriedade do tabu [sexual]. *O prazer surge quando se transgride a repressão, a norma*. Quando as energias gastas para defender e se associar a determinado ideal são

---

<sup>25</sup> Por exemplo, a de Joyce Crick, de 2003: *The Joke and Its Relation to the Unconscious*.

colapsadas, o riso irrompe, e o fato de que esses ideais demandam uma energia psíquica muito grande, “[...] não fazer isso pode ser gratificante.” (Eagleton, 2020, p. 22). Assim, ele pode aliviar a culpa ou a tensão social da norma e, através da piada, torna-se mais acessível, capaz de ser partilhado. A morte é um exemplo: piadas sobre morte funcionam, no fim das contas, como uma maneira de diminuir sua força aterradora – e quase inexplicável – sobre nós mesmos. Em uma interpretação nietzscheana e, por consequência freudiana, o riso funciona como um escapismo do sofrimento da vida cotidiana, é suspender, pelo menos em um campo simbólico de linguagem, as aflições que nos atormentam.

Alexander Bain, filósofo escocês, é outro grande representante da Teoria do Alívio. Eagleton (2020) aponta que ele parte da vida cotidiana: dentro da vida comum, há sanções e normas a serem seguidas, ou como Eagleton define, “ficções polidas”. Quando se pode suspender, deixar de lado as normas e as obrigações sociais e morais, o prazer, o alívio, surgem: “a construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar nossos músculos mentais.” (Ibid., p. 23). O autor, no entanto, faz um adendo: há diversas formas de humor que, por si só, não são resistências à opressão social e, sim, um apelo à própria ideia de opressão. O mais importante da ideia de Bain é que ele foi capaz de notar que a realidade cotidiana depende de um tipo de manutenção, de um trabalho dispendioso, repressivamente contínuo. A vida cotidiana mantém o significado que necessita da repressão. O humor, então, pode suspender a ideia de valor, de rigidez, de seriedade. Ele é capaz de reduzir flagelos sociais e psicológicos à não linearidade e congruidade.

Teoria impossível no teatro de Beckett. Se o Teatro do Absurdo é conhecido por questionar o cotidiano, de colocar diante da plateia que a vida e a rotina, quando levadas ao exagero da “surdez da razão”, sequer fazem sentido; de que a linguagem, por mais que tente descrever a realidade – e isso é irônico, ou quase metalinguístico, já que as peças são escrituras –, não a consegue. Seria justo dizer que o cotidiano absurdo chega à exasperação na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenada pela primeira vez no *Théâtre de Babylone*, na França, em 1953 (Andrade, 2017). Na peça, Estragon e Vladimir perambulam, sempre, pelo mesmo cenário límpido. Vê-se apenas uma estrada, uma grande pedra e uma árvore pouco preenchida com galhos e folhas. A missão: *Esperar Godot*, não importa o que aconteça. Dia após dia, noite após noite, os (nem tão) pacientes personagens esperam. Não se sabe quem é (ou o que é Godot), nem sabem o porquê de esperarem, a não ser por terem recebido uma ordem.

Andam de lá para cá, *sem nada a fazer*. Suas vidas cotidianas são preenchidas por acontecimentos duplamente repetitivos (Andrade, 2017): dois personagens, dois atos, duas aparições da dupla Pozzo e Lucky e do Menino; seja de ações e falas, ou mais diretamente: o segundo ato termina da mesma forma que o primeiro. Em um dos longos dias de espera, já no segundo Ato, os personagens tentam se lembrar do dia anterior, principalmente com o primeiro encontro com Pozzo e Lucky. Cansados, exasperados em relação à espera, *sem ainda nada a fazer*, repetem as ações do primeiro Ato: uma briga pela bota, se lembram ou

não de ter a calçado ou a jogado fora. As botas, que eram de Estragon, tomam conta de inúmeras páginas da peça beckettiana. Depois de procurarem comida, retorna a bota e tenta calçá-la, já que, como afirma Vladimir, “Ajuda a passar o tempo” (Beckett, 2017 p. 88). Vladimir auxilia Estragon a calçá-las, já que está com os pés machucados. E é aí, em uma daquelas poucas linhas existencialmente diretas de Beckett, que Estragon lança um questionamento, uma quase afirmação cortante: “Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?” (Beckett, 2017, p. 88).

A vida cotidiana dessas personagens é tomada por uma única norma, uma única ordem: a de *esperar*. Tudo aquilo que nos parece ordinário – comer, brigar, xingar, calçar e descalçar botas e sapatos – é, aos personagens, exatamente o contrário: é sua “invasão”, nas palavras de Berger, é o momento em que a vida *não é só esperar*, é quando, *ao encontrar algo a se fazer, além de esperar*, que encontram a sensação de que são, de fatos, reais. O ponto da peça de Beckett, além de explorar e flexibilizar ainda mais as regras do teatro (afinal, por que uma peça em que nada acontece?) é trazer uma inversão do que consideramos cotidiano: o que para nós é banal, para os personagens que nada a fazer tem, é *uncanny*. Na peça, em um (mais uma vez) duplo diálogo – o dentro da peça e o *fora* –, de maneira metalinguística, faz-nos interpretar as ações dos personagens a partir de um esforço cognitivo (ou, pelo menos, o que eu pessoalmente intenciono a fazer), com dois tipos de significados de cotidiano: o dos personagens, e o “nosso”.

Não pretendo uma interpretação ou análise extensa da peça. Uso-a enquanto ponto reflexivo: é uma tentativa irônica, claro, de interpretação inversa da teoria do alívio. Se ela depende de uma inversão do cotidiano, se o teatro do absurdo inverte toda a vida em um *nonsense* organizado, o que acontece quando se usa o mesmo método para interpretar, inversamente, aquilo que lhe deu origem? *Provavelmente nada. Mas não me custou tentar*. E é esse choque entre esses dois significados, um de fora e um de dentro da obra, que faz com que possamos aludir – mesmo que de maneira contrária, como se a víssemos inversamente através de um espelho – à teoria do alívio: o sentido de não-cotidiano dos personagens da peça é, exatamente, o *nosso sentido do cotidiano*. Se para a teoria do alívio representa um prazer *suspender* as amarras do social e da vida ordinária, que tanto demandam do indivíduo, os personagens beckettianos sequer poderiam ter esse prazer: estão eles condenados a um tipo de cotidiano que não requer supressão, mas o seu contrário (e talvez aí resida sua principal tortura). O alívio cômico, aqui, é, de maneira absurda – e não poderia ser de outra forma, claro – *mergulhar* no cotidiano é, justamente, afundar-se em questões banais, rotineiras: comer, brigar, xingar, calçar e descalçar botas e sapatos. Melhor isso do que apenas esperar.

Já a incongruidade, tem um *modus operandis* bathético<sup>26</sup>, defende Eagleton (2020): depende de uma ruptura ou de um movimento súbito entre o complexo e o menos complexo. Uma mudança de perspectiva rápida, que faça com que o interlocutor a perceba:

---

<sup>26</sup> O *bathos* é um processo de descida súbita do sofisticado para o bufão, da exaltação para o cotidiano. É um processo do humor usado, principalmente, por britânicos e irlandeses: usam da linguagem erudita e, subitamente, mudam para a “linguagem do povo”, mais simples, aponta Eagleton (2020).

há uma quebra, um choque entre dois pontos que, no fim das contas, não se encaixam. A incongruidade depende de “[...] um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante.” (Ibid., p. 61). O humor e, conseqüentemente, o riso surgem a partir da quebra daquilo que é usual, da ordem “natural” dos eventos cotidianos e da própria estrutura linguística do falar.

A ideia de incongruidade é antiga e, na verdade, parece ser o maior consenso entre teóricos sociais, filosóficos, psicológicos e, até mesmo, biólogos. Dos contemporâneos, como Zupančič (2008), até os clássicos, como Kant e Schopenhauer, por exemplo. Ambos, aponta Eagleton (2020) entendiam o humor e o cômico a partir do prisma incongruente: em Kant, há a discrepância entre o conceito do objeto e a percepção empírica daquele mesmo objeto. O pessimista, pelo outro lado, deu fundamento a uma ideia pré-freudiana: a ‘baixa Vontade’ triunfa sob a ‘Razão’: é aí o cômico de Schopenhauer. O humor surge quando percebemos nossa tão demandada razão, vencida. A Teoria do Alívio e a Teoria da Incongruidade são um casamento comum: por mais que Freud, por exemplo, entendia o humor e os chistes a partir de uma concepção de liberação da repressão do superego, quando este é sublimado e o id consegue, mesmo que brevemente, sua “liberdade”, há ainda a percepção da incongruidade cômica a partir da interpretação de alguns casos “[...] características incompatíveis.” (Ibid., p. 64). Aqui, a Incongruidade dá corpo a uma teoria que compreende que a risada só surge a partir da incompatibilidade do “objeto” com o lugar que, teoricamente, deveria estar. Só se dá risada porque o “objeto” está um lugar que não deveria ou é esperado.

É o que acontece, por exemplo, com o filme francês de Luís Buñuel, *Le charme discret de la bourgeoisie*, de 1972. Godoy (2020) demonstra que o ponto de partida do diretor espanhol foi sua vivência, em um jantar com seu produtor, Serge Silberman, que, ao esquecer de avisar sua esposa que receberiam pessoas para o jantar, desceu as escadas de pijama. Cena que se repete no filme. Buñuel, mexicano e à época convivendo com europeus, trouxe em seu filme um olhar radical, de alteridade: atuando quase como um antropólogo que, a campo, observa aqueles que “[...] não têm em suas cabeças a verdade científica de sua prática que estou tentando extrair da observação de sua prática” (Bourdieu, 2003, p. 288)<sup>27</sup>, o diretor constrói uma crônica surrealista, uma odisseia a uma refeição-que-nunca-acontece, entre seis indivíduos burgueses da França. A narrativa gira em torno de Don Rafael, o diplomata de uma república inventada, *Miranda*. Os outros homens, também diplomatas, acompanhados de suas esposas e uma cunhada.

O filme é construído como se fosse, propriamente, um sonho. Alguém dorme, sonha o filme, para que possamos assistir: não é incomum perceber, ao longo da obra,

---

<sup>27</sup> Do original: “[...] do not have in their heads the scientific truth of their practice which I am trying to extract from observation of their practice”. Tradução minha.

interrupções sonoras desse “outro plano”: carros, caminhões, buzinas, enquanto os personagens falam. É montado a partir de lapsos temporais, sem lógica linear, com intrusão aleatória de personagens hora ou outra, com sobreposições metalinguísticas (um filme-sonho, que retrata sonhos; que em um dos sonhos retratados, está dentro de uma peça).

Os personagens agem de maneira caricata, exagerando corporalmente nos sorrisos, movimentos e olhadelas. O filme acompanha burgueses sendo burgueses, agindo como tal, representando em suas práticas – a recusa de um pequeno, barato e vazio restaurante; reafirmando pequenos conhecimentos distintivos próprios da burguesia: o fato de ter um caviar preferido, a variação do tipo de vinho que deve harmonizar ao prato escolhido (*bordeaux ou Borgonha?*); minipalestras sobre o “verdadeiro *dry martini* – a classe que fazem parte. Ao longo do filme, procuram uma refeição, que é sempre interrompida por algum tipo de problema: seja porque o antigo dono do pequeno restaurante que foram, tarde da noite, morrerá naquela tarde. Seja porque os anfitriões precisam transar; seja porque os chás e cafés de uma cafeteria acabaram; seja pela intrusão de uma tropa de militares que precisam falar com os diplomatas: *os ricos nunca comem*.

Em uma cena antológica, naquelas incessantes buscas pelo jantar, no momento em que começam a se servir, a cortina cai. Descobre-se que estão em uma peça, diante de uma plateia, que *quer ver o espetáculo*. Um pouco abaixo do palco, um *ponto*, que sussurrava as falas aos agora atores que, diante do público, não mais sabiam o que dizer. Logo mais, descobre-se que o clímax do filme é um *sonho*: o personagem acorda assustado, e diz a si mesmo: « um sonho absurdo! ».

*A lá* teatro absurdista, Buñuel, ao exagerar e caricaturar o estilo de vida burguês, demonstra sua hipocrisia, *sua incongruidade* com aquilo que se espera – aqui, do “lado de fora” do filme – como a *correta* expressão do papel social do ser burguês. O filme atua em diversos planos de incongruência, portanto. Dos mais simples, sejam a própria interpretação e sentido que Buñuel tenha da burguesia (que foi o ponto de partida intencional para se pensar o filme); da incongruência do espectador diante dos personagens agindo de maneira diferente do que se espera na vida real; dos acontecimentos gerais em cena (um diplomata que trafica cocaína, um bispo que se torna jardineiro; uma discussão teórica sobre Freud e Mao Tsé-Tung entre terrorista e diplomata; um jantar invadido por tropas militares); de uma incongruência metalinguística, surrealista, onírica: os burgueses construídos por Buñuel – que por si só já representam uma incongruência ao telespectador – são colocados, dentro da obra, em outra incongruência: o sonho. O sonho é a própria representação narrativa da inadequação do *ser burguês*: apesar das disposições sociais, culturais e simbólicas serem rígidas e bem estabelecidas, Buñuel parece inverter, satiricamente, esse processo: se sonho que minha vida é uma peça, significa que sempre atuei? É minha vida uma farsa que, desesperadamente, atuo para que não seja percebida enquanto tal? Ajo da forma que ajo porque eu sei, ou atuo em nome de algo? Se minha vida é uma peça, não estou no lugar que achei que, verdadeiramente, estaria?

O filme coloca, portanto, através de uma crítica mordaz e satírica, o papel do *ser burguês* no espelho; é ele, no fim, uma peça. E quando se percebe que é uma peça, a epifania aterradora do «“Meu deus, mas o que faço aqui? *Eu não decorei o texto*”», como diz o personagem M. Senechal, os cortam. Se agora que conheço minha própria realidade, como posso agir da forma que agia, *atuando como um papel que agora está escancarado?*

Da mesma forma em que Beckett inverte, na sua peça, o sentido de cotidiano, Buñuel inverte o sentido de *status quo* a partir da incongruência: o que nos é estranho, absurdo, o que ocupa um lugar que não esperamos de uma burguesia sempre límpida, polida, *charmosa* (um bispo jardineiro, um diplomata traficante) é aqui, dentro do filme-sonho, o próprio *status quo* (Martin, 2021); é o normal. Tudo que se deve esconder do lado de cá, toda transgressão à lei ou à expectativa do papel social, é no filme tratado sincera e frontalmente. É *o que se deve ser*. Buñuel coloca um espelho diante da burguesia; seu próprio filme. É ele que demonstra sua hipocrisia, seus atos que, na realidade, são escondidos. É lá normal aquilo que, aqui, não se espera. É lá normal, é aqui obscuro, sonho, hipocrisia. Da mesma forma com *Esperando Godot*, quando os dois sentidos se chocam – o nosso, o *do que se espera*; e o invertido, daquilo que acontece, mas é oculto – surge a incongruidade cômica de uma das melhores comédias do século XX.



Há um conjunto específico de textos que, apesar de não sugerir uma teoria propriamente do riso, trataram do efeito do cômico: os textos das ciências sociais. A maioria de seu estudo, principalmente a partir de uma perspectiva antropológica e etnográfica, concentra-se nos Estados Unidos e na Europa. Os pesquisadores do norte global têm focado nos usos políticos e cotidianos do humor, com pesquisas que envolvem o ódio racial por parte de grupos digitais, já em 2001! (Billing, 2001); a distinção social (Friedman, 2014); a manutenção de ordens sociais, hierarquias e suavizar preconceitos raciais (Sue; Golash-Boza, 2013), por exemplo, além de estudos de autores clássicos, como Mary Douglas (1968), Radcliffe-Brown (1940), Clastres (1978) e Seeger (1980), e Makarius (1969).

Mary Douglas (1968) compartilha a ideia de Freud: o humor [o *joke*] é um tipo de transgressão autorizada pela sociedade para que ela não entre em colapso, que ela possa transgredir, dentro de determinado limite – o ritual – as próprias regras; é *alívio*, desamarra das normas sociais. É um ataque simbólico ao controle, que permite que desejos proibidos sejam sublimados. Semelhanças compartilhadas, até certo limite, com Radcliffe-Brown, onde as relações jocosas<sup>28</sup> são espaços institucionalizados pela própria sociedade, de zombaria entre parentes, para que a coesão social permaneça em níveis altos, fazendo com que se tenha a sensação de que as hierarquias (entre neto e vô; tio e sobrinho; pai e filho) possam ser, da mesma forma que nos rituais de Douglas, desafiadas em um âmbito *permitido*.

---

<sup>28</sup> Do inglês: *joking relationships*. A tradução de “relações jocosas”, que referencia o texto de Radcliffe-Brown, aparece em Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo, (1977. Uso-a, aqui, como apoio.

Clastres, da mesma forma: os indígenas contam histórias cômicas, a partir dos seus mitos, porque ali podem rir da autoridade divina, daquilo que se tem medo:

“Vê-se aparecer aqui uma função por assim dizer catártica do mito: ele libera em sua narrativa uma paixão dos índios, *a obsessão secreta de rir daquilo que se teme*. Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade e, revelando no riso um equivalente da morte, ensina-nos que, entre os índios, o ridículo mata” (Clastres, 1978, p. 102, eu destaco).

Seeger (1980), ao estudar os velhos *Suyá*, percebe que eles ocupam um lugar muito específico na coesão social dos nativos: com comportamentos errantes (gritos, grunhidos, alusões sexuais), “numa sociedade sem cinema ou teatro, eles são o teatro; seu palco é a praça empoeirada e sua plateia é bastante apreciativa” (Seeger, 1980, p. 60). Esses comportamentos em “praça pública” tinham o objetivo de angariar alimentos. O ponto interessante é a comida que recebiam: aquela do tabu, interdita aos iniciados recentes. Em um ciclo de não desperdício, os *Suyá* encontraram a forma de alimentar esses marginais, reaproveitando aquilo que o restante da sociedade não podia comer.

Retorno à Makarius e Douglas. Nelas, os processos do cômico dependem de uma figura específica – ou a “constante antropológica da loucura”, que cito na primeira seção – o *trickster* e o *joker*. O *joker*, é aquele que tem a permissão de dizer algo sem que seja punido, fazer algo diante do ritual (zombaria; atitudes escatológicas – fezes e excrementos – em direção àquele morreu, por exemplo). Ele atende as necessidades da sociedade no momento de tensão. No funeral, por exemplo: “ao restringir o excesso do luto, ele afirma as demandas dos vivos” (Douglas, 1968, p. 373)<sup>29</sup>. O *Trickster*, é uma figura mítica,

[...] do violador que se separa da sociedade e transcende sua lei por devoção à causa dos homens. Ele assume sobre si a culpa de todos e está condenado desde o início a expiar para que a ordem social triunfe e para que a contradição que temporariamente a ameaçou seja resolvida (Makarius, 1969, p. 25)<sup>30</sup>.

O *trickster* é, portanto, pelo menos nessa interpretação, uma “[...] projeção mítica do mago [...]” (Ibid., p. 25)<sup>31</sup>. Aqui, fica evidente que toda teoria, e em boa parte os textos que tratam do cômico, abordam, igualmente, as normas de uma sociedade. Daquilo que é correto e daquilo que não é correto; daquilo que é tabu e daquilo que não o é; do que é transgressão da norma e do que é *atualização da norma*. O ponto, no entanto, é que a maioria delas têm construído um senso comum otimista, de que ele funciona como um dispositivo do poder de maneira *positiva* (aqui, no senso moral): de transgressão, de desafio da norma – talvez a *jouissance* carnavalesca de Bakhtin (2010) seja o principal exemplo – de derrubada da autoridade.

Bom, se pensarmos no exemplo do teatro absurdistas, enquanto boa parte das teorias do cômico sua “essência” baseia-se na contravenção, nele, é diametralmente o oposto: *a*

<sup>29</sup> Do original: “By restraining excessive grief he asserts the demands of the living”. Tradução minha.

<sup>30</sup> Do original: “[...] du violeur qui se sépare de la société et en transcende la loi par dévouement à la cause des hommes. Il assume sur soi la culpabilité de tous, et est condamné dès le départ à expier afin que l'ordre social triomphe et que soit composée la contradiction qui l'a mis temporairement en péril”. Tradução minha.

<sup>31</sup> Do original: “[...] projection mythique du magicien [...]”. Tradução minha.

*acessão da norma.* As teorias do humor criaram um consenso otimista de que ele é apenas transgressão e nos deixou com a indisposta e nem sempre bem-vinda pergunta: *qual a sua relação com a atualização da norma?* O ponto inflexivo desse processo, além da Teoria da Superioridade, são os textos antropológicos, neles, em muitos casos, *é a manutenção* da ordem social. Além se sugerir uma figura importante: aquela que permanece nas margens do ritual. Assim, posso me questionar: quem é o sujeito-limite atualmente? Aquele que ocupa o espaço marginalizado dos rituais sociais; que deve “ocupar” o papel do tragicamente cômico, do escape da sociedade, da *representação* (e daquele que pode a tocar) da *sujeira*. Nas sociedades capitalistas, tidos como *anormais* ou *abjetos*: a questão é que essa classificação é feita na prática – aqui, médica/científica ou política. O ponto interessante da teoria antropológica é que esse sujeito-limite ritualístico é, além de pária, aquele que tem a potência de reordenar a ordem social. Por ser representante do “caos”, *ele pode, de fato, ser*. Em termos contemporâneos: *agência*.

*Aqui, o humor é dispositivo de uma ação racional e sistemática.* Se ele é um tipo de microcosmo, uma cosmovisão específica de um grupo, sociedade, povos nativos, não posso deixar de cair na tentação de apontar que ele é produzido (e talvez devamos isso a Freud<sup>32</sup>). *É feito na prática.* Seja cotidiana, seja – e é aqui que me interessa – profissional. Se é profissionalizado, tem uma ética específica, um tipo de conduta racional que os permite criar imagens do mundo a partir dos próprios textos. O que me interessa, a partir deste momento, é como esses textos de comédia, em muitos casos, não são transgressões das normas, mas atendem, funcionam e orientam-se em direção à imposição e à atualização de uma norma específica: conservadora; reacionária, *fascista*. Orientados por uma ética da humilhação social, procuram estabelecer tabus, reavaliar e impor normativas sexuais (a negação da transexualidade, ou qualquer expressão LGBTQIA+, por exemplo), que rebaixam o Outro; do humor orientado enquanto uma *prática de dominação política no âmbito cultural*, da procura sistemática de *ação no mundo* em nome do deus protestante. Atuando como quase em mini-hordas de profetas, ou sacerdotes – já que são profissionalizados, como atenta Weber (2006) – criam ou, pelo menos, *continuam* no âmbito do entretenimento, as imagens de mundo basilar do bolsonarismo. Claro, pode parecer exagero, ou *dar créditos demais ao inimigo*. O que pode ser surpreendente, e é aí que as coisas começam a fazer sentido, e tudo se inicia com uma boa e velha (não) piada incongruente de *Toc. Toc.: quando o grupo de comediantes que bate à porta é evangélico*.

---

<sup>32</sup> Diz Berger (2018, n.p., eu destaco): “Por suas próprias razões teóricas, Freud estabelece uma distinção clara entre o cômico (que se ‘encontra’) e o humor (que se ‘produz’).”

## ATO II O ETHOS

*Assistente: O que o senhor acha do sincipúcio dele? Diretor: Convém branqueá-lo. A: Vou anotar. [ela larga o roupão e o chapéu, tira o caderninho, pega o lápis, anota] Branquear crânio. Ela guarda o caderninho, põe o lápis na orelha. D: As mãos. [incompreensão de A. Irritada] Descerrar. Vá lá. [A avança, descerra os punhos, recua] E branquear. A: Vou anotar. [ela tira o caderninho, pega o lápis, anota] Branquear mãos. Ela guarda o caderninho, põe o lápis na orelha. Eles contemplam Protagonista. D: [finalmente] O que é que está errado? [angustiado] Mas o que é que está errado? [...] A: Ele está tremendo. D: Já era tempo. Pausa. A: [timidamente] Talvez uma... uma... mordacinha?*

*Samuel Beckett, em Catástrofe*



El sueño  
de la razón  
produce  
monstruos

*Figura 3*  
El sueño de la razón produce monstruos  
Francisco de Goya  
1797-99, gravura à agua-forte

A ideia inicial, quando me sentei e me dediquei a pensar sobre a divisão do trabalho, era a de que esse ATO se denominaria *A racionalização da Humilhação*. O ponto central da argumentação era demonstrar como a humilhação pode ser, além de uma emoção, um tipo de ação racionalmente guiada (Decca, 2005). Durante a greve docente federal, nos meses de maio e junho, pausei a escrita do trabalho, retomei alguns fichamentos e releituras. Percebi, já de antemão, que o termo “racionalização” me colocaria um problema que, aqui, em uma monografia, não poderia resolver: ora, racionalização é um *processo* histórico, às vezes (por exemplo, a Modernidade) longuíssimo. A racionalização tem, em Weber, uma multiplicidade de significados que, ora ou outra, diferem-se ao momento em que o autor os aplica. No entanto, não foge da centralidade de que é uma maneira, em um projeto geral de sua obra, era a forma de se analisar empiricamente a singularidade da racionalidade do Ocidente (Sell, 2013). Daí já se depreende, por exemplo, a ideia de que racionalidade não é o mesmo que racionalização, e, ainda, de que desencantamento do mundo<sup>33</sup>, também, *não significa racionalização* (Pierucci, 2013), apesar de ambos “trabalharem” em conjunto.

A ideia de racionalização em Weber, parece ser uma classe de possibilidades de se manejar, em um tipo-ideal, as principais características do racionalismo do Ocidente. Assim, é uma forma de se definir, *dentro do mesmo processo*, determinadas “racionalidades”: a material, a formal, a prática e a teórica. Todos esses tipos específicos de racionalidade, no Ocidente, tomam forma como processo histórico a partir do conceito de “racionalização”. Mas não se encerra aí: além de ser uma forma de encontrar esses termos no mesmo processo, Weber entende que cada racionalidade implica em um tipo de racionalização também específica.

O ponto central, portanto, é que a racionalização é um processo histórico, *dado na e pela prática*: um conjunto de ações que se direcionam, também em conjunto, a um fim, a um tipo de racionalidade: a teórica (por exemplo, as teodiceias; a dominação da realidade a partir de conceitos abstratos, de imagens de mundo, de uma elaboração de uma visão de mundo); e, por fim, onde Weber mais se concentrou, como já é bem evidente, no processo de racionalização da racionalidade prático-ética: uma ação metódica, orientada a um fim *no mundo*, realizado a partir de um cálculo adequado de como se realizar esse fim. Para ele, o momento mais “visível”, de maior possibilidade de análise desses tipos de racionalidades foram, claro, as religiões ocidentais, principalmente o puritanismo inglês: ali, nas religiões, a racionalidade é prática porque é feita *no mundo* (daí a comprovação metódica da fé puritana no trabalho), e é ética, por fim, porque é sistematizada, justamente, por uma ética: da salvação, por exemplo. É a “ética”, portanto, que *sistematiza a ação em um tipo de conduta metódica de vida*. De qualquer forma, ambos os polos de racionalidades (formal/teórica e

---

<sup>33</sup> Do alemão, *Entzauberung der Welt*. Literalmente, desmagificação do mundo. A tese de Pierucci (2013), que sigo aqui, sustenta que, na obra de Weber, coexistem dois conceitos de desencantamento do mundo: o desencantamento pela religião (desmagificação) e o desencantamento pela ciência. Ambos os sentidos correspondem, portanto, à desmagificação e à perda de sentido. No primeiro caso, a desmagificação implica o abandono dos meios mágicos e sacramentais em prol de projetos racionais de salvação (um cosmo ético, orientado e coeso). No segundo, refere-se à percepção de que esses processos mágicos já não são capazes de responder adequadamente às questões existenciais.

prático/ética) devem estar subordinadas à uma coesão; devem, ao fiel, aos convertidos, fazer algum tipo de sentido. Devem, ainda, ser interpretadas dessa forma.

Então, a racionalização é, por fim, um “[...] processo histórico, cultural e social [...]” em que “[...] Weber recorreu a quatro conceitos de racionalidade que estão distribuídos na forma de dois pares de tipos ideais” (Sell, 2013, p. 113). Finalmente, é um processo que implica e tem por base sedimentar a racionalidade da ação social, seja qual for o tipo de racionalidade.

Bom, diante disso, desse *imenso* problema, como entender a racionalização de uma conduta *nestes* termos? Entender um tipo ideal de uma conduta metódica a partir do processo me determinaria perguntas tais como: quais as bases históricas, sociais e culturais da humilhação social? Como determinar essas “bases”? (em quais contextos? Em quais períodos históricos? Em quais grupos?), quais os processos que a levaram a ser “desencantada”? Enfim: de um conjunto de perguntas muito amplas; que a Weber, por exemplo, demandou toda uma carreira. Por fim, o que me restou, então, depois da correção diante da investigação, foi deslocar o problema: não o processo, mas a prática em si. Meu questionamento passou a ser o: como demonstrar que uma conduta é racional? Como próprio Weber nos ensina: na prática. É, ao procurar um tipo de prática específica que determina um fim, que tem um cálculo, que é sistematizada por uma ética em específico: é assim que uma conduta pode ser exemplificada enquanto “racional”.

O máximo que foi possível demonstrar, na verdade, é como a *comédia em si* foi desencantada: passou de um âmbito “mágico”, de “seres extraordinários” (os monstros, os *freaks*, os *jokers* e *trickster*), ou, na argumentação de Zijderveld (1982), de uma “loucura tradicional” que inverte, como em um espelho, o mundo social. Essa “loucura tradicional” foi racionalizada, “aburguesada”, afinal, tornou-se uma conduta *profissional*: os bobos da corte, os palhaços, os comediantes. Bom: se a comédia faz parte de uma esfera racionalizada da vida, a artística (Weber, 2006)<sup>34</sup>, ela cria e delinea, a partir de sua própria autonomização, um tipo de legalidade própria; ou, como definiria Bourdieu (2015), quando estuda o campo erudito e o campo “médio” do mercado de bens simbólicos: determina não somente a tomada de posição, mas também o surgimento de determinados agentes próprios: o “artista”, o “crítico”, o “gênio”, o “especialista”.

Argumentação muito próxima, também da de Weber (1995), quando procurou compreender como a música ocidental tem um tipo de racionalidade específica (a partir do surgimento de determinadas *técnicas* e, também, de determinados instrumentos), define que uma das técnicas que tornou a música ocidental “racional” é a particularidade de que ela precisou ser *anotada, escrita*. Essa técnica, por fim, criou um conjunto de profissionais específicos que a ela dominam: os compositores. Da mesma forma com o campo erudito:

---

<sup>34</sup> É esse próprio processo de divisão do mundo em esferas, para Weber, o processo de racionalização *per se*. Define Waizbort (1995, p. 28): No seu decurso [o processo de racionalização], [...] ele opera a *separação das esferas da existência* [...] em que cada esfera da existência passa a possuir e desenvolver [...] uma lei que lhe é interna e imanente [...].”

em um campo em vias de consagração, o apelo à técnica é o primeiro processo. É ele que demonstra a *especificidade própria* do campo; é ela que demonstra sua insubstituibilidade. É, ainda, o que demonstra que se deva existir um conjunto de profissionais *específicos* que *tenham o saber, também específico*, daquela técnica. De qualquer forma, essa racionalização singular da comédia demanda, por fim, um tipo de profissional também singular: como dito no primeiro ATO, aquele que “cumpre” o papel do fazer rir, mas também aquele que “cumpre” o papel de ser o alvo de risada. A comédia, portanto, tornou-se *profissão*.

Foi esse processo de racionalização da comédia que me permitiu deslocar o problema. No entanto, ainda não o sabia nomear. Foi em uma das releituras da *Ética* (Weber, 2004), em uma despresticiosa passagem no glossário formulado por Antônio Flávio Pierucci, que a palavra *ethos* veio ao encontro de meus olhos. Ali, Pierucci escreve que, na definição de Weber, *ethos* é “um determinado estilo de vida regido por normas e folhado à ética”. Se a comédia foi racionalizada; ela “demanda” um tipo de profissional; a profissão do comediante, procuro argumentar, é um *estilo de vida* que é *conduzido metodicamente* a vários fins (enriquecer, ser famoso). No entanto, o que procuro aqui argumentar, nesse ATO, é que a humilhação faz parte do processo da comédia do grupo que procurei analisar, que ela é, ao mesmo tempo, fim (procura-se humilhar o outro), mas também conteúdo (a base do discurso, a base da vontade da verdade, a maneira que se operacionaliza o discurso). Que o *ethos* dos comediantes que investiguei é direcionado, eticamente, a um desejo de *se contar a verdade sobre o mundo*. Que essa ética, por fim, é sistematizada a partir de um conjunto de técnicas e práticas racionais que podem ser encontradas em dois polos: o da atuação e o da escrita.

A proposição da humilhação como conduta racional vem, em primeiro plano, com Decca (2005). Ali, o autor defende que se deve afastar da ideia da humilhação como uma “emoção” para melhor a compreendê-la em termos de intencionalidade e responsabilidade moral, ética e legal. Um tipo de conduta que envolve o ator e a vítima. Enfim, de que na humilhação, “em seu cerne está a ideia de rebaixamento, de colocar a pessoa ou o grupo no nível do chão. Trata-se [...] de uma conduta, ou melhor, de uma ação social, e *aquele que humilha, age visando atingir algum tipo de objetivo*” (Decca, 2005, p. 108, eu destaque). A humilhação, portanto, além de ter um objetivo moral, físico, ético de *rebaixar o outro*, de colocá-lo em uma situação em que não se encontra saída ou possibilidade de resposta, deve ser vista como um tipo de conduta: ela é, ao mesmo tempo, a conduta, mas a intenção-de. É um tipo de conduta *política*, portanto.

A argumentação de Decca é, por fim, o que se pode entender por “estrutural”, macro: defende o estudo da humilhação a partir da categorização e definição específica de determinadas “sociedades” que varia de acordo com estas: o modelo “igualitário”, o modelo “hierárquico” e o modelo “democrático”. Enfim, que as práticas das humilhações, em seu texto, são identificadas a partir de instituições: as ofensas estatais, no se tornar humilde a partir da penitência cristã; da imposição de “cima par abaixo” (isso, nas sociedades

hierárquicas, onde a humilhação assume um padrão *normativo*, de manter o status quo). Em sociedades “democráticas” e “liberais”, pelo outro lado, a humilhação assume uma característica horizontal, na “[...] relação de individuação” (Decca, 2005, p. 115), ou seja: na relação específica de atores sociais, mas, que, ainda “[...] a ordem institucional reforça esses atos [de humilhação] muitas vezes não propositais” (Ibid., p. 116). O que quero é compreender a humilhação como um certo tipo de *narrativa*: de um texto, de uma performance, *colocada em prática intencionalmente*, ao visar determinado objetivo, a partir de um também determinado “cálculo”. Não procuro, então, compreender como as instituições sociais em “sociedades liberais” colocam a humilhação em prática, de que ela pode ser feita de maneira não intencional ou “sem propósito”.

Não procuro negar isso. No entanto, meu enfoque é, justamente, o contrário; de uma relação “micro” da possibilidade de demonstrar a humilhação como uma conduta racional. Enfim: que a ascense disciplinada da comédia depende não somente de um conjunto de técnicas racionais e de cálculos específicos, mas, também, de que depende de *um saber específico* que é posto em prática de maneira *intencional*. Nas palavras de Díaz-Benítez (2019, p. 69), vejo a humilhação como “[...] uma forma de assimilação do humano possibilitada por nosso modo social e histórico de perceber o mundo e os sujeitos por meio de hierarquias” e “a apreensão das hierarquias pode nos levar a desejar a aniquilação do outro em sua versão mais funesta, ou pode nos levar a desejar a permanência desse outro sempre e quando se mantenha em seu lugar” (Ibid., p. 69).

Portanto, daqui em diante, a ideia é explorar uma região local para que se compreenda o global; o bolsonarismo. O grupo de comediantes que em sequência apresento aliam seu conteúdo e sua prática com o ao movimento político, basicamente, desde o momento em que surgem; por fim, de que a humilhação enquanto prática racional e de que a existência de uma “ética da verdade” não pertencem, somente, aos comediantes, mas de que fazem parte de um contexto político amplo que procura *formular novas verdades sobre o mundo* a partir de uma eliminação simbólica ou sumária do personagem considerado “culpado”, “perigoso”.

## OS CÃES LADRAM

E ser-me-eis homens santos;  
portanto, não comereis carne despedaçada no campo; aos cães a lançareis.  
*Êxodo, 22;31*

Em 2014, juntam-se um recepcionista de um Centro Integrado de Saúde, Paulo Vitor Souza, um empresário do ramo de venda e compras de containers, Bismark Fugazza, e um administrador e cantor gospel, Augusto Pacheco, na cidade de Itajaí, interior de Santa Catarina. Dos três, pare-se o *Canal Hipócritas*. O Canal surge por iniciativa própria de Paulo Vitor, que agora se autodenomina como “ator”, “cantor” e *apresentador*. À época, o Canal não era nada mais do que um *hobby*, um dos inúmeros pontos dispersos na internet que, com o tempo, surgiram em um contexto de uma remodelação da experiência da verdade no neoliberalismo digital.

Inicialmente, com pouca audiência e nenhum retorno financeiro, o Canal não podia ser a concentração principal de Paulo. Por isso, o pausa, o “deixa em off” como afirma na entrevista ao canal de Leda Nagle (2018) e, por indicação, consegue um emprego na empresa de Bismark Fugazza. Lá, era atendente; foi o empresário que, desde que o contratou, insistia ao retorno do canal porque, como afirma na mesma entrevista: “O Paulo *tem um dom*”. A partir daí, Fugazza decide ser sócio de Paulo, e o financia a produzir uma quantidade de vídeos como um tipo de teste.

Desse período “pré-Fugazza” não há nenhum material na página do Canal do YouTube. As produções audiovisuais começam a tomar forma com o financiamento do empresário e, em 2017, o primeiro vídeo viral: *Bolsomito*, uma paródia musical de “Despacito”. Desde que surge ou, melhor, desde que o Canal passa a ser uma parceria entre os dois, alia-se a um tipo de conteúdo conservador. Como afirmam, ainda na mesma entrevista: “a ideia é até de promover uma espécie de contracultura, né? [...] a mídia no geral [...] tem uma linha de pensamento, de trabalho, e a gente vai no oposto, né? É então essa nossa onda, é zoar com tudo [...], mas tentar fazer de uma maneira coerente” já que “somos declaradamente de direita, assumidamente conservadores”.

Por isso a denominação “Porta dos Fundos Conservador” ou “Porta dos Fundos ao contrário”: um tipo de produção audiovisual que se assemelha ao canal carioca, com esquetes humorísticas, rápidas, irônicas e tecnicamente bem produzidas (na performance, no roteiro, na indumentária) que, no entanto, diferenciam-se no *conteúdo*: o Canal Hipócritas surge para preencher a “lacuna” do consumidor médio e conservador: se, agora, com a “doutrinação global”, o “humor politicamente correto”, pela impossibilidade de se assistir tais “conteúdos doutrinários”, o que resta é consumir um tipo de conteúdo destinado e feito pelos próprios “convertidos” ao conservadorismo brasileiro; Danilo Gentili, Léo Lins,

Brasil Paralelo, TV Record, e, por fim, na internet, o Canal Hipócritas é um dos vários canais e produtores culturais conservadores que à época surgem. Portanto, o pacto com o autoritarismo nunca foi segredo; além da evidente paródia que se tornou viral, os eventos são muito *transparentes*. Em entrevista a Andrade (2021, eu destaco), Paulo diz, após vitória eleitoral de Jair Bolsonaro, que “queremos que esse governo dê certo porque as coisas precisam mudar”, já que “[...] acreditamos que a situação em que nos encontramos como nação é tão delicada que *não há tempo ou ocasião de sermos discretos*”. A eles, portanto, a comédia é um certo tipo de *dever*, um tipo de *arma política*. Dizem: “Acreditamos que *o humor é uma ferramenta nas nossas mãos*, não que somos uma ferramenta nas mãos do ‘humor’, como alguns humoristas defendem. Por isso obviamente direcionamos nossas críticas e sátiras *baseados nos objetivos que temos*” (Cordeiro 2021, destaque meu).

A produção audiovisual do Canal, portanto, se desprende da ideia clássica dos estudos do humor de que, como dito no primeiro ATO, ele é um componente “não-sério” da sociedade. Aqui, é efetivamente o contrário: um tipo de produção que procura ter efeito de verdade. Que, mesmo na “brincadeira”, diz a “verdade” (a deles, claro). É o que nos permite, por exemplo, pensar no humor como um tipo liminar (Turner, 1982) de seriedade e não-seriedade, ou, em termos contemporâneos, do que Nielsen (2019) chamou de *verdade transitória* [*transitory truth*]. Em sua pesquisa, com comediantes de Stand-up o antropólogo percebeu que os comediantes coletam materiais para elaboração performática e de roteiros do próprio dia a dia; no palco, é uma forma de se dizer a verdade (sobre o outro, sobre si mesmo), daquilo que tinha “vergonha”, “receio” de se falar em um ambiente de não-liminaridade, de não suspensão (a vida cotidiana, as relações face-a-face).

O palco, portanto, é o ponto contingente que permite que a verdade assuma caráter transitório e, ainda, paradoxal: é verdade e brincadeira ao mesmo tempo. O ponto é que a “verdade” do Canal Hipócritas é, essencialmente, reacionária e conservadora; é, por fim, não um tipo de verdade transitória que procura apenas divertimento momentâneo (como é o próprio espetáculo), mas procura *mostrar* a verdade, procura *demonstrar um ponto de vista*, procura *estabelecer* uma visão de mundo com implicações (pelo menos essa é a tentativa) duradouras. Em outros termos, como Augusto diz em entrevista a Nagle (2018, eu destaco): “vamos fazer algo contra esse sistema, contra esse marxismo, com tudo isso, mas trazer dentro disso, não apenas falar, trazer o humor, trazer a piada, *trazer a brincadeira* [...]”.

O mundo está, portanto, tomado por um “marxismo cultural”, e que há de se resistir. Essa “resistência” ao espantinho político do marxismo cultural, portanto, é feita a partir da produção audiovisual. É a forma que encontraram, mais uma vez nas palavras de Paulo (Parlatório Livre, 2022, eu destaco), de que “a comédia [...] abre caminho, porque ela desarma a pessoa, [...] faz *a pessoa enxergar alguma coisa* de uma forma leve, [...]”. Então, tudo gira em torno de que “[...] o nosso grande objetivo como Canal, [...] [é o] *de uma nova cultura* [...]”. Recuperar, culturalmente, o país que foi “tomado”, “disciplinado” a pensar de acordo

com a “ideologia esquerdista”; identificar os “culpados” por isso, abrir um caminho claro e *novo*, de uma *recuperação nostálgica* de um *mundo anterior*, que era “limpo”, “puro”, “curado”.

A transparência nunca é demais. Leiamos o roteiro de boas-vindas do Canal, feito em 2018. A citação é longa, mas acredito ser importante para percebermos o sentido da ação desses indivíduos, do *porquê* se fazer comédia nos moldes em que escolhem:

Bem-vindo ao Canal Hipócritas. Esqueça tudo que você sabe sobre este canal. Ou acha que sabe. Esqueça ideologias, convicções, fé. Nosso canal só tem um intuito: mostrar um homem pelado. Isso, um homem pelado. [...] Nosso homem pelado não tem criança pegando nele. Não é arte moderna. Não tem lei Rouanet. O homem pelado a que eu me refiro é outro: [...] o nosso homem pelado é o imperador de um conto, chamado ‘A roupa nova do Imperador’. Nesse conto, publicado em 1837 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, o vaidoso Rei de um determinado império é enganado por um falso alfaiate, que afirmava ter inventado uma forma de tecer a melhor roupa jamais vista. Porém, tal roupa só poderia ser vista pelos mais inteligentes. Apenas os verdadeiros intelectuais seriam capazes de ver o tal tecido. Obviamente, não havia nem tecido, e nem roupa. O Rei não podia admitir que não via a roupa que só os intelectuais podiam ver. A corte, também não poderia admitir que não era intelectual o bastante. Logo, todo o Império admirava a inexistente roupa do Rei, pois ninguém podia admitir que não era capaz de vê-la. Nossa percepção sociocultural contemporânea é exatamente como o Império do Rei Nu. Há uma pequena corte de privilegiados definindo o que é bonito, o que deve ser ouvido, o que deve ser visto, o que devemos apreciar. Pois caso o contrário, não somos intelectuais o bastante. Só que... na história do Rei, em um evento onde o imperador apresentava suas vestes invisíveis ao povo, uma criança desavisada solta a exclamação: o Rei tá pelado! Por causa da criança, outros criam coragem para admitir a nudez do rei, logo, todo o Império está assumindo aquilo que realmente vê: um rei pelado. O Canal Hipócritas é essa criança que está lá, para abrir os olhos do povo, e dizer que você não precisa fingir que vê a roupa do Rei. O Rei tá pelado. As novelas ensinam inversão de valores. O Rei tá pelado. O jornalismo brasileiro mente. O Rei está pelado. Embrião é vida. O Rei tá pelado. Menino, nasce menino. Menina, nasce menina. O Rei tá pelado. Tem muito Rei que tá pelado por aí. Enquanto for possível, nós vamos denunciar cada um deles. Conheça o Canal Hipócritas e pare de olhar um Rei pelado elogiando uma roupa que não vê. (Canal Hipócritas, 2018).

Ou seja: boa parte da produção audiovisual do Canal é um processo de *identificação* do perigo, do “culpado” pela “degeneração”, do “mau” da sociedade. A *limpeza* é a palavra de ordem. Por isso, seus tópicos de interesse se concentram em uma crítica a “tudo que a esquerda representa”, isto é, pautas igualitárias, de gênero, antirracismo. Tudo isso, por fim, é enquadrado na clássica denominação do “mimimi” e do “politicamente correto” que tanto tentam se opor. Portanto, daí a ideia de se lutar contra tal “status quo”, tal “establishment da esquerda” que é “doutrinador”; daí, então, mais uma vez, a ideia de que o “país foi tomado culturalmente” e há de se fazer, cada um em suas possibilidades, para recuperá-lo.

A comédia é guerra. *A política é guerra.*

Em termos mais específicos: o que esses comediantes fazem é o que Santos (2020), define por “retórica da guerra cultural”. Tal retórica é construída a partir de três bases centrais: i) a conspiração (evidente quando se afirma que “Há uma pequena corte de privilegiados definindo o que é bonito, o que deve ser ouvido, o que deve ser visto, o que devemos apreciar”), ii) *páthos* do ressentimento (“Não somos intelectuais o suficiente?” “As novelas ensinam inversão de valores” e “o jornalismo brasileiro mente”, “Não tem lei

Rouanet”, “não é Arte Moderna”) e, por último, iii) o *ethos* do expert (“O Canal Hipócritas é essa criança que está lá, *para abrir os olhos do povo*, e dizer que você não precisa fingir que vê a roupa do Rei”, destaque meu).

O vídeo e o roteiro são muito bem construídos tecnicamente. Além de um apelo ao *close-up* nos três comediantes, há o uso de luzes que se alternam entre verde, vermelho e roxa. O ponto central, aqui, é a técnica dos cortes feitos durante as falas de cada um. A cada momento em que se diz uma “verdade” (“O jornalismo brasileiro mente”, por exemplo), intercala-se um outro comediante que diz “O rei tá pelado”. A ideia, portanto, é a de reafirmar o papel de especialista de seus trabalhos; são eles que sabem o que é a “verdade” ou não; enfim, são eles que *sabem* quando o “rei tá pelado” ou não. *São eles que detêm a técnica específica de fazer com que as pessoas possam enxergar acima do muro da alienação*. O intuito da comédia, como eles mesmos dizem, é ser a “criança”, que aponta o dedo, e faz com que todos possam, finalmente, assumir aquilo que tinham medo; de assumir que não mais precisam ter medo de estar sob o julgo de um “rei” que os domina, que os subjuga, que os coloca no lugar que não pretendem estar.

O Canal é dividido em um conjunto de quadros: *Justiça Canbota*, ou *Juiz de Canbota*, onde Paulo interpreta, sátira e ironicamente um juiz que ora recebe pedidos judiciais de “esquerdistas” (resignação sexual, pedidos de aborto, detenções por uso de drogas, por exemplo), ora interpreta, ele mesmo, um “juiz de esquerda”, que aprova qualquer ação judicial que, a eles, é “absurda”. O quadro *Especialista da USP*, em que Augusto Pacheco interpreta um professor uspiano que responde, ironicamente, perguntas feitas pelos próprios inscritos no canal (é uma mulher trans uma “mulher de verdade?”, “pode uma criança ser abortada?”). O *Cordel Nordestino*, um quadro musical, onde Paulo interpreta um cangaceiro, que canta sobre temas diversos (“banheiro não binário”, “fake news”, “feminismo”); O *Policia Políticamente Correto*, mais uma vez interpretado por Paulo e Augusto, que retrata um policial incoerente com o “papel”: trata os detentos com respeito, pena, a partir dos “direitos humanos”. *CH News*, um dos poucos quadros em que os comediantes aparecem ao mesmo tempo, cada um interpreta um jornalista, mais uma vez, irônico; nesse quadro, se retrata o “mundo perfeito”, que, teoricamente, os jornais globais retratam, um mundo “sem problemas” (“o país que ninguém morre”; o “país que ninguém é assassinado”, são temas comuns). Além de uma imensa produção<sup>35</sup> de esquetes (228 vídeos), e paródias (54 vídeos). Tanto como, também, de produções técnicas e muito bem fundamentadas, como as peças teatrais “Teatro Pandemônio” e “A verdadeira Páscoa”, que foram disponibilizados de maneira momentânea, em *live*, aos assinantes do Canal em um site específico que hoje não mais existe.

Atualmente, contam com mais de dois milhões de seguidores na internet, somando YouTube e Instagram<sup>36</sup>. Estão no *Inquérito das Fake News*, relatado pelo ministro Alexandre

---

<sup>35</sup> Levantamento de paródias e esquetes feito no dia 15 set. 2024.

<sup>36</sup> Levantamento feito, também, no dia 15 set. 2024.

de Moraes. Por isso, suas páginas têm sofrido *strikes* e *shadow ban* (ambos, punições do YouTube e Instagram, respectivamente, a contas que violam os códigos de conduta da plataforma, que resulta em menos acessos em seus perfis). Todos os comediantes, desde então, tem passado por problemas judiciais e econômicos: Fugazza, por exemplo, foi preso em 2024 por participar da invasão do Congresso Nacional em 8 de janeiro, agora concorre a prefeito em Barra Velha, Santa Catarina. Augusto se refugia em solo norte-americano e agora se aventura com marketing digital, coaching e música gospel. Paulo, dos três, é o “artisticamente” mais talentoso: tem como *hobby* estudos teatrais, e como afirma em entrevista ao canal Imigrante Rico (2023), é ator licenciado. Portanto, como nas origens, é o único que ainda aposta em um conteúdo humorístico em seu perfil pessoal do Instagram.

O Canal agora tem se voltado a um novo quadro, que recebe o nome de “Narrativas Curiosas”. Nele, não há a participação ativa dos comediantes (há na sua elaboração, mas não em suas imagens/aparição). Sinceramente, é um conteúdo estranho, difícil de decifrar, até. As histórias são completamente infantilizadas: a voz que narra parece contar uma história a crianças, as imagens são geradas por programas de Inteligência Artificial e se assemelham a animações infantis, ao estilo Pixar e Disney. Os roteiros, por exemplo, são extremamente simples e apelam a cacoetes clássicos de histórias infantis (“Era uma vez...”; “Em uma terra distante...”). Observemos um: “Era uma vez um país chamado Brasilândia” (Narrativas Curiosas, 2024). Nele, se conta a história de um “líder sério e íntegro”, que recebe o nome de “Taoquei”. Contam a história de que “sua popularidade crescia a cada dia, enquanto ele trabalhava incansavelmente para melhorar a vida de todos”. Até que aí, em uma reviravolta, o “Barbinha 171”, que pertence a “um grupo de invejosos, conhecidos como a Mancha Vermelha, estava descontente com o sucesso do Capitão” e, então, “decidiram tomar o poder e, liderados por Barbinha 171, um personagem astuto e manipulador, arquitetaram um plano para derrubar o Capitão Taoquei”. A simplicidade é grotesca; ingênua. Quase uma fábula, mesmo que sem, diretamente, a lição de moral. Talvez isso diga muito mais sobre do que eles mesmos sejam capazes de interpretar. Evidente, mas não menos necessário dizer que “Taoquei”: Jair Bolsonaro. “Barbinha 171”: Lula. “Macha Vermelha”: Partido dos Trabalhadores. Aqui, enfim, o processo cognitivo de reconhecimento é disparado pela semelhança dos personagens às figuras reais e, claro, com o jogo de palavras em relação aos nomes (Figura 5).

Figura 4 – Slides do vídeo Era uma vez em Brasilândia

De um lado, Taoquei, heterônimo de Bolsonaro. Límpido, com fundo claro, segurando um cajado, caracterizado como um pastor que lidera a multidão que o segue. Do outro lado, “Barbinha 171”, heterônimo de Lula, com o rosto fechado, fundo vermelho. Um quadro de clara oposição (não só na caracterização), mas na luz (claro/escuro) que remete à divisão polar do “bom” (o claro, a luz) e o “mau” (o escuro, a escuridão).



Mesmo após a inelegibilidade de Bolsonaro, mesmo com a perda eleitoral e todos os problemas judiciários, o grupo ainda aposta na construção retórica de um mundo dividido: “eu” versus “eles”, ainda, de um “perigo” a ser identificado (é esse o seu trabalho). Esse novo projeto, arrisco a dizer, é uma forma de contornar a possibilidade de serem responsabilizados juridicamente pelo conteúdo. Aqui, mais uma vez, a liminaridade do humor: uma forma de, claramente, se dizer a verdade através do signo da “brincadeira” (a ótica das “narrações fictícias”). Defendem, no fim de cada legenda dos vídeos, que são “narrações fictícias” e “qualquer relação com personagens reais é mera coincidência”. Não só a liminaridade, mas o próprio cinismo da transparência: quando dizer a verdade é não dizer a verdade. Afinal, diz-se exatamente o que quer, da forma que quer, se representa o Outro *exatamente da forma que ele é*, mas, no fim, afirma-se cinicamente a “ficção” do conteúdo: são vocês, não nós, que vemos a semelhança. Se são vocês, não podemos ser responsáveis pelo que veem (e veem aquilo que eles querem que seja visto). Um sentido paradoxal que se torna um cinismo irremediável.

Portanto, *o que caracteriza o humor desse grupo?* Há dois pontos interessantes; acredito que, em primeiro plano, trabalham em um certo tipo de senso de “dádiva” (Mauss, 2017); e o que caracteriza o humor é o que, nos estudos sobre o cômico, tem recebido o nome de *Schadenfreude*: o prazer pela miséria do Outro.

Os contornos da ação política desses comediantes têm assumido características diferentes do que se propõe, por exemplo, um estudo marxista; *a promessa da comédia não é econômica*. Na já citada entrevista a Nagle (2018, eu destaco), Augusto, por exemplo, relata que hora ou outra ganhava 300 reais para editar ou fazer trilhas sonoras para os vídeos a pedido de Paulo. Esse, no entanto, o chamou para ser “sócio” do Canal: mais uma vez, sem qualquer tipo de retorno econômico. Paulo, na entrevista, diz jocosamente: “ele tinha a opção de ganhar 300 reais por vídeo, ou se tornar sócio e não ganhar nada”. Bismark continua: “*A ideia é muito maior do que financeira*. A gente tá indo contra [...] aquilo que a esquerda tem colocado no Brasil”. Outro fator importante que demonstra que o retorno financeiro não é o *primeiro* objetivo: nos relatórios da campanha municipal de Bismark<sup>37</sup>, sua lista de bens declarados soma, no total, R\$ 693.927,77. Desse montante de mais de meio milhão de reais, o Canal Hipócritas representa menos de 0,5% de seu patrimônio: a cota da Empresa Hipócritas Produções de Vídeo LTDA é no valor de R\$ 3.334,00. Bom, se os três comediantes são sócios em partes iguais, o Canal, como um todo, tem valor de mercado de 10 mil reais. Valor irrisório, como é possível ver na comparação do patrimônio total de um dos participantes.

O contorno racional da ação, portanto, não se dá por interesses econômicos, nem muito menos por uma “luta de classes” (afinal, como demonstrado no início, eles mesmos são trabalhadores, talvez até trabalhadores *déclassé*). O contorno da ação é *moral e ética*, como

---

<sup>37</sup> Disponível no site da CNN Brasil, no *link*: <https://www.cnnbrasil.com.br/eleicoes/2024/candidatos/sc/barra-velha/prefeito/27-bismark-fabio-fugazza/>. Acesso em: 15/09/24.

na própria dádiva: um tipo de troca que é feita não por indivíduos isolados, mas em um sistema grupal; o grupo de comediantes dá ao grupo de telespectadores o “presente”: a possibilidade de se ver o mundo como ele, “verdadeiramente”, é. Mais uma vez, como no próprio ensaio de Mauss, aqui a troca é moral no sentido da procura ao se “dar” ao Outro, principalmente na direção de se estabelecer um tipo de relação social, de fortalecimento de alianças e vínculos. E, também, assim como na dádiva maussiana: o presente não se separa de seu dono. *Dar o presente é, em certo sentido, dar a si mesmo*. Coisa que fica ainda mais clara quando percebemos que na comédia o comediante *é dono de seu artefato*, de seu *texto*. Diz Danilo Gentili (2014, n.p., eu destaco): “Tudo que é escrito e criado vem de alguém. Parece óbvio, mas não com relação às piadas. [...] *no Brasil é muito nova a ideia de que as piadas têm dono, sim [...]*”. O “dar a si mesmo” pode ser interpretado na retórica de que “lutam por uma nova cultura”, de que procuram “despertar o povo” do consumo “doutrinário” *a partir de sua comédia* (a dádiva). De que esse mero trabalho é se dedicar em nome da nação; é se dedicar em nome de um *projeto* de nação, de sociedade, de *uma nova cultura*. Dão seu corpo, sua alma, seu trabalho a esse projeto, uma dedicação total; uma prática ascética.

A dádiva, ainda, é uma maneira de se proteger (se unir) diante da desintegração do “mal” (Robertson, 2020). A ideia de um “mal absoluto”, ou o “Mal”, com letra maiúscula só pode ser concebida, defende Robertson (Ibid., p. 300, eu destaco), porque “ela [a imagem do mal absoluto] nos permite *isolar um agente a quem atribuímos todos os males que nos afligem*; era esse o papel que antes cabia ao diabo [...]”<sup>38</sup>. A sua argumentação é a de que o “mal” é a representação simbólica de certa violência, produzida nele mesmo; assim, o “mal” é o componente desordenador, aquele que faz com que (Ibid., p. 310, eu destaco) “[...] *as coisas não são como deveriam ser*”<sup>39</sup>. É esse componente, como no próximo ATO veremos de maneira melhor, o “abjeto”. Enfim, pelo outro lado, o “bem” é a forma de resistir, de colocar a desintegração e a dissolução do mau em cheque; ou seja, é uma forma de *integração*, de *trocadas simbólicas*, de garantia de ligações morais, afetivas, bom, de uma “mistura”, como próprio Mauss afirma; enfim, de que o “mal” é enfrentado a partir de uma garantia de vínculos sociais.

De qualquer forma, é importante destacar que, para Robertson, o “mal” e o “bem” são elementos variáveis, relativos de acordo com sociedades, grupos e questões morais. Então, aqui, o “mal”, aos comediantes (e ao próprio bolsonarismo), é uma questão de *totalidade*; ele é maligno, fácil de se identificar, isolado em claros agentes (como os já citados; a “esquerda”, a “feminista”, o “LGBTQIA+”, além de espantalhos, tais como “marxismo cultural” e “linguagem neutra”), e o “bem”, claro, são eles mesmos; mas também seu trabalho (a troca) de identificação do que, do outro lado, é o perigo. Assim, a comédia, pelo menos a esses indivíduos, é uma categoria de “bem”; o ato da dádiva, da troca simbólica é a forma de se *proteger da desintegração maligna*. Por mais que seja uma definição contrária a de

<sup>38</sup> Do original, em francês: “[...] c’est peut-être qu’elle permet d’isoler un agent auquel imputer tous les maux dont nous sommes affectés ; c’était le rôle autrefois dévolu au diable [...]”, tradução minha.

<sup>39</sup> Do original, em francês: “[...] les choses ne sont pas telles qu’elles doivent être”, tradução minha.

Robertson (para ele, o “bem”, a “dádiva” não é um componente que procura reordenar a sociedade), aqui, acredito, que a “dádiva” da comédia, em específico, é exatamente o contrário: é um tipo de troca simbólica que procura, antes de tudo, um tipo de reordenação da sociedade – uma “nova cultura”; identificar o “mal” é mostrar que esse componente desordenador *deve ser eliminado*; e de que, em suma, essa eliminação significa recuperação, *significa ordem*. Um conjunto de técnicas políticas e racionais que procuram a reordenação de discursos em relação a um conjunto de fatores.

A partir da dádiva, surge a dívida. Ela é “paga” com a retribuição: os comediantes demandam de seus telespectadores uma ação ativa no mundo. Por isso, é muito comum que terminem seus vídeos com um conjunto de provocações que instiguem uma tomada de posição: “É isso que você quer que aconteça?”; “É isso que você quer que aconteça com nossas crianças?”; “Está na hora de acordar!” são apelos comuns. Aqui, portanto, defendo a ideia de uma “dádiva” no sentido que seu trabalho, seu mero trabalho de *ser comediante*, surge na forma não de uma troca *puramente* econômica (faz-se os vídeos para serem ricos e reconhecidos) mas de uma troca moral (há de se mudar o mundo; *há de se mostrar* que o mundo precisa mudar) feita a alguém (que não “sabe”, que é “alienado”) e a comédia, como já citada nas próprias palavras de Paulo, é uma forma *leve* de fazer a pessoa *enxergar algo*.

Pelo outro lado, a *Schadenfreude*, a miséria. Surge, na filosofia de Montaigne (Simon, 2017, p. 2), como um tipo de risada a partir do sentimento de *ameaça* diante de determinado perigo: “[...] *Schadenfreude* é uma resposta visceral ao perigo [...]”<sup>40</sup>. Rir do outro, nesse sentido de superioridade, é demonstrar a própria vulnerabilidade (a necessidade de se afirmar como “melhor” é, basicamente, a comprovação de que o outro lhe ameaça em certo sentido)<sup>41</sup>, afinal, não haveria razão para se afirmar enquanto “melhor” se aquele, do outro lado, não lhe ameaçasse em determinada esfera. Se fosse o caso, de não ameaça, não há necessidade de se preocupar. É colocar o Outro (a mulher, o LGBTQIA+, o professor, o artista) no local de *perigo* (Douglas, 2014); daquele agente *culpado* por *desordenar a ordem social*. Então, o “mundo está perdido” pela ação dos agentes perigosos: os professores doutrina os alunos em sala de aula; a população LGBTQIA+ “normaliza” a “sexualidade infantil”; a “mulher feminista” é “ressentida”). A ideia do prazer pela miséria do Outro pode ser “traduzida”, em termos contemporâneos, no que Mulvey (1975) denomina de “prazer visual” [*visual pleasure*]: o prazer (que na psicanálise seria sexual, obsessivo ou não, a “escopofilia”) de ver o Outro como coisa, como objeto. No caso da mulher, por exemplo, há construções imagéticas nas narrativas cinematográficas que representam o paradigma do falo, a qual necessita da figura da mulher de forma castrada. Daí a presença de personagens femininas

---

<sup>40</sup> Do original, em inglês: “[...] *schadenfreude* is a visceral response to danger”, tradução minha.

<sup>41</sup> Da mesma forma que se formam identidades abjetas, em Butler (2019): é necessário um conjunto de corpos não “interpretáveis” (os lésbicos, os transexuais) para que a identidade heterossexual se afirme. Ou seja: a própria identificação heterossexual depende de um *fantasma* para se formar; tem, nela mesma, uma fragilidade constitutiva: o “medo” do abjeto, do outro lado. É a partir desse *medo de ser o Outro* que o *eu* se forma.

contemplativas, passivas, meros objetos subsidiários da narrativa do “herói masculino”, como nos filmes de Hitchcock.

O humor desses comediantes, portanto, é uma tentativa de localizar esses agentes no polo dos “culpados”, dos “ímpuros” por não se adequarem a uma norma em específico; nos exemplos, citados anteriormente, o “correto” seria, em sequência: do professor “conservador” que somente “faz seu trabalho”; da conformidade com a “natureza do sexo e do gênero”; da “mulher da casa e de família”. Por fim, há de não só identificá-los (atribuir o perigo), mas, também, de humilhá-los: impor perigo é impor marginalidade. Impor perigo é, ainda, colocar-se *acima*: não só moralmente, mas tecnicamente – se tem o conhecimento específico da realidade. Impor perigo é, finalmente, determinar que há um conjunto de corpos e sujeitos que não deveriam existir; que deveriam ser eliminados (há algo, nesse sentido, mais claro do que a funesta e tão clara afirmação de “metralhar toda a petralhada do Acre”?). É essa, como dito anteriormente, a própria caracterização da humilhação social. Impor hierarquias, um “abaixo” e um “acima”, um “melhor” e um “pior”, uma busca sistemática de estabelecer o outro no lugar da eliminação.

Bom, há ainda uma pergunta a ser respondida: o que faz com que um conjunto de comediantes, no interior de Santa Catarina, possam assumir a alcunha de “apresentadores”, de “representantes da verdade”? O que faz com que eles, agora, tenham em suas mãos uma “arma política”?



Desde 1970, defende Cesarino (2021), o crescimento do neoliberalismo e a digitalização da vida social, fizeram com que as “separação das esferas” se tornassem, de certa maneira, nebulosas, em que essas fronteiras (público/privado, principalmente) não mais fizessem sentido em tal estágio de desenvolvimento do neoliberalismo. Portanto, o que a autora defende é que, desde a década de 70 em diante, o que se observa é a ruína do “sistema de peritos”, ou seja, a ruína de um conjunto de sistemas de saberes (e de detentores desse saber) e de instituições clássicas em nome de uma reorganização do campo de produções e experimentações de “fatos” e “verdades”. Essa nova organização tem recebido o nome de “regime de pós-verdade”. Bom, se antes, nos sistemas clássicos de produção de verdades e ciências eram caracterizados por uma organização fechada, de domínio de um grupo de especialistas; agora, “[...] a estrutura rígida que antes era responsável pelo sucesso da ciência normal torna-se um fator de crise e de desestabilização, e é *suspensa até que seja substituída por outra [...]*” (Cesarino, 2021, p. 76, o destaque é meu).

Cesarino parte da mesma interpretação das revoluções científicas como revoluções de paradigmas, a clássica de Kuhn. Portanto, o argumento central da antropóloga é que a

digitalização fez com que esse sistema rígido, até fixo, extremamente especializado fosse posto em cheque a partir de uma nova forma de se experimentar a verdade; a *baixa mediação*, característica própria das redes sociais, que “[...] organizam – e reorganizam em novas bases – a produção de conhecimento legítimo nas sociedades contemporâneas” (Cesarino, 2021, p. 77). Enfim; o regime de pós-verdade é aquele que permite que *qualquer um possa verificar a objetividade de determinado fato*, de que qualquer enunciado que se pretende ter efeito de verdade, pode ser modificado (um exemplo elementar é a própria possibilidade de qualquer um, desde que registrado na plataforma, possa editar os artigos da Wikipédia). A questão do controle (testes, revisões, pareceres) não mais faz parte do que, hoje, se define por “verdadeiro” ou “falso”. Na pós-verdade, com um dispositivo móvel em mão, qualquer um pode *checar* ou *modificar* uma declaração de verdade. É esse processo o campo perfeito para a proliferação do populismo: sejam as conspirações, a retórica da Guerra Cultural, por exemplo. Sem o campo estável de checagem e de controle, os fatos que circulam online não podem ser verificados e averiguados.

A autora defende, portanto, que as *fakes news* e a economia da desinformação podem ser vistas, no capitalismo digitalizado e neoliberal, como novas formas de não só alçar ganhos políticos, mas também econômicos. Enfim, essa nova experimentação dos fatos, defende Cesarino, é uma “atitude epistemológica”, a “eu-pistemologia”. Em suas palavras, uma maneira de “[...] verificar a verdade não por meio dos controles e dos procedimentos fixados [...], mas da experiência pessoal e imediata, elos causais, e pertencimento identitário do grupo antagonístico”. (Ibid., 2021, p. 79). Mais uma vez: a “verdade”, agora, é aquela que pertence ao campo do “bem”. Quando o lado do perigo diz, enuncia, performa; automaticamente se encaixa, não só no “mal”, mas também na alcunha da “mentira” (o famoso *you are fake news*, de Trump). Em outros termos, o que define o que é verdadeiro ou falso é, agora, a posição polar do campo amigo-inimigo; se amigo, verdade. Se inimigo, falso (mais uma vez demonstra a possibilidade de se interpretar essas questões na ideia da dádiva; da troca simbólica de integração de grupos).

Essa algoritmização da vida, portanto, essa produção digital que se baseia na economia da atenção das redes sociais é, muito evidente, ampliada pelos algoritmos, principalmente em relação à discursos populistas. Daí o sucesso imediato de líderes populistas nas redes sociais, daí, então, o estrondoso triunfo de Jair Bolsonaro em sua eleição presidencial em 2018: não porque ele é quem é, mas pela forma que sua imagem foi construída digitalmente. Cesarino (2022) compreende que a figura de Jair foi construída e teve amplo sucesso ao concentrar, em si, uma totalidade de insatisfações que surgiram desde a crise econômica de 2008, também da crise do contexto já citada (a baixa separação entre público/privado) e, o que é mais importante aqui, no seguimento da argumentação, de como a figura de Jair foi moldada a partir de combinações com outros indivíduos, e outros campos; da religião e da indústria do entretenimento.

O populismo digital tem fundamentação, portanto, o que Cesarino (2022) denomina por “adesão antiestrutural das mídias”, em outros termos: o processo de desconfiança aos locais efetivos e rígidos que, antes, produziam verdades (laboratórios, jornais, universidades), aos agora pequenos, dispersos e descentralizados *novos* produtores de verdade; os pastores, os políticos, os coaches; os influencers digitais. É isso que ela compreende, então, por “novas gramáticas políticas” que, dentro do contexto da digitalização da vida política (o populismo digital) e da desconfiança em relação aos espaços concretos de verdade (o sistema de peritos), *novos storytellings* dos “vários ramos da indústria do entretenimento [...]” (Cesarino, 2022, n.p.) surgem. Esses agentes performáticos, digitalizados, são aqueles que não foram reconhecidos politicamente pelos primeiros governos petistas e, assim, todo um conjunto de afetos que antes eram o de esperança, tornam-se raiva, ressentimento, ódio. Daí a adesão a um movimento populista digital; de um governo paradoxal que promete a reestruturação do sistema político; que promete se lembrar daqueles que foram esquecidos. Além de pertencerem a um espaço cotidiano (o trabalhador *déclassé*; o “robô do Bolsonaro”, o estereótipo do idoso que dispara *fake news* no grupo da família), pertencem, também, a um campo especializado: de produção técnica audiovisual (o gabinete do ódio, o Brasil Paralelo, e um imenso corpo de *influencers* e “marqueteiros do Jair” que produzem conteúdos digitais em plataformas, como é o exemplo do Canal Hipócritas).

Esses novos *storytellings* tem a função de produzir discursos que projetam bode-expiatórios. Nas palavras de Cesarino (Ibid., n.p., eu destaco): “esses bodes expiatórios são desumanizados ao ponto de justificar sua eliminação simbólica e/ou física do grupo *como única saída para a crise* [...]”. Há, como dito anteriormente, a localização total de um “mal” da sociedade, de uma ameaça não só política, *mas existencial*, de que a sociedade tem sido “degenerada” por esses agentes. O bode-expiatório (o que aqui tenho chamado de “agente perigoso”), é o agente que incorpora a sujeira e, por consequência, seu caráter de desordem. É aí, portanto, que o bolsonarismo pode se justificar como aquele que *restaura* a ordem; é aí que a produção audiovisual do Canal Hipócritas se insere; são um dos vários narradores contemporâneos que tem por objetivo a simples tarefa de *ajudar na reordenação cósmica*, tanto quanto ontológica.

Com a proliferação da digitalização e do neoliberalismo, que colocam o populismo (agora digital) como a única vertente política que se destaca, com a crise do sistema de peritos; é isso que os permite serem, hoje, não mais atendentes, pequenos empresários, meros administradores; o virtual lhes deu a possibilidade de serem aqueles que podem atuar em uma missão; que a conduta metódica das suas vidas, na comédia, tem um sentido muito claro, muito específico, hiperpolítico: o de contar a verdade; e o de identificar o perigo. Ou seja: o que caracteriza uma ação metódica no mundo (aqui, a dádiva da comédia) é, se nos basearmos em no que nos ensina Weber, uma *ética*: aqui, é a *ética de se contar a verdade sobre o mundo*. Mais uma vez, com Paulo Vitor Souza: “é através do humor que *nós temos buscado trazer a verdade dos fatos ocorridos* no Brasil e mundialmente.” (Canal Hipócritas, 2022, eu

destaco). Todo esse processo só acontece, então, a partir da digitalização da vida social, da plataformização da política, de uma nova configuração de se experimentar a verdade: imediata, baseada não em checagem especializada, mas em relações amigo-inimigo. É esse processo que os permite, então, serem os *novos especialistas*: aqueles que abrem os olhos do povo, aqueles que *agora* conhecem a verdadeira “verdade”.

Enfim, para que possamos partir para a seguinte seção. O *ser comediante* é um *ethos* no sentido weberiano porque é um estilo de vida metódico, regido por uma ética. Já conhecemos a ética (e o que a permitiu); já sabemos que a comédia é um tipo de troca que tenta seguir relações causais (identifica-se o perigo; esclarecimento; eliminação). A sua produção, portanto, é direcionada, sistematicamente, dentro de uma conduta metódica de vida (o *ser comediante*) a partir de um dever moral. Mas, por fim, como essa condução metódica de vida se torna, especificamente, racional? Se seu conteúdo é a humilhação, podemos compreender que, pelo menos nesses termos, a humilhação social é, também, racionalizada? *Quais são as técnicas que demonstram a racionalidade da conduta? O que forma esse ethos da comédia?*

## II

### ELES NÃO SABEM O QUE FAZEM?

It looks so simple to the viewer at home, those things that come so easily, that are so relaxed and look it's a matter of just taking another breath. It takes years and years and years of honing that and working it and...

Jerry Langford, em *The King of Comedy*, *Martin Scorsese* (1982)

[...] a significação de uma palavra é seu uso na linguagem

*Wittgenstein*, em *Investigações Filosóficas*

O que me interessa, aqui, é uma tabela. Mais especificamente, a tabela que Adorno e Horkheimer (1985, p. 101, eu destaco), descrevem, quando dizem: “[...] a determinação comum dos poderosos executivos, *de nada produzir ou deixar passar que não corresponda a suas tabelas*, à ideia que fazem dos consumidores e, sobretudo, que não se assemelha a eles próprios”. Nessa discussão, clássica, Adorno e Horkheimer se preocupam com o *efeito* da produção alienante da Indústria Cultural. Na verdade, o texto trata de demonstrar, em um caso específico, como o projeto do Esclarecimento da Modernidade tem, como *telos*, a “mistificação das massas”. Não só isso, mas de como o esclarecimento iluminista é marcado por uma “negação do mito” que, no projeto da Modernidade, a ideia é a de afastar o homem da natureza e torná-lo habitual ao “pensamento ordenador”, coercitivo, instrumental, *violento*.

A teoria Iluminista da razão, portanto, ao negar o mito e tudo a que ele se opunha, não “percebeu” que, dentro de seus próprios conceitos, carregava o que procurava negar: a barbárie. Ou seja, as técnicas propostas pelo esclarecimento – de um controle da natureza pela Razão – trouxeram, como resultado efetivo, o contrário do “objetivo” primordial: o de progresso e o de liberdade. O controle técnico aumentou as desigualdades, fez da ideia do *justo* um fantasma, fez da *guerra* sua base. A questão, portanto, é: essa “falha” constitutiva da razão moderna é, especificamente, uma *verdadeira* falha? Foi, por fim, um acidente nos trilhos da Modernidade que a colocaram não em nome do “progresso”, mas de uma barbárie irremediável?

O que quero dizer, por fim, é que não acredito que isso seja, propriamente, uma ‘falha constitutiva’ da Modernidade; mas, sim, o *seu próprio projeto*. Da alienação e das mortes pelo trabalho (Marx, 2017); da mistificação das massas (Adorno e Horkheimer, 1985); do apelo à vida nua (Agamben, 2007): o que permitiu que a Modernidade assumisse sua “missão histórica” foi, por fim, justamente, a barbárie. Todo o processo da Modernidade

parece ser muito mais conveniente à barbárie do que ao progresso. Melhor, na verdade: *é a barbárie o progresso da modernidade*. O problema, portanto, não é *ilusório*, mas *transparente*.

Voltemos à tabela. *Como* ela é feita? Pode um *ato criador* ser feito, produzido, indexado em nome de uma “ilusão”? Quando um executivo, diante de suas tabelas e ordens do dia; quando um ator, diante do roteiro; quando um roteirista, diante de seu papel, caneta e mesa; quando um oficial nazista, sentado em uma reunião técnica para ampliar o melhoramento dos “fornos”<sup>42</sup> dos campos de concentração: *afinal, não tem eles um saber específico, e um saber específico de como o pôr em prática?* Dizer que aquele que o faz está tomado por uma “ideologia” ou uma “visão de mundo” ainda anula o fato de *ser um saber específico* com um *objetivo*? No caso do objetivo dos executivos adornianos: a mistificação; o lucro; a alienação. No caso de um ator; um bom espetáculo, sucesso; no caso do roteirista, da mesma forma. No caso do oficial: quanto mais mortos, de maneira rápida, melhor. Como podem eles colocarem em prática todo esse conjunto de técnicas e saberes *sem saber o que e como fazem?*

A teoria zizekiana da ideologia é uma tentativa clara de deixar de lado a ideia de uma “ilusão”. No entanto, pelo menos quando debate com Peter Sloterdijk, é paradoxal. Zizek (1996, p. 316, eu destaco) ao mesmo tempo em que considera que há de se abandonar a concepção marxiana de uma ideologia no sentido de ingenuidade constitutiva do agente social, ainda aposta no termo “ilusão”, agora “renovado”, de certa forma. Para ele, trata-se de uma “ilusão [...] dupla: consiste em passar por cima a ilusão que estrutura nossa relação real e efetiva com a realidade. E essa ilusão desconsiderada e *inconsciente* é o que se pode chamar de *fantasia ideológica*”.

Em sua interpretação lacaniana, Zizek defende que o que estrutura a realidade social é uma “fantasia”, de que o antigo paradigma da ideologia marxiana encontrava no *saber* a falha constitutiva (o famoso “Disso eles não sabem”). Ou seja, de que os sujeitos, por fim, não *sabem* o que fazem. Para Zizek, a “ilusão” que fundamenta a realidade social é, não no saber, mas no fazer. Em suas palavras: “Eles sabem muito bem como as coisas realmente são, mas continuam a agir como se não soubessem”. (Zizek, 1996, p. 316). Zizek, portanto, reformula o *caveat* de Peter Sloterdijk (2012): eles sabem muito bem o que fazem, e mesmo assim continuam a fazer.

Acredito, na verdade, que Zizek substitui “falsa consciência” por “fantasia”. Mimetizando a enigmática prosa lacaniana, não deixa de superar o paradigma do não-conhecimento. Na verdade, afunda a ideologia nesse preceito, já que se baseia na teoria psicanalítica de Lacan que nega a produtividade do inconsciente<sup>43</sup>. Complica-se na sua própria prosa; tropeça nos seus próprios termos e se torna vítima do seu – belo, é verdade, mas fechado – esquema conceitual. Se o que estrutura a realidade é uma fantasia

---

<sup>42</sup> Faço, aqui, referência ao ótimo filme *Zona de Interesse*. Em uma das cenas, Rudolf Ross, o coordenador de Auschwitz, entra em uma conversa técnica sobre os fornos. Lá, os judeus, são as “cargas” [loads] e “peças” [pieces] a serem incineradas de maneira mais efetiva possível: “the other side of it is the next chamber, with the next *load* ready to burn, once the *pieces* here have been completely incinerated.”; “How long it takes?”; “7 hours, 400 to 500 at a time”.

<sup>43</sup> Nesse caso, cf. Deleuze e Guattari (2011) e Guattari (2013).

inconsciente, e se esse inconsciente age quase que por conta própria (é o “falo que significa”; “é o corpo uma *junção de representações espectrais do Outro*”), enfim, de uma *exasperação máxima* do descentramento do sujeito; *qual a saída?*

As próprias conceituações lacanianas foram problematizadas por Butler (2019). Ao propor o “estádio do espelho” como uma teoria de especular da prática significadora, de colocar no *falo* (masculino) como “O” significante (e, claro, por consequência a mulher no papel constitutivo de castração simbólica), é, para Butler (2019, p. 149) a maneira de como “[...] Lacan procura aliviar o termo de suas errâncias características para restabelecer o falo como lugar de controle [...] e, portanto, elevar o próprio Lacan como o único a controlar o significado do falo”. O que por si só já demonstra que sua prosa, além de intrincada, é um espaço de formulações muitas vezes arbitrárias (bem como machistas e problemáticas).

Se há um “espaço vazio” da ideologia *que ao ser pensado se torna ideológico*, é como se Zizek não deixasse qualquer escapatória que seja. Aí o problema; se *tudo* é ideológico; ser tomado por ela significa, *sempre*, fingir que não sabe o que faz? *De* qualquer forma, a ideia zizekiana é fundamental para responder questões cotidianas, em certo grau. *Sabe-se* que o atual modo de produção gira em torno de um desgaste das forças produtivas que, presumidas infinitas para a autovalorização do capital, podem resultar em um colapso ambiental e social; *sabe-se* que o voto na “brincadeira” “enfraquece a democracia”; *sabe-se* que o consumo midiático de homofobia, racismo e machismo cria um conjunto de imagens estereotipadas de minorias, mas, mesmo assim, *continuam a consumir, a votar, a assistir*. Continuam, de fato, a *fazer* como se não soubessem.

Zizek (1996, p. 316) usa um exemplo que aqui queria me aprofundar. Para ele, os liberais agem de acordo com uma *validade universal*, a “liberdade”: “[...] eles sabem que sua ideia de Liberdade mascara uma forma de exploração, mas, mesmo assim, continuam a seguir essa ideia de Liberdade”.

Talvez, faça sentido em uma teoria que oponha o público e o privado. Os liberais sabem muito bem que seu conceito de liberdade não é universal, mas continuam a agir como se não soubessem. De fato, mas continuam a agir como se não soubessem *publicamente*: daí as cínicas respostas de “liberdade para todos”, de “direitos humanos universais” que tanto constituem seus discursos. O ponto, na verdade, é o de: *para eles*, até que ponto há, verdadeiramente, uma “ilusão”? Até que ponto podemos, finalmente, *dizer* que essa “ilusão”, *da mesma forma que é a barbárie à Modernidade, não é propriamente o projeto a ser implementado?* Não há, *para eles*, problema algum em conceber uma liberdade que explora. Na verdade, é esse o próprio sentido de *suas* liberdades.

Observemos algumas declarações desses liberais e conservadores. O debate abolicionista no Brasil foi um ótimo exemplo de que, na verdade, a liberdade de um depende da exploração do outro; e mais, de que não houve necessidade nenhuma de isso esconder. Diante da pressão exterior e interior para a Lei Áurea, já na época, surgem os

clássicos fantasmas que ainda rondam a política brasileira: o “comunismo”. José de Alencar (1867, p. 14)<sup>44</sup>, senador à época, diz que a abolição é um

[...] fanatismo do progresso, nenhum princípio social fica isento de ser por ele atacado e mortalmente feito. A mesma monarquia, senhor, pode ser varrida para o canto entre o disco das ideias estreitas e obsoletas. *A liberdade e a propriedade*, essas duas fibras sociais, cairiam já em desprezo ante os sonhos do comunismo<sup>45</sup>.

Aqui: a liberdade do explorador explorar. Aqui, a liberdade depende irremediavelmente, da morte; do sangue; da carne cortada pelos chicotes. A liberdade dos escravos representava, aos liberais e conservadores, a própria representação da quebra de *suas* liberdades: a de explorar; vender; lucrar; matar.

*Onde é que está a ilusão?*

Em discurso para a discussão da abolição, Paulino Souza (Senado Federal, 2012, p. 503), em 1888, afirma que a lei áurea, à época, era “inconstitucional” e “antieconômica” porque,

Ataca de frente, destrói e aniquila para sempre uma propriedade legal, garantida, com todo o direito de propriedade, pela lei fundamental o Império entre os direitos civis de cidadão brasileiro, que dela não pode ser privado, senão mediante prévia indenização de seu valor.

A lei garante o direito de se explorar o outro. Se é um direito, deve ser alienável; se quebrado, deve o Estado responsabilizar, economicamente, os donos de escravos pela perda econômica (leia-se, mais uma vez: pela perda de liberdade e da propriedade). *Onde é que está a ilusão?*

Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto. *A maior revolução do universo, depois do dilúvio, fora apenas uma descoberta geográfica, sem imediata importância*” (Alencar, 1867, p. 14)<sup>46</sup>

*Onde é que está a ilusão?*

“Eis um dos resultados benéficos do tráfico. Cumpre não esquecer [...] que a raça branca, embora reduzisse o africano à condição de mercadoria, nobilitou-o não só pelo contato, como pela transfusão do homem civilizado. A futura civilização da África está aí nesse fato em embrião (Ibid., p. 22)<sup>47</sup>.

*Onde é que está a ilusão?*

---

<sup>44</sup> Fiz uma consulta ao acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4699>. Acesso em 29 set. 2024.

<sup>45</sup> No português colonial, diz a carta: [...] fanatismo do progresso, nenhum princípio social fica isento de ser por elle atacado e mortalmente ferido. A mesma monarchia, senhor, pôde ser varrida para o canto entre o cisco das idéas estreitas e obsoletas. A liberdade e a propriedade, essas duas fibras sociaes, cahirão desde já em desprezo ante os sonhos do comunismo” Aqui, optei por fazer adequações à norma linguística vigente.

<sup>46</sup> No português colonial: “sem a escravidão africana e o trafico que a realisou, a America seria ainda hoje um vasto deserto. A maior revolução do universo, depois do deluvio, fora apenas uma descoberta geographica, sem innmediata importância”.

<sup>47</sup> No português colonial: “Eis um dos resultados benéficos do trafico. Cumpre não esquecer quando se trata d’esta questão importante, que a raça branca, embora reduzisse o africano á condição (te uma mercadoria, nobilitou-o não só pelo contacto, como pela transfusão do homem civilisado. A futura civilisação da África está ahi nesse facto em embrião”.

A própria constituição da “brilhante civilização”, nas palavras de Alencar, norteamericana, faz uma *clara divisão* entre homens livres e “os outros”. Vejamos:

Representatives and direct Taxes shall be apportioned among the several States which may be included within this Union, according to their respective Numbers, which shall be determined by adding to the whole Number of *free Persons*, including those bound to Service for a Term of Years, and excluding Indians not taxed, three fifths of *all other Persons*.<sup>48</sup>

Aqui, como mesmo define Losurdo (2006), o “grito” do documento fundador norteamericano é uma defesa *radical da liberdade* que, mesmo assim, não presume um “mascaramento”, ela mesma define uma separação entre os, de fato livres, e “os outros” (*the others persons*). A frase *the others persons*, define o autor, “[...] trata-se de escravos, cujo número reduzido a três quintos, deve ser levado em consideração para ser somado aos das ‘pessoas livres’ [...]” (Losurdo, 2006, p. 42). Mais uma vez,

*Onde é que está a ilusão?*

Até que pontos podemos dizer, finalmente, que na história do liberalismo – clássico, ou até do neoliberalismo contemporâneo, tanto quanto do conservadorismo – há uma “ilusão” constitutiva de seus preceitos? Até que ponto faz sentido dizer que eles *perseguem uma ilusão* (Zizek, 1996)? No fim, as coisas parecem ser mais transparentes do que imaginamos: sem ilusões, mas cinismos. De fato, afirma-se cinicamente a *liberdade para todos*, mas em nenhum momento isso implica em dizer que eles não sabem o que perseguem. E, também, não significa dizer que eles não sabem (ou fingem não saber). É o irremediável oposto: *se sabe exatamente o que procura; sabe-se exatamente do que se trata a sua liberdade, sabe-se exatamente como a conseguir*. E mais: talvez estejamos falhando em interpretar as suas concepções de “para todos”.

Aqui, na história do liberalismo, na história da política conservadora brasileira, a exclusão, a eliminação do Outro é o próprio sentido de liberdade de si mesmo. Essa *liberdade de explorar e eliminar* é o esteio de suas ações; além de bem reconhecida, clara, e muito, de forma disposta, afirmada. Em que momento da história, ao se analisar suas próprias afirmações, podemos dizer que, *a eles mesmos*, partia-se de um sentido de “liberdade sem exclusão”? Em que momento, por fim, *eles esconderam que isso, na verdade, é o projeto a ser feito?*

O próprio conceito de um liberalismo-conservador (característico do bolsonarismo) demonstra, muito bem, que ao se aliar ao pentecostalismo, a liberdade *nunca* é universal. Mais uma vez nas mãos de Weber (2006), a ética religiosa do protestantismo, principalmente a puritana, *renunciou a universalidade do amor*. Daí, então, a sua consideração de que: “Era, no fim de contas, o renunciar à redenção como uma meta alcançável pelos homens e acessível a cada um deles, em proveito de uma *graça insondável, mas sempre exclusivamente particular*” (Weber, 2006, p. 328, o destaque é meu). Da mesma forma, por exemplo, entende Foucault

---

<sup>48</sup> O texto pode ser encontrado no site oficial do Congresso estadunidense. Disponível em: <https://constitution.congress.gov/constitution/>. Acesso em: 29 set. 2024.

(1999), de que a perspectiva da *guerra contínua*, característica inerente da política, depende de uma binaridade do mundo e da própria “verdade”. Ali, não mais se fala da *verdade universal* (que, para Foucault, é a do filósofo), mas fala-se de uma *perspectiva* que coloca indivíduos uns contra os outros.

Connolly (2021) representa isso muito bem quando analisa, em seu texto, no início da década de 2000, a já aproximação do pentecostalismo com o que ele chama de “capitalismo cowboy”. O interesse econômico de um se alia ao interesse moral e religioso do outro. Dessa concepção, surge, em sua argumentação, *a vontade da vingança* e a *ideia de perseguição* (como ele diz, quando *eles* não estão no poder). *Vingança a quem? Perseguidos por quem? Nós e eles*, portanto.

O bolsonarismo, portanto, quanto mais se apoia em conceitos abstratos – o de “nação”, “família”, “Deus” – não deixa de lado a perspectiva particularista: *é de uma nação que se fala; a dos “puros”, dos “homens de bem”; é de uma família que se fala; da heteronormativa; é de um deus que se fala; do cristão*. Mais uma vez: *Nós e eles*. Isso, ainda, é muito evidente quando Michelle Bolsonaro (Poder360, 2024, eu destaco), em ato político na Avenida Paulista, diz “aqui fica meu agradecimento a cada um de vocês. Por vocês saírem das suas casas, saírem da zona de conforto para dizer *que o Brasil é do Senhor*. Para dizer *que somos um povo de bem* e que defendem valores e princípios cristãos [...]”. E mais: “desde 2017 *nós* estamos sofrendo. *Nós* estamos sofrendo porque exaltamos o nome de Deus no Brasil. *Porque meu marido foi escolhido* e declarou que era ‘Deus acima de todos’”.

Escolhidos, portanto. Eleitos, enfim. Se em 2004 Connolly compreendia que “a vanguarda da direita evangélicas está organizada em torno de uma visão da Segunda Vinda de Cristo, dramatizada na série de romances de sucesso *Left Behind*” (2021), que conta uma história de um mundo pós-arrebatamento, em que os cristãos subiam. Os que ficaram, aliaram-se ao “cristo do apocalipse”: o da vingança, o da desconfiança. Hoje, pelo outro lado, a série evangélica – e mais abertamente aceita pela direita – é bem sugestiva ao que aqui destaco: “The Chosen”. *Os escolhidos!* Não aqueles que foram deixados para trás; mas os escolhidos e eleitos *para mostrar que o mundo deve pertencer ao “bem”*.

Se o conceito de *liberdade não é universal*, a liberdade não depende de uma “ilusão” que “mascara” a exploração e perseguição; depende, na verdade, de que para se ser livre, *o outro deve morrer*: “a morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (Foucault, 1999, p. 305). Como dito no capítulo anterior, a própria experimentação da verdade depende, irremediavelmente, de uma afinidade identitária com o “amigo”.

*A liberdade de explorar é sempre a não-liberdade do outro*. A questão é a de que os liberais clássicos e os conservadores brasileiros, por exemplo, *nunca* negaram o fato de que a liberdade *deles* depende, irremediavelmente, de uma não-liberdade do Outro. Ser liberal, ser conservador é um tipo “[...] *autoproclamação que é, ao mesmo tempo um ato de exclusão* (Losurdo,

2006, p. 286, o destaque é meu), sem necessidade alguma de se esconder. Sem ilusões, mas transparência. Sem fingimento, mas *cinismo*. Não se trata de uma algo que “não sabem”, *mas de uma condição*; não fingiam saber; tanto quanto formularam panfletos, tratados, livros, leis sobre a justificativa de *suas* liberdades, tanto quanto da, no caso brasileiro, “impossibilidade da abolição” por ser “anticonstitucional”. *A barbárie não é ilusão. Ela é projeto, é o desejo.*

O que procuro defender aqui, portanto, é a ideia de que o ato violento não deveria ser interpretado – completamente – a partir de um âmbito do não-conhecimento. Na verdade, o próprio ato criador como um todo. O texto, a obra, o espetáculo, *a tabela*, o roteiro: *tudo depende de uma experimentação reflexiva* (o que fazer? Como fazer? Para quem fazer?). Um dos grandes exemplos do “ato criador anônimo” é o de Duchamp (2008). Em seu texto, o artista descreve seu processo criativo nos moldes platônicos de um mundo sensível e um mundo inteligível. Ele, aqui embaixo, na realidade; a partir de “[...] uma cadeia de reações *totalmente* subjetivas” (Duchamp, 2008, p. 73), é capaz de se elevar ao plano do “mundo sensível”: é lá que está a arte. Em seu *ato criador*, Duchamp defende um anonimato do processo criativo em nome de que o artista se assemelha a um receptáculo, que não faz a arte, mas a acha; que por ela é encontrado. Por mais que Duchamp defenda tal anonimato do ato, ele ainda compreende – e defende – que a arte é *direcionada a alguém* (em seu texto, à validação do “público”).

Como um *bom* artista, a descrição do seu processo criativo não poderia menos do que ele é. Poético. No entanto, nos melhores termos, isso é um *ato desinteressado* (Bourdieu, 1996). Que, ao mesmo tempo, o afirma como um especialista, um gênio per se. Afinal, quem mais tem a capacidade de ser um *ser mediúnico* que “[...] procura trilhar um caminho até a lareira” (Duchamp, 2008, p. 72)? Quem pode reconhecer essa lareira? Quem afirma que a “lareira” é o *fim* do processo criador? Duchamp vem de família rica, tanto quanto de artistas. Foi aluno da *Julian Academia*, uma das principais escolas artísticas do século XX. Nos termos de Bourdieu, veio de um capital simbólico, cultural e econômico alto. Aqui, portanto, se quisermos interpretar o ato criador de Duchamp a partir da teoria bourdieusiana, surge um problema: o ato anônimo da criação artística (a mediunidade; a sensibilidade, a capacidade de se ausentar da realidade; a ideia quase platônica de que o artista *encontra* a arte em um campo sensível específico e a não produz) constrói a distinção social do caráter do “gênio” e, assim, deixa de lado as características e problematizações sociais. Daí, portanto, a recusa – por parte de Bourdieu – da pergunta: *o que faz um artista ser quem ele é?* Em detrimento do questionamento mais complexo, menos romântico, de *quais as disposições estavam disponíveis em um campo para que alguém pudesse tomar a decisão de escolher a carreira artística?*

Assim, a defesa de uma *técnica específica*, até pouco acessível, é característica – como já foi dito – do campo erudito: é o que, por um lado, afirma a sua singularidade (e defende sua autonomização e leis próprias), tanto quanto afirma o artista como aquele que *representa*

a criação: é uma defesa de sua unicidade enquanto “o” artista; como aquele agente capaz de *produzir a partir de um estilo próprio*. Esse estilo próprio é, além da afirmação de sua particularidade, uma maneira de distinção social: daí a ideia de Bourdieu que o campo erudito detém o monopólio da violência simbólica.

O ato desinteressado só pode acontecer, defende Bourdieu, quando existe um *habitus* e campo específico que recompense esse desinteresse. De um *habitus* que defina esse “desinteresse”, paradoxalmente, como *interessante*. E aquilo que é interessante ou desinteressante varia quase ao infinito de acordo com os campos e *habitus* presentes em cada relação social. Aqui, no campo erudito – o de Duchamp – se afirmar como aquele que *não faz*, mas *acha* a obra é uma afirmação de poder, cínica, até: que, mesmo diante de todos os privilégios de uma alta classe, ainda pode-se afirmar como um *simples* artista *que não sabe o que faz* (mas que, ironicamente, foi ensinado a perfeitamente saber *como fazer*).

O mais irônico, na verdade, talvez seja perceber que Bourdieu parta do mesmo pressuposto, no sentido de um anonimato do ato criador, tanto quando da recusa de uma consciência reflexiva do agente social. Duchamp (2008, p. 72, eu destaco), da sua forma, diz: “a história da arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações *totalmente divorciadas* das explicações racionalizadas do artista”. Bourdieu (1996, p. 143, eu destaco), diz: “eles não são como *sujeitos* diante de um objeto (ou, menos ainda, diante de um problema) que será constituído como tal por um ato intelectual de conhecimento; eles estão, como se diz, envolvidos em *sens afazeres* [...] correlato imediato da prática (*práxis*) *que não é posto como objeto do pensar*, como possível visado em um projeto”.

Para o sociólogo, não necessariamente os agentes colocam seus fins como objetivos finais de suas práticas. Ou seja, a produção teórica de Bourdieu, *pelo menos aqui*, preocupa-se com as relações cotidianas, no dia a dia do trabalhador, do estudante, do acadêmico, do religioso. De que essas relações, no dia a dia, e que essas ações diante do “jogo” (aquilo que é de interesse em um campo específico) não são regidas, especificamente, por um ato sempre consciente, haja vista – e aqui Bourdieu, aparentemente, prende-se a alusão básica da linguística estruturalista – o agente que age, nessas relações ordinárias, não age sempre conscientemente porque não coloca em prática as regras que regem suas próprias práticas.

É uma importante alusão à ideia de *doxa* do próprio sociólogo: em tese, aquilo que os agentes suportam sem ter a ideia do que seja. De que a ação cotidiana não necessariamente depende de uma análise irrestrita e até cansativa do *o que fazer? Quando? Como? Agora ou depois? A todo momento antes de agir*. Assim, opondo-se ao *cogito* cartesiano, Bourdieu defende que o estudo das condutas humanas deve ser orientado a partir da ideia de que o agente não age a partir de um *telos* específico, colocado conscientemente por ele mesmo. Em entrevista a Eagleton (1996), Bourdieu afirma que “[...] eles suportavam um bocado de coisas, e é isso que quero dizer com *doxa* – que há muitas coisas que as pessoas aceitam sem saber” (p. 268).

Assim, “substituir uma relação prática de pré-ocupação, presença imediata por um vir inscrito no presente, por uma consciência racional, calculista, que se coloca objetivos como tais, como possíveis, é abrir espaço para a questão do cinismo” (Bourdieu, 1996, p. 146). O problema é: até que ponto é um erro abrir espaço para o cinismo? Tanto quanto, por exemplo, para o ceticismo? Talvez seja aí um dos limites da teoria bourdieusiana em relação ao cotidiano: *suportar* algo, necessariamente significa *não conhecer aquilo que suporta*? Agir no cotidiano implica em uma repetição e ação inconsciente sem objetivos, onde o sujeito é somente um receptáculo da sociedade e do habitus?

A agência, como demonstra Veena Das (2020) *não é somente sujeição*, nem em relação ao outro, nem em relação a norma e a coerção. O agente age justamente naquele espaço da ordem e de sua atualização. Até mesmo no cotidiano o agente é reflexivo. É cético: tem dúvida, tem agência. Planeja, decide, resiste. No cotidiano, trabalha: não é se completamente determinado pela norma – e aqui podemos interpretar a “norma” como *habitus* ou campo de disposições. Dentro desse espaço específico, daquilo “lá em cima” que estrutura tudo e a todos, e aquilo “lá embaixo”, o sujeito *vive*. E esse *viver* a ele pertence. Toda a etnografia de Veena Das, inclusive, é um ótimo exemplo de como o cotidiano é local de *trabalho* e não apenas de *reprodução*. O sujeito pensa; tem objetivos; sabe o que fazer e como fazer diante do que pretende atingir. Além disso, do próprio processo de resistência diante da violência; a violência não é só aquilo que *determina* o sujeito, mas é, também, espaço de habitação: *o que fazer com aquilo que fizeram de mim?*

O problema é que a teoria de Bourdieu implica em uma semiconsciência dos atos dos atores sociais até em um campo de saber técnico e especializado, como o erudito (Bourdieu, 2015). No texto *Mercado de bens simbólicos*, o sociólogo exagera no uso dos termos “quase reflexivo” (p. 113); “semi-reflexiva” (p. 111); “estado inconsciente” (p. 125); “pensamento inconsciente (p. 125); “escapam à tomada de consciência” (p. 150); “estado semiconsciente” (p. 161). Inclusive, é até irônico Bourdieu (2015, p. 125) conceber que o *ato consciente* é aquele que *obedece a esquemas*: a “[...] ação pedagógica institucionalizada [...] reside no poder de comandar a prática tanto no nível inconsciente – através dos esquemas constitutivos do *habitus* cultivado – como a do *nível consciente*, através da *obediência a modelos explícitos*”.

Ao tentar contornar a dualidade ação-estrutura com o *habitus*, pelo menos em suas obras iniciais, a estrutura *sempre* prevaleceu. Daí a principal crítica à teoria de Bourdieu (Lahire, 2003; Certeau, 1984): os atores sociais bourdieusianos, apesar de agirem, agem sempre dentro de um *limite*: o da reestruturação e reprodução da própria sociedade. Ele mesmo diz: “não seria exagero considerar a lógica do funcionamento de um campo caracterizado *pela circularidade e pela reversibilidade quase perfeitas* [...]” (Bourdieu, 2015, p. 113, eu destaco). Seja na teoria cotidiana – com a *doxa* – seja na teoria do campo autonomizado e especializado, Bourdieu assume uma formulação teórica de traços *quase* (olhe só), deterministas: [...] as intenções subjetivas e *as disposições inconscientes* contribuem para a

eficácia das estruturas objetivas [...] o entrelaçamento dos *determinismos* objetivados e da *determinação* subjetivada *tendem a conduzir* cada agente [...] ao “*lugar natural*” que *lhe está destinado de antemão pela estrutura do campo*” (Bourdieu, 2015. p. 162, o destaque é meu).

A questão que me interessa, aqui, no entanto é a contrária: não o campo cotidiano, mas o campo, novamente nas palavras de Bourdieu daquilo que coloca um sujeito em relação a um objeto a partir de um ato intelectual, diante de um *problema*. De que a teoria cotidiana de Bourdieu, arriscaria a dizer, deixa de lado, mais uma vez, *pelos menos aqui*, o campo de análise de uma ação metódica – como a dos comediantes – que precisam pensar, refletir, elaborar, testar, planejar, orientar, descartar em relação a um problema – a pureza da sociedade brasileira. Ou seja, o que acontece, questiono-me, quando o campo específico de análise é justamente, um campo que depende internamente de uma imensa *tecnificação, reflexividade, racionalização*? De que a todo momento – antes do espetáculo ou da produção dos vídeos, com os estudos, elaboração de materiais, por exemplo – deve-se pensar no *como agir? Como falar? Como representar?* Ou seja: se existe a possibilidade de existência de um campo onde ações não são calculadas previamente, não poderia, também, existir seu exato oposto? Eu arriscaria a dizer, e até com cautela, que o comediante coloca em prática as regras do jogo de seu ato de fala, principalmente quando no espetáculo: a base da piada, o Punchline, as formas de representação – a voz, o corpo, por exemplo. O ato de fala do comediante no espetáculo é um ato previamente e até exaustivamente planejado.

E é isso que, aqui, quero abordar a partir das técnicas e práticas que regem tanto o espetáculo, tanto a sua construção. Defendo, portanto, a adoção frontal do conceito de *reflexividade* de Giddens (2018). Sem, no entanto, antes, atentarmo-nos, brevemente, à construção teórica de seu argumento. Giddens (2002), desenvolve uma crítica *localizada e reduzida* que toma contornos gerais à obra de Foucault. Ao se concentrar em *Vigiar e Punir* o sociólogo defende que a proposição foucaultiana de “corpos dóceis” é vaga e deixa de lado a compreensão da ação social. Daí a sua afirmação de que talvez aqueles corpos “não sejam tão doces quanto se pensa”, e, portanto, a sua conclusão de que os sujeitos de Foucault são apenas receptáculos, discursos; produtos de uma ordem; sem o mínimo de processo cognitivo (a própria reflexividade em certo sentido) – de resistência, de aceitação, de negação.

A sua crítica engloba a obra completa de Foucault; coisa que, evidentemente, não faz sentido algum. Seja Foucault, seja Weber, ambos trabalharam com a possibilidade de uma reflexividade do sujeito (Faubion, 2012): de um lado, as práticas ascéticas e conscientes<sup>49</sup> em direção a determinado objetivo; pelo outro, por exemplo, as tecnologias de si (Foucault, 2004): *construir a si mesmo a partir do saber daquilo que era proibido*. Foucault, nesse mesmo texto, defende que Weber se preocupa com as partes que se deve renunciar a

---

<sup>49</sup> Diz Weber (2004, p. 109, eu destaco): “poder levar uma *vida sempre alerta, consciente, clara* [...] era a meta: eliminar a espontaneidade do gozo impulsivo da vida, a missão mais urgente; botar ordem na conduta de vida de seus seguidores, o *meio* mais importante da ascese [...]”.

si mesmo para se encaixar na razão ascética; ele, pelo outro lado, preocupa-se com o processo de como a proibição de determinados acontecimentos *formula um conhecimento de si* (aí a sua discussão das penitências católicas e das proibições da sexualidade, que formulam um conhecimento sobre si – a autoanálise, de certa maneira – em forma de confissão). Ou seja, de um lado se tem a preocupação do que o sujeito tem de saber deixar de lado para uma vida de ordem e religiosa; de outro, o que o sujeito tem de saber em relação à proibição para conhecer a si mesmo.

Enfim, de qualquer forma – e mais uma vez – cada um à sua maneira: ambas teorias abrem o leque para a investigação de uma ação reflexiva. Portanto, a crítica de Giddens é precipitada, e faria sentido *apenas* se localizasse a problemática de uma determinação “semi reflexiva” às obras iniciais de Foucault, e não a todo seu trabalho. Apesar de trabalharem com conceitos de razão diferentes, Weber e Foucault, além do leque de uma interpretação reflexiva, abrem a possibilidade de demonstrar que uma conduta e um processo são racionais a partir de suas práticas. Coisa que Turner (2002) procura a fazer, ao aliar um estudo weberiano e foucaultiano, sobre o corpo. Utiliza a categoria de “desencantamento” e “racionalização” para demonstrar que o corpo saiu de um espaço “mágico” (os rituais, as danças) e foi racionalizado: agora é alvo de um campo de saber específico, de uma conduta sistemática e de uma tecnologia de si em nome de uma melhoria: a dieta; o exercício físico, as intervenções cirúrgicas.

Bom, vejamos dois exemplos. Em *Os Anormais*, por exemplo, Foucault (2010) demonstra muito bem como a razão médica, principalmente na psiquiatria, depende de técnicas específicas – o exame, os relatórios – para, não somente a construção discursiva do “anormal sexual”, mas para a afirmação – macro – da psiquiatria como a ciência geral das condutas. Por outro lado, por exemplo, Weber (1995) demonstra que a música foi racionalizada a partir do surgimento de determinados instrumentos, mas também de uma *técnica*: a anotação da música. Portanto, diz Waizbort (s.d., eu destaco)<sup>50</sup>: “uma das teses capitais de Weber é que, na arte, a racionalização se projeta sobre os próprios *meios* artísticos”. Pode-se demonstrar que não só o processo é racional – a razão médica; a racionalização da música – mas, também, seu conteúdo.

Destaco, portanto, a importância do conceito de reflexividade, de Giddens (2018), para a descrição do *ethos* da comédia como racional e intencional. Para Giddens, a reflexividade refere-se ao processo contínuo de monitoramento, revisão e ajuste das ações humanas e das estruturas sociais, à medida que o conhecimento produzido sobre elas é incorporado na vida cotidiana. Esse processo caracteriza a modernidade como uma época em que as tradições e costumes deixam de ser aceitos de forma acrítica, dando lugar a uma relação dinâmica e crítica entre o conhecimento, as práticas sociais e a experiência subjetiva.

---

<sup>50</sup> Aqui, uso um texto escrito por Waizbort na Revista Cult que, na página digital, não consta nenhuma data. O artigo pode ser consultado no link: <https://revistacult.uol.com.br/home/musica-e-racionalismo-em-weber/>. Acesso em: 27 set. 2024.

Uma das características mais marcantes da reflexividade é o *monitoramento contínuo da ação*. Na modernidade, os indivíduos desenvolvem a capacidade de *observar* e *avaliar* suas práticas e contextos de maneira sistemática, muitas vezes reinterpretando suas ações e ajustando seus comportamentos em tempo real. Esse monitoramento é possibilitado pela ampla circulação de informações e pelo acesso a novos conhecimentos, frequentemente mediados por tecnologias avançadas de comunicação. Essa interseção entre conhecimento e prática permite que os agentes sociais adotem um papel mais *ativo* na configuração de suas trajetórias individuais e coletivas. A questão da reflexividade, para Giddens, implica na continuação – não de maneira essencialista – da racionalidade reflexiva da ação social; de um campo cognitivo de prática onde os sujeitos não são apenas receptáculos da sociedade, mas podem, mesmo que de maneira reduzida e cotidiana, *repensar, reavaliar, decidir*.

A reflexividade, como a capacidade de construção cognitiva (tanto quanto de si e de suas práticas, tanto quanto das instituições) portanto, nos permite destacar que há um campo de *saber* e *ação* que não implica nem em uma “ilusão”, nem em uma *falsa consciência* daquilo que se faz. Na verdade, é o exato oposto: um campo que coloca o sujeito diante de um *objeto do conhecimento* (que, aqui, no caso da comédia, é a atribuição do “perigo” e da “maldade”), bem como diante da *forma de se colocar esse conhecimento em prática*. É um campo que, ao mesmo tempo, *formula um saber* e depende de um saber específico para sua efetivação.

Aqui, acredito que “ser tomado por uma ideologia”, não resulta em um *não saber o que se faz*, mas, na verdade, pelo menos em uma visão *pragmática*, parece ser o contrário: é a partir de uma visão de mundo que se *crê, vê, faz*. É a partir do sentido atribuído pelo próprio indivíduo a determinada proposição (como, as já citadas teodiceias, por exemplo) que tal conjunto *faz sentido e assim são vivenciados como “verdade”*. Não parto, portanto, de um pressuposto absoluto de “verdade” a ser “descoberta”, mas antes, de entender a verdade como um processo que se vivencia, aquilo que se tensiona; em tese, aquilo que costura – não determinadamente – de certa forma a experiência. Não é, moral ou eticamente, “falsa” ou “verdadeira”: é um *acontecimento*.

Até na língua, por exemplo, Giddens (1999) defende que boa parte dos falantes, na verdade, sabem das regras a serem postas em práticas (claro, não de maneira especializada, mas de suas próprias maneiras significantes – o que falar; quando falar; como falar. Esse processo assume exasperação, como veremos, no âmbito da atuação e da escrita: são práticas reflexivas e disciplinadas (o que escrever? Como representar? Para quem atuo? Para quem escrevo? Qual o tom de voz? Como movimentar meu corpo? Qual meu punchline?) são perguntas que permeiam o que aqui defendo como o *ethos* do *ser comediante*. Pode uma técnica disciplinada da escrita; pode uma técnica disciplinada da atuação; pode *a violência*; serem colocadas na questão *do não saber* e do *não fazer*?

## ∫ O PALCO, A CRIANÇA

No teatro tal como o concebemos aqui, o texto é tudo. É entendido, é definitivamente aceito e isso passou para os costumes e para o espírito, tem condição de valor espiritual o fato de a linguagem das palavras ser a linguagem maior.

*Artaud*, em O Teatro e seu Duplo

A explicação do parto difícil é que Muu extrapolou suas atribuições e se apossou do *purba* ou “alma” da futura mãe.

Por isso, todo o canto consiste numa busca, a do *purba* perdido, que será restituído depois de muitas peripécias, como a demolição de obstáculos, a vitória sobre animais ferozes e, finalmente, um grande torneio entre o xamã com seus próprios espíritos protetores e Muu com suas filhas, com a ajuda de chapéus mágicos cujo peso elas não conseguem suportar. Vencida, Muu permite que o *purba* da paciente seja descoberto e libertado, **o parto se realiza**, e o canto termina enunciando os cuidados tomados para que Muu não escape atrás de seus visitantes.

*Lévi-Strauss* em A eficácia simbólica

O que quero, é, brevemente, relatar dois processos reflexivos do espetáculo. A construção da personagem, nas mãos de Stanislavski (2023) e da escrita. Ambas, como já dito, dependem de uma reflexividade da ação: o que fazer; como fazer; a quem fazer? Por último, defendo a importância não só do autor, mas como da intencionalidade. Aqui, aproximo a comédia, nas mãos de Stebbins (1990), seja qual for – do teatro, do *stand-up*, da digital, das mídias – ao teatro. O que quero defender é que suas técnicas e práticas, o atuar e o escrever, tem por fundamento as técnicas e práticas teatrais (claro, isso não significa que são exatamente as mesmas formas de se fazer comédia, mas aqui me facilita para melhor interpretação). Por mais que os comediantes que aqui estudo não sejam de stand-up, as semelhanças e as raízes da comédia são, historicamente, do teatro. Daí a ideia de uma dramaturgia, tanto quanto de encenação; da escrita e da performance. Portanto, o *palco* é, agora, a plataforma; o ambiente digitalizado.

O palco é a mim, aqui, uma metáfora para dizer *onde e como o espetáculo acontece*. Artaud (2008) define que o teatro clássico é tomado por um deus, da mesma forma que por um *telos*. O deus-autor (Derrida, 2014) que tem o domínio da palavra, tem o domínio do sentido, que tem o domínio da *transmissão*, e o *telos* da representação. O palco, portanto, tem um objetivo – que a Artaud deve ser destruído – do domínio da palavra. Daí a sua concepção de que o teatro ocidental faz com que a *cena* entre em ruína.

O seu teatro, portanto, é uma busca ativa por um “espaço não teológico” (Derrida, 2014). A sua luta é por um teatro *da carne*, dos *gestos*, de símbolos, quase hieróglifos: não de um *texto* ou *uma palavra a ser seguida*. Bom, o importante é que, ao procurar negar o teatro da representação, Artaud o descreve perfeitamente: é ele tomado pela linguagem, não pelos gestos; é ele tomado pelo ato da palavra; é ele tomado por uma circularidade entre criador-fetor-representação; é ele, por fim, *determinado* pelos *desejos* daquele que *cria* o que se deve representar. *É ele, aqui, tomado pela palavra do dano, e pela representação do mal.*

Tomado pela palavra, os atores são, nos termos de Derrida (2014, p. 343), “escravos interpretando, excetuando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’”. Apesar do exagero terminológico, o importante a se retirar da frase é de que, além da palavra, o espetáculo depende de uma referencialidade do autor, do criador, da mesma forma daquele que coloca em prática o texto. Daí, por fim, duas de suas características centrais: o texto, a performance.

Stanislavski (2023) foi o primeiro a complicar, segundo ele próprio, os métodos e as práticas de atuação. Por isso, defende que não criou o método, mas apenas colocou em palavras aquilo que se já fazia. De forma ou outra, seu texto é, ainda, fundamental a todos aqueles que se aventuram na arte da representação. Stanislavski, como um bom senhor, nos termos de Derrida, defende uma odisséia dos detalhes, em cada parte fundamental da construção da personagem. São elas os títulos de cada capítulo de seu livro: a caracterização física; as vestimentas, os tipos de personagem; a expressividade do corpo; a plasticidade e o movimento; a contenção e o controle; dicção e canto; entonações e pausas; acentuações; a perspectiva; tempo-ritmo do movimento; tempo-ritmo da fala; o encanto; a ética.

Para ele, portanto, o ator é aquele que se dedica por toda a vida em nome de sua arte, que coloque métodos e práticas conscientes em nome de uma boa e encantada representação daquilo que se propõe. Daí, portanto, a ideia de que o sistema é um sistema de vida. Diz: “mas o sistema não é uma roupa feita que a gente enfia e sai andando, nem um livro de cozinha que basta se achar a página e lá está nossa receita. Não. Ele *é todo um tipo de vida*, vocês terão de crescer com ele, de se educarem por ele, durante anos (Stanislavski, 2023, p. 384, eu destaque). Mais uma vez: *uma conduta sistemática e reflexiva de vida*. A atuação depende de técnicas conscientes para a sua construção. Vejamos um dos detalhes.

O papel de representação da personagem depende de uma “[...] *capacidade criadora* [...]” (Stanislavski, 2023, p. 52, o destaque é meu). Em uma de suas aulas sobre a caracterização exterior da personagem, o diretor defende que ela, além de “intuitiva”, pode ser feita a partir de meios técnicos, quase mecânicos. O diretor, durante a aula, passa por inúmeras representações físicas: de deficiências, de uma picada de abelha que repuxa os lábios, da forma de representar um inglês com lábios curtos e sotaque fanho; de um terçol que o incomodava, de sobranceiras repuxadas para cima por isso; da mudança da pronúncia que “[...] puxa-se a língua para trás, encurtando-a [...]” (Stanislavski, 2023, p. 30)

Ele representa cada um desses aspectos ao mesmo tempo em que rege a aula. Por fim, conta que foi *a partir do olhar treinado* que conseguiu acumular esse “estoque” representacional. Foi, ao observar os outros, na sua vida cotidiana, que pôde compreender como melhor representar, fielmente, no palco. O ator, portanto, deve ser aquele capaz de observar como um lábio é repuxado quando picado; como a posição dos dentes influencia na fala; de como uma sobranceira reage a um terçol. Deve, ativamente, observar o outro para construir a si mesmo.

Os gestos, a entonação da voz, a pronúncia das sílabas, vogais e consoantes: tudo é alvo de uma análise constante em nome do espetáculo: “o ator toma seu sonho de uma personagem [...] através do subtexto e do superobjetivo do papel, e lhe dá a vida por meio da voz, os movimentos, do poder emocional *dirigido pela inteligência*” (Stanislavski, 2023, p. 122, eu destaco). E mais, seus usos; suas formas de expressividade; seu contexto. É, portanto, ao observar o outro – da sua própria experiência, de suas relações; é a partir de um treino, de uma ascese contante; de uma disciplina irremediável.

Pelo outro lado, a escrita da comédia depende, da mesma forma, de uma disciplina. Jerry Seinfeld é o melhor exemplo. Em entrevista a Remnick (2024), é caracterizado como um pianista *disciplinado*, “[...] ele escreve piadas por horas a cada dia”<sup>51</sup>. Seu método tem até nome: *don’t break the chain*.

O trabalho da comédia depende, de uma “[...] *sólida ética de trabalho* algum talento para escrita, você pode se mover por diferentes campos facilmente”<sup>52</sup> (Remnick, 2024, eu destaco). Além de que deva ser algo *coeso*, que faça sentido. Para Seinfeld, a comédia, mesmo após ser milionário, é o sentido de preenchimento de sua própria vida: “era um conceito muito zen budista: busque a excelência. *Isso preencherá sua vida. Você vai se sentir bem*”<sup>53</sup>. Por último, e o mais importante: “*Este é um jogo de escritor. Se você pode escrever, você vence. Se você não pode, você não chegará lá, [...] o ponto decisivo [bullets] é a escrita.*”<sup>54</sup>. E mais: a prática de criar uma personagem é, para ele, quase que como “esculpir”. A frase é longa, mas em sentido de comparação, acredito que ele descreva, informalmente, o que Stanislavski diz em seu método:

É como esculpir. Esculpir é remover tudo o que não é a escultura que você quer fazer. Você não está adicionando, está removendo. É escultura de pedra, não de argila. Então, quando você conta uma piada e consegue uma risada e algo dentro de você não se sente bem, você não conta essa piada. *Você conta as piadas que você sente que se conectam à sua raiva, sua atitude, sua personalidade.* O sucesso na comédia é muito uma condução. *Então, o rosto, a voz, o corpo, a piada* – quando tudo isso está funcionando junto, dá certo. Boom. Você simplesmente sente. Você sente como acertar uma bola de beisebol em cheio (Remnick, 2024, eu destaco)<sup>55</sup>.

O que é isso senão um *ethos* regido por uma ética; sentido; prática e observação? Tudo depende, para se ser um bom comediante, da *escrita*. Léo Lins (2014, n.p., eu destaco)

---

<sup>51</sup> Do original, em inglês: “[...] he writes jokes for hours each day [...]”. Tradução minha.

<sup>52</sup> Do original, em inglês: “If you have a really solid *work ethic* and have some sense of writing, you can move into different fields more easily”. Tradução minha.

<sup>53</sup> Do original, em inglês: “It was a very Zen Buddhist concept: *Pursue mastery. That will fulfil your life. You will feel good*”. Tradução minha.

<sup>54</sup> Do original, em inglês: “This is a writer’s game. If you can write, you succeed. If you can’t, you will not make it.” [...] the bullets are the writing.” Tradução minha. Aqui, optei por traduzir “bullets” no seu sentido e não literalmente.

<sup>55</sup> Do original, em inglês: “It’s like sculpting. Sculpting is removing everything that isn’t the sculpture you want to make. You’re not adding; you’re removing. Stone sculpture, not clay. So, when you do a joke and it gets a laugh and something inside you doesn’t feel quite right, you don’t do that joke. You do the jokes that you feel connect to your anger, your attitude, your personality. Success in comedy is very much a—conducting. So, the face, the voice, the body, the joke—when all of that is working together, it hits. Bang. You just feel it. You feel it like hitting a baseball on the button”. Tradução minha.

deixa isso muito claro quando *a primeira frase de seu livro* é: “*Escrever é um pré-requisito para ser comediante*”. A comédia, portanto, depende de um “jogo”, nas próprias palavras de Seinfeld, que varia em torno de personagens bem estabelecidos: o comediante; a plateia, *o bom texto*.

Daí, portanto, a incapacidade de interpretar esse campo a partir do anonimato do autor, seja com Barthes (2004), seja com Derrida (1991). A teoria linguística pós-estruturalista que esses autores representam tem por fundamento, grosso modo, a ausência do autor. Na verdade, a ausência de *qualquer* sujeito: a eles, a linguagem é um circuito fechado de significações opostas infinitas (“rato” significa “rato” porque não significa “prato”, por exemplo). O que torna a escrita e o significado possíveis não é a *prática dos atores sociais*, mas para Derrida, a possibilidade de repetição do signo (o que em sua teoria surge como “iterabilidade”) que, mais, só pode ser repetido quando ultrapassa o texto e o autor: a escrita só funciona quando seu caráter de repetição é garantido. Para isso, não pode se prender ao interlocutor, nem ao receptor, nem ao contexto.

Portanto, é como se a teoria derridiana, ao retirar completamente o sujeito (o contexto, o escritor, a comunicação...) da prática da linguagem, determinasse que o significado acontecesse por *conta própria*. É como se a linguagem, portanto, possuísse um tipo de *agência própria*. Daí a crítica de Giddens (1999, p. 304), são teorias “[...] incapazes de descrever satisfatoriamente a ação humana [...]” a partir da “[...] tendência de equacionar a produção de textos com sua ‘produtividade’ interna”. Apesar de importante, a teoria derridiana do signo deixa de lado a competência da reflexividade do ato de fala, tanto quanto da *criatividade* do texto. A teoria pós-estruturalista que leva o descentramento do sujeito à exasperação deixa de lado a concepção de que a linguagem *adquire significado a partir de seu uso prático*. Assim, “os conteúdos significativos engendrados na língua não existiriam se não fosse a natureza localizada, embora reproduzida, das *práticas sociais*” (Ibid., p. 309, eu destaco). O texto não deve ser visto como um ente além-da-prática, mas que tem profunda relação com o contexto e com ação significativa que o coloca em circulação. Que, como já demonstrado, tem profunda reflexividade na sua elaboração; o texto é criatividade, é um *processo ativo de produção*.

Surge, portanto, a importância de se destacar a intencionalidade desses atos de fala: não só a intencionalidade daquele que fala, mas daquele que interpreta. É isso que Hutcheon (2000) defende em seu estudo sobre a ironia. Não colocar a intencionalidade como uma resposta ontológica do ato de fala, como pretende Searle (2023), nem a deslocar fundamentalmente, como pretende Derrida (1991)<sup>56</sup>. A intencionalidade é importante em *certo grau* para a compreensão do significado. O mais interessante da proposta de Hutcheon é que a intencionalidade é o que permite um ato de fala (no seu caso, o ato de fala irônico) ser *diferente da mentira*. Há, portanto, uma proposição *intencional de verdade* em um ato de fala irônico, satírico, cínico, sarcástico. Afinal, um ato de fala (como um ato de fala em um

---

<sup>56</sup> A intencionalidade para Derrida não é parte do significado. Mais uma vez, é o que impede a iterabilidade do significado porque a *intenção-de* prende o significado no autor.

espetáculo) deve ser compreendido. Daí a importância da intencionalidade: daquele que *fala de e para* alguém; e desse *alguém* intencional a interpretação daquilo que recebe.

É claro que a intencionalidade do autor não deve ser o *único* fator de interpretação dos significados. No entanto, relatar a intencionalidade do autor não significa, presumidamente, dizer que o texto ali se encerra; apenas se compreende *um* dos *múltiplos significados* que, se quisermos acompanhar Derrida, surgem a partir de sua repetição. A repetição de um texto não é danificada quando se compreende a intenção inicial proposta. Destacar a intencionalidade não significa encerrar o texto em seu autor; mas compreendê-lo de certa forma. A intenção, quando passível de análise (como é o meu caso) é parte interessantíssima para se compreender o sentido do significado (do ato, da fala). A comédia é um campo intencional (em certo grau) *vis-à-vis*: há uma forma de se fazer; há um sentido a ser transmitido; há um sentido a ser interpretado. Para que “funcione” o “outro lado”, o espectador, precisa ter intenção de interpretar aquilo como engraçado.

Por mais que a intenção não seja totalmente importante para futuras repetições, citações e interpretações do texto, não é ela importante para localizarmos o porquê de sua produção? Não é ela importante para se identificar, o contexto (não total, não sempre efetivo, mas local) da produção de determinado texto? Colocar a ausência de referencialidade, tanto no signo, tanto no autor é, de certa forma, impedir observações objetivas, e dificulta relacionar o texto com o mundo real; impede, portanto, a exploração a linguagem em seus aspectos significativos *sociais*.

Claro, posso interpretar a obra de Beckett, por exemplo, de uma maneira que independe de sua intenção e contexto “original”. Mas, não é importante compreendê-la num contexto de Pós-guerra Mundial, na própria crise do sentido – que Derrida tanto se desdobra –; na tentativa de que procurava um tipo de “resposta” à contradição moderna do “eu”? Que talvez, e aqui um grande talvez, as histórias beckettianas seriam diferentes se o momento também o fosse? Por mais que o próprio Beckett se opunha a sistemas de interpretação (Andrade, 2017), não seriam eles importantes para a observação objetiva e conceitual não só de sua obra, mas do campo literário (por exemplo)? Ou, se eu pudesse intencional (e não é que posso?), resumidamente:

*Não queria o xamã que a criança saísse da mulher?*

///

A minha hipótese, portanto, é a de que, ao demonstrar que as práticas que regem o espetáculo são reflexivas é possível demonstrar que seu conteúdo é, também, racional. Aquele que humilha: *sabe o que faz e como faz*. Quero, portanto, retirar a ideia do ato violento do campo da ilusão, do fingimento, da semiconsciência – apesar de claro, não negar as possibilidades de resposta que esses termos, também, trazem – mas abordar o tema a partir de uma recusa da ontologia anônima do acontecimento (Ricoeur, 1991). Além do conceito

de reflexividade, defendo, pelo menos nesse caso singular, a frontal adesão ao *caveat* de Peter Sloterdijk (2012): *eles, sim, sabem muito bem o que fazem; e ainda decidiram por não parar de fazer.*

A ideia foi aqui, por fim, tentar demonstrar *brevemente* que o *ethos* da comédia tem duas grandes práticas e técnicas específicas – a atuação e a escrita – que dependem cada um a sua forma, de um conjunto de ações reflexivas e racionais que permeiam o ato do espetáculo. Aqui, portanto, o “como” – as práticas da violência linguística – são racionais pela própria característica reflexiva de suas técnicas; se há um conjunto de saberes específicos para se colocar em prática a profissão do comediante, são essas mesmas técnicas e conjuntos de saberes que, quando postos em nome da violência linguística, são racionais. É a própria violência, nesse caso, um ato racional. Por fim, a tentativa foi demonstrar que, a partir das práticas e técnicas específicas de um *ethos* profissional, pode-se pensar não somente o *ethos*, mas seu conteúdo, seu objetivo como *racionais*. Esse incurso específico – O palco, a criança – foi uma breve tentativa de demonstrar a reflexividade do ato criador: o que um ator pensa antes de entrar em palco? O que pensa *durante* o espetáculo? Como – e por quê – se produz um texto?

A palavra; o autor; a prática; a intenção; *o significado*. São fatores importantes para se compreender como uma conduta pode ser racional, como pode ela ter um *telos*. Destacar o ator social da teoria da prática linguística é o que Paul Ricœur (1991) chama de “ontologia anônima do acontecimento”. Em resumo, um conjunto de teorias da ação que se preocupam *apenas* com o par de perguntas *quê-por quê?* (a causa; os efeitos; os motivos), mas deixam de perceber que esse par de perguntas *presume* o *quem?* Quem age? Quem fala? Quem *não* fala? A pergunta do *quem?*, ainda na argumentação de Ricœur, é aquela que *atribui identidade*, atribui uma *nomeação* àquele que algo faz. Foi aqui o que procurei fazer; uma triangulação entre o *quê?* (as práticas, a ascese; atribuição do mal); o *porquê?* (a dádiva, a ética da verdade). Mas sem, em nenhum momento, deixar de lado aquele que age. Atribuir, portanto, nomeação àqueles que humilham: *aqueles que tentam produzir monstros não podem mais permanecer por detrás das sombras das cortinas do espetáculo.*

Foucault (2020, p. 222)<sup>57</sup> termina seu texto *What Is an Author?* com uma provocação: “que diferença faz quem fala?”. Talvez possamos agora, mesmo que minimamente, oferecer uma resposta:

*Porque não se destrói quem não se conhece.*

---

<sup>57</sup> Do original, em inglês: “what difference does it make who is speaking?”. Tradução minha.

## ATO III

### SUBIDA AO SOL

*[...] um empreendimento muito sério, um gênero de viagem muito importante: aquela que conduz os xamãs até o Sol. [...] Às vezes, quando eles não se sentem seguros do seu saber, vão consultar o Sol, que é um ser onisciente. Mas o Sol, não querendo ser importunado, dispôs sobre o trajeto que, conduz a sua morada toda uma série de obstáculos, muito difíceis de transpor. É por isso que só os melhores xamãs, os mais espertos e os mais corajosos, chegam a vencer as provas; o Sol consente então em apagar seus raios e em ensinar aqueles que se lhe apresentam.*

*Pierre Clastres, em “De que riem os índios?”*



*Figura 5*  
Flying Folly, Francisco de Goya  
Água-forte, 1815-19

## A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

Há certas coisas que não podemos experimentar sem ritual

*Mary Douglas*, Pureza e Perigo

Não há liberalismo sem cultura do perigo

*Michel Foucault*, Segurança, Território, População

Eles nos conhecem.

Em maio de 2023, por decisão judicial em primeira instância, o “especial” *Perturbador*, de Léo Lins, foi retirado das redes sociais pelo teor discriminatório a minorias sociais. No “especial”, na verdade, Lins é bastante democrático: as interpelações humilhantes giram em torno de *qualquer um*: da mulher preta, do corpo gordo, do corpo trans. A sarcástica resposta diante da decisão judicial veio, em seu *Instagram*, com o vídeo “Estatuto do humor: temas aprovados pelo governo para serem utilizados em piadas”. A capa do vídeo, vermelha, ilustra a figura de um olho, com o título logo abaixo. Além da referência visual mais clara ao espantinho do “comunismo” e do “petismo” com a cor, há a referência à clássica distopia de Orwell, *1984*, onde a guerra é paz, a escravidão é liberdade e ignorância é força. Agora, a difícil tarefa do fazer comédia está em xeque devido ao status quo “esquerdista” que quer impedir o humor em relação à “[...] origem, procedência nacional, procedência regional, orientação sexual, orientação de gênero, condição de pessoa com deficiência, idoso, criança, adolescente, mulher ou qualquer categoria considerada como minoria vulnerável”. Portanto, “[...] basicamente sobrou homem branco, hétero, de meia idade” (Léo Lins, 2023).

Para Lins (2023), fazer piada com o “homem branco, hétero e de meia idade” não é algo “transgressor” como a “mídia tenta vender”, mas, pelo contrário (de uma maneira confusa que segue os tortuosos quatro minutos de vídeo) é reforçar a “diretriz do poder que está no *status quo* hoje”. Transgressão em forma de humor, para o comediante, são piadas sobre “padres pedófilos” na “época da inquisição”, não atualmente, já que, no passado “[...] provavelmente tu iria acabar na fogueira [...] iam acabar com você, *assim como fazem comigo hoje*” (destaque meu). Ou seja: a comédia, pelo contrário, destinada às minorias sociais é o que hoje é transgredir o *status quo*: o da mídia, o da internet, o do governo. Mais uma vez, há aqui toda a história de uma retórica da guerra cultural (Santos, 2020), principalmente, o *páthos* do ressentimento, e a conspiração.

Se o ressentimento é uma forma de desejo pela vingança (Angenot, 2010), podemos mais uma vez, aliar essa narrativa ao já citado não universalismo da liberdade tão cara ao pentecostalismo e aos comediantes que aqui procuro analisar. Na entrevista à Nagle (2018), todos os três são evangélicos, apesar de não entrarem em detalhes sobre suas congregações. O importante, por fim, é que isso funciona como um tipo de narrativa social que, além de

um ressentimento, apoia-se em uma paranoia ressoada aos quatro cantos em teorias conspiratórias da “ditadura da esquerda”. O que antes parecia apenas um tipo de estratégia eleitoral, agora parece ser a própria experimentação não somente da “verdade”, mas da realidade em si. Um certo tipo de metafísica da desordem que, em primeiro plano, cria uma cisão estrutural da verdade e, pelo outro lado, de que essa cisão depende irremediavelmente de uma atribuição do “mal” e do “perigo” aos “culpados” pela crise.

Continuemos com Lins (2023). Ao mesmo tempo em que diz “há diversas pautas que precisam evoluir mesmo” e “várias piadas que já foram feitas na televisão, na Rede Globo, *que não cabe mais mesmo*” para, no mesmo ano, e no já citado “especial”, dizer que, ao pensar em um desenho, imaginou a “[...] seguinte cena: está lá, no inferno, o diabo, os demônios, aí um fala ‘pô, quem que deixou ela beber? Acabei de limpar o chão’. Mostra [e] tá a Marielle com drink, tudo vazando pelos furos. Isso no mês que ela morreu. Será que eu seria um gênio?”. A barbárie continua: “Jesus, no meu bairro, fica atrás da cruz. Mais oito tiros eu viro a Marielle”. A arte, catártica: o ambiente é tomado por risos e gritos *porque uma mulher foi assassinada com tiros no crânio*. Do seu rosto desfigurado, resta a cínica risada dos cães que tanto predam a carne dilacerada; resta o inferno; a companhia de demônios. O mais importante aqui é a ideia do *não vou parar*. Lins conta a história de que, no início de seus shows, as piadas com gordos não eram tão recorrentes; daí, em suas palavras, apareceu a “gordofobia” e a impossibilidade de se fazer tais piadas; então, “porra, agora vocês estão me ajudando, cara. Agora em vez de 10 piadas, eu vou ter 30, vocês estão me ajudando”.

O que eles fingem, necessariamente, não saber? O que eles fingem, necessariamente, não fazer? Mais uma vez: *decidiram por não parar*.

Aqui, a retórica de uma Guerra Cultural, o ressentimento e a paranoia conspiratória de um mundo “dividido” e de “perseguições políticas” que se assemelham à época da inquisição, a transgressão da norma é *cínica*. Da promessa da renovação do mundo a partir da destruição, o que se tem como resultado é apenas o reforço do próprio sistema que se prometia destruir. Já que, por um lado, o cinismo é uma “[...] enunciação *da verdade* que anula a força perlocucionária da própria enunciação ou [...] como uma indexação de valores e critérios normativos a casos que invertem a significação normalmente pressuposta”. (Safatle, 2008, p. 87, eu destaco).

A força perlocucionária de seus atos de fala – na comédia, na guerra cultural, na política – tem como fundamento uma inversão do signo do revolucionário: a intenção é transgredir o fantasmagórico *status quo* – que aqui não é menos do que um espantalho político que legitima suas ações – que, no fim, atualiza sua própria condição. Das mais basilares promessas de “não vender o governo ao centrão”, de uma “política diferente”, o que se obteve, como resultado, foi o reforçamento exasperado das políticas neoliberais, empresariais e de acordos mútuos entre as classes políticas.

Tal retórica, por fim, promove a já citada afirmação de que “os esquecidos” pelas políticas públicas do petismo, agora ressentidos (Cesarino, 2022), sentem-se rebaixados,

deixados de lado. Agora, portanto, quem “sofre” são eles. É muito interessante, ainda, perceber como a extrema-direita tem tomado os cacoetes revolucionários para si mesma: da “luta contra o establishment”, da “necessidade de mudança” a retórica revolucionária foi esvaziada e reocupada; quem assume, hoje, o papel de conservação das práticas liberais e da “democracia” é a “esquerda”<sup>58</sup>. Agora, a “minorias” são eles próprios: o homem branco perde seu espaço à mulher que agora trabalha e não mais depende e não mais quer ser mãe; o filho do homem branco “perde a vaga” na universidade “por causa das cotas”; o “homem conservador” perde seu espaço em nome do “politicamente correto”. Há, evidentemente, um sentimento próprio de rebaixamento social.

Na comédia, portanto, o processo é o mesmo. É um tipo de procura de resposta ao processo que os infligem; o *status quo*, agora tomado “pela esquerda” e pelos “militantes” impede a “verdadeira” comédia. Daí a visão paradoxal – e não menos alucinatória – adesão ao preceito de que a comédia com minorias é lutar contra o *status quo*. Enfim, o paradoxo aqui é o de que *a transgressão da norma não é transgressão*. É, como resultado efetivo de sua implementação, a atualização. Digo “norma” porque, aqui, quero defender frontalmente que não somente a dor pelo sofrimento do Outro, mas também o cinismo, tem sido irremediavelmente a sustentação – aparente ou não – da “democracia”. Mais uma vez: o que coloca a modernidade nos trilhos é a própria barbárie. Não é surpresa, portanto, dizer que a morte, simbólica ou não, de minorias sociais é o esteio do nosso progresso; nas palavras de Alencar, é o seio da nossa civilização.

A norma, mais do que evidente, em um mundo capitalista e neoliberal, é a da formulação exasperada do “fora” e do “dentro”. O que em Agamben (2007) surge como o “paradigma da política”, em Foucault (2008) com a “cultura do perigo” e da “guerra continuada” (1999). O paradigma delineado por Agamben (Ibid., p. 137-138, eu destaco) é que “uma das características essenciais da biopolítica moderna (que chegara, no nosso século à exasperação) é a sua necessidade de redefinir continuamente, na vida, *o limiar que articula e separa aquilo que está dentro e aquilo que está fora*”. A exceção constitutiva da biopolítica (o “fora”) é, portanto, o “[...] motor invisível das democracias ocidentais” (Safatle, 2008, p. 88).

A biopolítica não é somente a fundamentação do poder soberano (Agamben, 2007), mas também o que permite que o governo tome, até o limite, a medida de separação – estado de exceção – como a técnica de normalidade. O paradigma da exceção, portanto, é a técnica *normal* de um Estado qualquer. Assim, não só a “democracia”, mas a fundamentação basilar dos “direitos” “universais” é fundamentada na exceção: daquele que permanece do lado de fora. Na teoria de Agamben, o *homo sacer*, a vida nua. É o que em outros termos, como Foucault (2008) define, da “cultura do perigo” do liberalismo e da própria biopolítica.

---

<sup>58</sup> Sobre isso, conferir a interessante entrevista de Safatle, no programa *Provoca*, de Marcelo Tas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2MhNwUjiXrQ>. Acesso em: 13 out. 2024.

Essa cultura do perigo não é somente construída efetivamente de maneira técnica e prática (a separação espacial dos “loucos”; a criação dos hospitais; a criação da clínica; o surgimento das prisões), mas também simbólica, do discurso e na linguagem: os “bárbaros”, os “sujos”, os “anormais” e “impuros”, o “criminoso”. Esse paradigma do dentro/fora parece ser, não tanto as técnicas possíveis de governo, quanto um certo tipo de experimentação da política *como um todo*, pelo menos se seguirmos ambos os autores. De um lado, um corpo ritualístico penal de ininteligibilidade, o *homo sacer* de Agamben (2007). Pelo outro, um conjunto de “verdades” políticas de uma guerra continuada que se baseiam não em uma verdade universal, mas em uma divisão polar de adversários. De qualquer forma, e cada um a sua maneira, um *dentro* e um *fora*. A norma e a não-norma. Acredito que esse paradigma do dentro/fora é o que permite, em vários âmbitos da vida social – da política, da médica, da cotidiana, dos afetos, da cultural – um tipo de justificação de um corpo que, apesar de existir, precisa assumir a ininteligibilidade. E que essa ininteligibilidade é a própria forma de manutenção do corpo que, pelo outro lado, permanece na ininteligibilidade. Em outros termos: “qualquer sistema dado de classificações deve dar origens a anomalias, e qualquer cultura dada deve confrontar os eventos que parecem desafiar seus pressupostos” (Douglas, 2014, p. 54).

Da já citada posição de castradas das mulheres em narrativas cinematográficas (Mulvey, 1975), que constroem, ao mesmo tempo, a inteligibilidade narrativa do herói masculino; o conceito de dominação masculina (Bourdieu, 2019), por exemplo, gira totalmente em torno de uma oposição do dentro (a mulher) e o fora (o homem). Que o homem só pode assumir, dentro de um contexto de dominação falocêntrica, a posição de domínio, quando a mulher permanece no âmbito da ininteligibilidade (aqui, o dentro; da casa, do relacionamento). A própria constituição da identidade branca, como aponta Fanon (2020), depende de que exista um sujeito de “cor”, que confirma, ao olhar o branco, que eles têm o que o “de cor” não tem: a pele branca. As relações coloniais que dependem de um corpo inteligível (o branco, o europeu) e que só se pode manter quando a eliminação e exploração – sempre justificada – do outro (o negro, o nativo) é posta em voga.

Se quisermos, a própria constituição do sujeito. Em Kristeva (1982) e Butler (2019) por exemplo, o “eu” se forma pelo “não-eu”, o *abjeto*. A formação constitutiva de um sujeito é definida por um processo de exclusão. O exemplo utilizado por Kristeva é o de um bebê e seus dejetos. O vômito, por exemplo, causa a náusea e se torna insustentável e, a partir disso, o bebê define os parâmetros do eu (mesmo que mínimos, do não-aceitar aquilo que não tolera) ao definir o que quer eliminar: aqui, no caso, o vômito. Como definem Carla Rodrigues e Paula Gruman (2021, p. 70): “no mesmo movimento em que a expulsão de um conteúdo funda os limites do sujeito, também algo do sujeito é expulso”. O abjeto surge a partir do tolerável/intolerável, da norma/não-norma. O *abjeto* faz parte do sujeito (e por consequência, de determinado *sistema simbólico*) mas, ao ser reconhecido como intolerável (ou não-norma), é preciso ser eliminado. Ao ser eliminado, estabelece-se um limite do que

é correto/incorreto, do dentro/fora da norma: “[...] a abjeção nos indica os limites do humano” (Ibid., p. 70).

Já em Butler (2019), por exemplo, a categoria é explorada em relação ao gênero e a sexualidade. As identidades heteronormativas (no âmbito específico do gênero, a própria norma), dependem irremediavelmente de um “fantasma” constitutivo (todo o corpo de sexualidades não heteronormativas). Ou seja: ao negar o outro, forma a si mesmo. Assim, “a intensificação da identificação” só acontece quando “[...] não pode se permitir reconhecer as exclusões *da qual é dependente*, exclusões que devem ser rechaçadas, identificações que devem permanecer repudiadas, abjetas [...]” (Butler, 2019, p. 202, eu destaque). O outro como negativo do “eu” é a possibilidade de afirmar, dentro de um espaço simbólico específico, o próprio “eu”. Esse “eu” depende irremediavelmente do “não-eu”; e esse princípio de exclusão, portanto, é direcionado “[...] a todo aquele que se enxergue desviante de tais posições” (Ibid., p. 202). Em termos mais simples: a construção da identidade heteronormativa é reafirmada pelo seu negativo (a lésbica; a transexual, a homossexual) que *deve* ocupar o espaço de não ininteligibilidade; a abjeção. É a partir da ocupação desse espaço ininteligível que a norma se torna legitimamente uma norma.

Na antropologia, ainda, o paradigma surge, principalmente, com Douglas (2014). A antropóloga trabalha, em seu *Pureza e Perigo* com determinadas dicotomias entre limpo/sujo, ordem/desordem, puro/impuro. O que Douglas pretendia estudar era, então, a constituição dos limites (do corpo em si e do corpo social) externos e internos. Apesar de não tratar especificamente da abjeção, sua teoria foi fundamental à Kristeva. Daí a ideia de conexão com o *abjeto*: o surgimento de uma estrutura, a manutenção de uma norma depende, ainda, de uma delimitação clara de limites entre o certo e o errado, entre o aceitável e o não aceitável, nos termos da antropóloga: sujeira e limpeza; perigo e pureza. É a sujeira, para Douglas, que remede à desordem. A tentativa de a eliminar, buscar a pureza, tem como objetivo estabelecer uma ordem social bem demarcada e delimitada. Surge, ainda, uma questão de *moralidade*: se tudo aquilo que é sujo, impuro, é causador de desordem, ele é, por consequência, “ruim”, “nojento” e deve, custe o que custar, ser eliminado de determinada sociedade e circuito cultural. Ou seja: o que caracteriza o “puro” e o “impuro” não é uma ontologia própria e afastada da realidade, mas antes de tudo o contrário: depende da valoração moral de determinada sociedade.

Ou seja, esse paradigma do dentro/fora, seja qual for sua área, cria a classificação de determinados (não)sujeitos, é o “princípio da exclusão” de Butler: o abjeto, o anormal, o perigo, o *homo sacer*, qualquer que sejam os sujeitos colocados irremediavelmente na posição de ininteligibilidade. Entender aquele que vive fora da norma é, portanto, encontrar uma característica política fundamental do paradigma da exclusão: é a possibilidade de repensar os limites, do que é eliminado, do que é fundamentado como “norma” e “correto”; em tese, de uma leitura crítica da própria normatividade. O sujeito; a sociabilidade, todos os dois dependem de um espectro específico de normatividade. Em outros termos, depende da

(re)produção do princípio excludente do dentro/fora; é o que Taniele Rui (2023) chama de “economia do repúdio”: a dialética da abjeção é fundamentada na ideia de que para que exista a norma, a não-norma a legitime; a norma depende da exclusão. E isso, mais uma vez, é um processo amplo, já que a antropóloga compreende que as próprias normas sociais em um geral *dependem* de certa forma e em certo grau, do repúdio.

Obviamente, tal paradigma depende de um *ritual de classificação*. Quem é o perigo? Quem é o anormal? Quem é o abjeto? Quem é o dentro e quem é o fora? Esses projetos modernos – das técnicas de governo, mas também das formulações discursivas – são apenas o ponto de engrenagem que coloca o projeto modernizador em rota; cada um à sua maneira. O *ritual de classificação* é, portanto, a atribuição de uma nomeação: daqueles que permanecem no campo da possibilidade, e daqueles que permanecem em um local de não-existência, de suspensão da própria vida.

A retórica da política como guerra, do não universalismo da liberdade, é, de maneira ou outra, a busca por uma purificação da sociedade. Como define Sibilia (2008, p. 79, destaques da autora) tal busca “[...] *implica a criação de uma ordem, a adaptação do mundo a uma ideia*. Purificar não é uma atividade negativa, de eliminação da sujeira, mas uma atividade positiva: *deflagra a luta por atingir um ideal*”. Impor perigo é uma maneira de determinar coesão ao grupo tido como o inteligível. É impor a norma do “correto” e do incorreto. É esse o papel que o bolsonarismo se atribuiu; o de reordenar social e cosmologicamente o mundo. A reordenação, claro, deve agora seguir determinadas etapas: a destruição criativa prometida só pode ser feita quando o inimigo é identificado. É esse o papel, por fim, de que um de seus inúmeros meros trabalhadores assumiram como missão. Extasiados, talvez a única coisa que restaram a dizer a si mesmos, de uma forma beckettiana, foi: *nada a fazer*.

A não ser, claro, um bom trabalho. Esse aparato de classificação, como já vimos, perdeu sua legitimidade – ou, pelo menos, perdeu parte dela – a partir da “crise do sistema de peritos” (Cesarino, 2021). O que, mais uma vez, implica em dizer que a “verdade” divide o local estratégico de produção não somente com os já clássicos, mas com os dispersos e pequenos *novos* produtores. As produções audiovisuais dos comediantes é uma tentativa, *kitsch*, mas não menos uma tentativa, de colocar o paradigma do dentro/fora nos trilhos a sua maneira, com as ferramentas que em mãos têm. A comédia aqui parece ser uma tentativa de um rito social/discursivo que busca a *purificação*. É um tipo de produção que, eu seu texto, permite localizar não só a atribuição do perigo, mas a ininteligibilidade do sujeito.

Em meu trabalho de campo – a etnografia virtual – optei pelo recorte temporal das últimas duas eleições presidenciais, além do período de construção imagética de Bolsonaro, principalmente, em 2017. Em 2018 e 2022, o foco de análise foi durante todo o ano eleitoral (da pré-eleição, de janeiro a julho; e da propaganda eleitoral permitida, a partir de agosto). Cataloguei e transcrevi os seguintes vídeos: “Justiça Canhota – Homo e trans” (set. 2017); “A luta do ano – Soraya Furacão: a transexual no MMA” (jan. 2018); “Trans na guerra” (mar. 2022); “Crime Eleitoral” (out. 2022); “Ciência Gordofóbica” (set. 2022); “Trans

maratonista” (set. 2022); “Direito de bandido” (set. 2022); “Como identificar um esquerdista” (set. 2022); “Benefícios do comunismo” (ago. 2022); “Arte da esquerda – banheiro não binário” (set. 2023); “Ideologia de gênero na Brasilândia” (ago. 2024).

Disso, já se retira a hiperfixação narrativa do Canal no corpo trans e LGBTQIA+, da atribuição do artista e do professor como inimigos, além da interessante construção em rede da extrema-direita digital: a publicação dos vídeos sobre banheiro não binário e da temática da transexualidade durante 2022 e 2023, foi *no exato período* em que Nikolas Ferreira publicou em suas redes sociais, em 2022, um vídeo que expunha uma aluna transexual frequentando, na escola, o banheiro feminino e, em 2023, quando se tornou réu pelo caso.

Escolho, portanto, para efeito de análise não exaustiva, mas demonstrativa, um exemplo de cada “estágio” do canal. De 2017, “Justiça Canhota – Homo e Trans”. De 2023, “Arte da esquerda – banheiro não binário” e em 2024, o “Ideologia de gênero na Brasilândia”. Esse recorte temporal nos permite perceber como o Canal tem se aliado ao bolsonarismo, pré, durante e pós eleições; de como o projeto não é somente o de uma transmissão de ideias momentâneas, mas de um tipo de verdade duradoura; *de uma missão*.

### § O MONSTRO MASTURBADOR E O PERVERTIDO

Oi. Oi, garoto, vem cá! Vem, não precisa ter medo! Eu tenho um presente pra você. Isso, vem! Você quer um balão? Você quer o meu balão? Eu te dou o meu balão se você brincar comigo [risos]. Um balão, por uma brincadeira. Isso, muito bem, o balão agora é seu [entrega o balão]. Agora, a brincadeira é muito simples: [sussurrando] eu vou tirar toda minha roupa e você toca em mim! [risos]. Você toca em mim! [risos] não é engraçado? [risos] não? Mas... não é normal? *Você já não viu isso na TV?* Os seus pais não acham normal? *Na sua escola não é normal?* Na TV não é normal? Então, isso é uma *obra de arte e eu sou um artista!* Pode me tocar. Isso! Vem, me toca. Me toca! [ofegante, olhando para cima] mais pra baixo. Mais pra baixo. Mais pra baixo! Isso é normal e eu sou uma obra de arte! Pode me tocar... Pode me tocar, Laurinha. Pode me tocar, Enzo. Gustavo. Gui. Tá aqui. Valentina. Pode vir. Me toquem. [risos] afastem-se papai e mamãe, agora é tarde! Isso já não é mais um filme de terror! Essa é a realidade [risos]. (Canal Hipócritas 2023).

O vídeo tem título de “Arte da esquerda – banheiro não binário”. Aqui, um ator caracterizado como o palhaço-monstro Pennywise, da clássica história de terror *It*, de Stephen King. No vídeo, há um forte apelo ao *close-up*, o que facilita a visibilidade do monstro; a maquiagem, bem construída, é perfeitamente mimetizada. Olhos arregalados, a grande e branca cabeça com fiapos de cabelos vermelho-alaranjados, dentes grandes, tortos e amarelos. A exploração dramática é baixa, nada corporal; foca-se apenas no rosto. Nervoso, ri, goza, deseja. A voz, fina, sempre chama: *venha, não sou um perigo como dizem, confie em mim*. A criança nunca aparece.

O vídeo, como já é evidente, tenta construir uma narrativa do medo e passa pelos mais clássicos espantelhos da extrema-direita (o episódio da criança que toca um homem nu em performance artística no Museu de Arte Moderna, o MAM, de São Paulo; a conspiração da televisão que normaliza a retirada da inocência infantil). Tenta construir um tipo de texto duplo: ao mesmo tempo que coloca o “perigo” nas mãos da “esquerda”, em

um sentido moral – aquilo que retira a inocência infantil, aquilo que normaliza a sexualidade às crianças – tem, também, um interessante subtexto: aqui, o monstro é masturbador. *Ele deseja a criança.*

Toda a narrativa é feita em nome de um desejo latente pelo monstro, não só moralmente, mas sexualmente em relação à figura da criança (“Mais pra baixo”, “Vem, me toca!” “Eu vou tirar toda a minha roupa [...]”). O vídeo, portanto, faz clara referência à sórdida associação da população LGBTQIA+ à pedofilia ao hiper fixar a construção da narrativa na imagem da criança. Ela, na dialética do perigo, é a própria pureza; aquilo que deve ser protegido, mas ao mesmo tempo, salva.

Além disso, a associação à pedofilia vem, principalmente – e mais uma vez – a partir da performance *La Bête*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O tom sexual contorna todo o vídeo, e ganha força, principalmente, a partir da frase “Isso é normal e eu sou uma obra de arte! Pode me tocar...”. E é interessante notar – ver nota 68 – que os protestos não se direcionaram contra a arte em geral, mas às performances das obras que tratavam, especificamente, de pautas sobre sexualidade, gênero e população LGBTQIA+; e são justamente essas obras delineadas como “pedófilas”: da peça “O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu” que foi cancelada por ordem judicial, que proibia o roteiro de Jesus de volta à Terra em um corpo de uma mulher trans; da obra de Bia Leite (figura 6), acusada pelo Movimento Brasil Livre de pedofilia. Diz Ian Giusti, um dos criadores junto à Bia: “até sexta-feira, dia 15, eu contabilizei 90 postagens do MBL no Facebook que afirmavam que a exposição e a obra da Bia Leite tinha (*sic*) apologia à pedofilia. E eu entendo pela obra conter meus textos [...] eles estão afirmando diretamente que a minha produção é pedofilia”.<sup>59</sup> Os comediantes do Canal Hipócritas, portanto, apenas continuaram em suas produções artísticas o espantinho *já muito bem claro e evidente* que a extrema-direita há tanto tenta construir. O monstro tem nome e corpo.



Figura 6 - Obra de Bia Leite na exposição "Queer Museu", acusada de pedofilia ao tratar de imagens de crianças com aparências e modos de vida não heteronormativos. Fonte: El País.

<sup>59</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494\\_703601.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494_703601.html). Acesso em 28 de nov. 2024.

A sórdida associação, portanto, tem sido uma das principais estratégias da extrema-direita em relação à população LGBTQIA+. Diz o próprio Museu em nota: “as insinuações de pedofilia são resultado de deturpação do contexto e significado da obra” em que “as acusações de inadequação são descabidas e guardam conexão com a cultura de ódio e intimidação à liberdade de expressão que rapidamente se espalha pelo país e nas redes sociais”<sup>60</sup>.

Acredito que a imagem da criança possa ser um tipo de metáfora tripla; a primeira, da criança como representação metáfora “abstrato” do “polo a ser atacado” pelo monstro – a esquerda, a TV, a arte. No fim do dia; eles mesmos. A “criança” é uma associação metafórica à “sociedade a ser salva”. A segunda metáfora, claro, à própria imagem da criança, que possibilita a tentativa de demonstrar e criar o senso que isso *pode acontecer na realidade*. O que na retórica da guerra cultural (Santos, 2020), chama-se “*ethos do expert*” (“Isso já não é mais um filme de terror! Essa é a realidade”). Daí o uso de nomes comuns e cotidianos: Enzo, Valentina, Gustavo, Gui. O *ethos do expert*, portanto, implica no já dito mero trabalho da comédia como dádiva; a troca em um campo específico que *detém um conhecimento e detém técnicas* que possam “abrir os olhos” da população ao “perigo” que não conseguem enxergar. E, por último, a metáfora de que possibilita ampliar a ideia de maligno à esquerda e a população LGBTQIA+ como predadores, morais e sexuais.

Essa associação da população LGBTQIA+ à perversão é clara, na produção midiática do Canal, no vídeo “Justiça Canhota – Homo e Trans”. Nele, Paulo está caracterizado como juiz e recebe um pedido de “reorientação sexual”:

“Bom, prosseguindo, o próximo caso é do ‘Jeferson Wyllys’. Jeferson é homossexual e solicita autorização para procurar um psicólogo para o auxiliar em sua reorientação sexual, pois ele não se sente bem em sua atual orientação. É isso mesmo, Jeferson? Seu canalha! *Pervertido!* Eu não acredito que em pleno século XXI eu estou aqui em um tribunal tendo que ouvir essa baboseira. Baboseira! Isso é uma baboseira! Nenhum psicólogo vai poder lhe ajudar a se ‘reorientar sexualmente’ porque *sexualidade é algo que se nasce*, não é uma construção social que você pode ficar mudando *quando você quer. Se nasce e pronto*. O que você precisa, Jeferson, *é se aceitar da maneira como você é*. [pedido] negado.” (Canal Hipócritas 2017, destaque meu).

Além da clara hiperfixação da produção do Canal ao corpo trans, como já citado, surge, brevemente, outro de interpretação: o *ser trans* é viabilizado pelo signo da mentira; da mera escolha. O “verdadeiro” corpo, o cis, já existe; é o que se deve aceitar. Em outros termos, *deve-se engolir aquilo que não é*. Isso é, por exemplo, a caracterização da humilhação social a Pierre Ansart (2005): um rebaixamento que implica, como intenção, na impossibilidade de escapatória do local atribuído. Há de ser o “natural”; há de não se desajustar a norma proposta; se feito isso, é um perverso, um nojento; imoral.

Aqui, portanto, a técnica da perversidade. É interessante notar que há uma imensa semelhança à retórica da contrariedade da sexualidade infantil (a campanha contra a masturbação no século XVII). Como define Foucault (2010, p. 212), tal campanha “[...] se

<sup>60</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/em-performance-no-mam-crianca-interage-com-homem-nu>. Acesso em: 28 nov. 2024.

orienta pela sedução sexual das crianças pelos adultos [...]”. O adulto, o monstro, é o perverso; aquele que procura retirar a inocência da criança. Mais uma vez, na própria retórica da campanha, há a atribuição do “mal”: “o diabo está ali, ao lado da criança, sob a forma de adulto [...]” (Ibid., p. 213).

O monstro-masturbador – a esquerda, a população LGBTQIA+ – é pervertido que deseja a criança de outra família. A campanha da Igreja à época é, até certo ponto, a mesma campanha posta em voga hoje: *observem suas crianças ou acidentes acontecerão* (“afastem-se papai e mamãe, agora é tarde!”). Esse tipo de narrativa, o “medo” de “perder a criança” ao “mal” é, na verdade, como bem demonstra Foucault (2010), a tentativa de reordenação de determinadas práticas familiares. O que no bolsonarismo, por exemplo, surge a partir do enrijecimento da categoria da família e no discurso antigênero: só há uma família correta; só há um papel de gênero correto; só há um tipo de família a ser colocada em voga. Além disso, implica um interesse econômico: aos liberais e neoliberais, “a ausência da família aumentaria os custos do Estado com segurança social [...]”, além de que “[...] a família é capaz de sustentar uma racionalidade empreendedora durante toda a vida do indivíduo, pois ele/ela deve prover não apenas para si, mas para os que ficam, a esposa, o esposo e os filhos” (Netto; Cavalcante; Chaguri, 2019, p. 2). Ou seja, o campo da reordenação da família e do papel de gênero normativo é de interesse econômico, tanto quanto moral; é a possibilidade de aplicar uma política econômica de austeridade em investimentos sociais (leia-se, neoliberalismo), mas também de políticas antigênero, como defende Moschkovich (2023).

Bom, antes de dormir, as crianças precisam de uma história:

Em Brasilândia, a nova onda do momento é se identificar como qualquer coisa, *graças a ideologia de gênero ensinada nas escolas*. Não basta ser menine, agora é possível ser uma árvore ou até, quem sabe, uma cobra espartinha. Muitos professores incentivam essa liberdade de escolha e os jovens estão abraçando essa fantasia com fervor. Em uma escola de São Pedro, um jovem está há dias parado no pátio fazendo fotossíntese, pois agora ele diz ser uma árvore. Já em uma Universidade Federal, um líder da comunidade LGTV4K rasteja pelos corredores se declarando uma jiboia. A cultura woke transformou o sonho de ser o que quiser em uma piada de mau gosto. E agora, com tantos brasilândios se identificando como plantas e bichos, a única certeza é que, se por acaso Brasilândia precisar de homens para uma guerra, nós teremos que nos defender com a nossa abrangente diversidade de fauna e flora que o povo brasilândio com muita luta, conquistou (Narrativas Curiosas, 2024, eu destaque).

Mais uma vez a figura do adulto pervertido que não somente preda a criança, mas mostra o caminho para a perdição. Além do repetitivo espantallo da “ideologia de gênero ensinado nas escolas”, o vídeo faz referência à “falta” de masculinidade necessária para a organização da sociedade (aí, por exemplo, o apelo hipotético da possibilidade de uma “guerra sem homens fortes” o suficiente para “defender a pátria”). Em outros termos, mais uma vez, um apelo muito claro e constitutivo do bolsonarismo em enrijecer a família e os papéis sociais de gênero. Em Saffioti (2013), é o “complexo de macho”: a ideia de autoridade masculina como o *único* fator que ordena, organiza a família, tanto quanto a

sociedade (o Estado, a propriedade), além de um tipo de personalidade estereotipada; agressiva, robusta, truculenta.

O Canal é muito bem atualizado na retórica utilizada: agora, apelam ao termo “cultura *woke*”. O termo surge em primeiro plano com a utilização por parte de segmentos progressistas estadunidenses, “stay woke”, permaneça acordado, alerta; é uma forma discursiva de defesa da consciência das desigualdades alienantes, sociais, raciais e de gênero. À extrema-direita mundial como um todo, “cultura woke” é uma forma interpretativa da guerra cultural de compreender que, de acordo com seus lapsos conspiratórios, a “mídia” (os conceitos abstratos-inimigos de “televisão”; “Hollywood”), tentam fazer com que as pessoas *engulam* à força a “doutrinação de gênero e racial”.

É uma resposta ao movimento do mercado neoliberal de produtos culturais. Agora, economicamente, ele tem se direcionado a um novo conjunto de consumidores progressistas, o famoso *pink money*<sup>61</sup>. A indústria cinematográfica e musical, portanto, tem se orientado a uma maior aceitação – muito mais simbólica do que efetivamente estrutural – de minorias sociais como um tipo de ferramenta para remanejamento da desigualdade cultural e simbólica. Daí, portanto, maiores possibilidades de mulheres protagonistas no cinema *mainstream* (*Barbie*; *Pearl*; *Everything Everywhere All At Once*; *May December*; *Anatomy of a Fall*) e de pessoas racializadas premiadas (Michelle Yeoh, Da'Vine Joy Randolph, Mahershala Ali) e, também, de filmes com temáticas raciais que receberam grandes prêmios (o polêmico *Green Book*; e *Moonlight*, por exemplo). Além disso, a própria reformulação da *Academia*, após a campanha *#OscarSoWhite*: mais de 800 novos integrantes foram convocados, com 30% afrodescendentes. O que em 2021, por exemplo, gerou o maior número atores negros indicados à premiação de atores: 9 dos 20.

No Brasil, todo esse processo tem se denominado por “lacrção”, que a “mídia se vendeu” à cultura *woke* porque, agora, não sexualiza; não apela somente à branquitude e à masculinidade<sup>62</sup>. Aqui, há o claro ressentimento direcionado à apreensão de que “perdem espaço”. Os culpados, claro e mais uma vez; toda e qualquer tipo de minoria social que, apenas por existir, é “lacradora”; é pervertida.

O pervertido, portanto, é a representação metafórica do *perigo*. É uma chave interpretativa da “realidade” que os agentes morais da extrema-direita acreditam viver; é, por fim, a chave interpretativa daquele que não é “normal”, daquele do espaço ininteligível.

---

<sup>61</sup> Termo controverso que, além de representar o poder de compra LGBTQIA+, também aborda questões de apropriação cultural e marketing. Portanto, representa um giro à comunidade, como é também por ela problematizado: a utilização de pautas LGBTQIA+ são, em muitos casos, apenas para o lucro comercial e não uma adesão política da defesa da comunidade.

<sup>62</sup> É muito recorrente, por exemplo, reclamações de *gamers* que, agora, as protagonistas femininas não mais são sexualizadas. Sobre isso, cf. o vídeo “Lara Croft foi CENSURADA em NOVA ATUALIZAÇÃO de TOMB RAIDER Remastered”, do Canal “Central”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=e6IuncVF3sU>. Acesso em: 14 out. 2024. Nele, a personagem da série de jogos *Tomb Raider* é agora censurada porque os programadores e produtores decidiram por mudar as vestimentas da personagem; agora, os seios e pernas não mais são destacados como antes. Eis a “censura”. Nos comentários, um diz: “Só existe uma solução contra a indústria de games lacradora: boicote total.”

O pervertido, por fim, não é só aquele que preda sexualmente; mas aquele que tem o desejo de entrar na casa, na intimidade, de roubar, destruir; de impedir o avanço. Pervertido vem do latim, *pervertere*: “‘derrubar, reverter’ figurativamente, ‘corromper, subverter, abusar’, literalmente, ‘virar na direção errada, inverter’”<sup>63</sup>, do francês *pervertir*: desfazer, destruir<sup>64</sup>. Perverter (*perverten*) é “desviar alguém de uma crença religiosa correta para uma falsa ou errônea; *distorcer a ordem natural*, desviar ou aplicar de maneira inadequada (a justiça, a lei, a verdade, etc.); afastar (algo ou alguém) de uma opinião ou *conduta correta*”<sup>65</sup>. Ele é poluição cósmica, é *perigo*; desordem do sistema de classificações propostos por determinada sociedade; é ameaça à família, à religião, à *conduta correta*; à “verdade”.

Interessante, por fim, notar que todo esse processo é uma materialização da abjeção. Se, afastando-se da constituição ontológica e subjetiva do sujeito, o processo pode ser compreendido pelo que Taniele Rui (2023) denomina por “dimensão *produtiva* da abjeção”. A formação do objeto abjeto é “produto”, não apenas das relações subjetivas e interiores – o inconsciente – mas, também, da relação *social*: a abjeção é um campo que interdepende das *práticas* sociais; é ela modelada, simbólica e materialmente, pela leitura que Outros fazem de determinados corpos e situações.

O mero trabalho dos comediantes analisados, o Canal Hipócritas, portanto, é o da mera dimensão produtiva da abjeção. A partir de suas próprias práticas, dimensionam um tipo de ritual de classificação e nomeação; *de identificação do perigo*. Há uma eficácia instrumental da ação simbólica: a atmosfera do medo propagada nas representações imagéticas da extrema-direita tem tido bastante resultados no “mundo real”, não em forma ideológica e “doutrinação esquerdista”, como alegam, mas em forma de violência física destinada a corpos abjetos; de uma mulher cis agredida por entrar em um banheiro feminino ao ser confundida com uma mulher transexual<sup>66</sup>; do professor uberlandense caçado, dentro do próprio trabalho, pelo vereador bolsonarista Caporezzo<sup>67</sup>; da polêmica do Queermuseu<sup>68</sup>, os exemplos são imensos. Além da identificação do perigo, a dádiva, como já dito, demanda um pagamento; o desejo de verdade tem implicações materiais e objetivas. De um lado, o “aceitar o verdadeiro sexo” e a “perversão maligna da esquerda” tem como fundamento as ações violentas de *manter o perigo distante*.

---

<sup>63</sup> Do site *Online Etymology Dictionary*: “overthrow, overturn’ figuratively ‘to corrupt, subvert, abuse,’ literally ‘turn the wrong way, turn about’”. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/pervert>. Acesso em: 14 out. 2024.

<sup>64</sup> Ibid.: “undo, destroy”.

<sup>65</sup> Ibid.: “to turn someone aside from a right religious belief to a false or erroneous one; to distort natural order, misdirect misapply (justice, law, truth, etc.); to turn (something or someone) from right opinion or conduct”.

<sup>66</sup> Mulher é agredida após usar banheiro feminino e ser confundida com trans em restaurante”. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/mulher-e-agredida-apos-usar-banheiro-feminino-e-ser-confundida-com-trans-em-restaurante/>. Acesso em: 14 out. 2024.

<sup>67</sup> “Vereador fascista invade escola e agride professor em Uberlândia”. Disponível em: <https://causaoperaria.org.br/2021/vereador-fascista-invade-escola-e-agride-professor-em-uberlandia/>. Acesso em: 14 out. 2024.

<sup>68</sup> “Exposição Queermuseu abre no Rio com protestos do MBL e da Liga Cristã”. Disponível em: <https://exame.com/brasil/exposicao-queermuseu-abre-no-rio-com-protestos-do-mbl-e-da-liga-crista/>. Acesso em: 14 out. 2024. Nesse caso, cf. Balieiro (2022): no protesto, termos como “pedofilia”, “zoofilia” e “ofensa” ao cristianismo eram recorrentes.



O Canal passou de uma sofisticação conceitual (como no vídeo analisado de 2023), mas logo caiu no limite e optou pelo sarcasmo, como no “Narrativas Curiosas”. É como se as narrativas do espetáculo midiático da humilhação parecessem, até certo ponto e limite, um tipo de mito levistraussiano: tentam resolver, de maneira lógica (temos de admitir, afinal), as contradições de um mundo agora “degenerado”. A pergunta originária do mito ainda permanece: *como é que chegamos até aqui?* Implementam um ritual de classificação que melhor demonstra, em um âmbito reduzido – a comédia – e em um âmbito simbólico – a linguagem – a execução do dentro/fora. Não mais os xamãs que sobem e descem do Sol; dos xamãs que dançam e cantam por um parto; mas daqueles que agora, detêm o poder de colocar o outro como ameaça existencial constante; da possibilidade de construir um critério de classificação e observação daquilo que é patológico; *da linha*, afinal.

O mundo só pode ser purificado a partir de um ritual específico. Defendi, portanto, que o paradigma moderno do dentro/fora depende, seja qual for em sua área, de um ritual de classificação de sujeitos e não sujeitos. Escolho a argumentação de um *ritual* não somente pela aproximação a categorias antropológicas, de um ritual que trata de impor marginalidade; humilhação; mas, também, pela possibilidade de entender o processo como uma maneira repetitiva no espaço e no tempo, que, como já dito, assume características diferentes em campos diferentes. Mas, e principalmente, pela conceituação bourdieusiana de ritual.

O ritual, a Bourdieu, é aquilo que possibilita determinado arbitrário cultural se tornar legítimo. É, além disso, definir o *limite*, que também é arbitrário, do que se pode ou não ultrapassar. No seu debate com as teorias dos rituais à época, Bourdieu defende que, no fundo, o que importa é a *linha* que define o arbitrário como legítimo; ou seja, a linha que define por um lado, o objeto consagrado pelo ritual e, pelo outro, o objeto não consagrado. A questão da *linha* é também temporal: separa um “antes” – o objeto ainda não consagrado – e um “depois” – a consagração a partir do processo ritualístico. *Torna-te legítimos*, diz o ritual. Além disso, o ritual é um *processo criativo* (assim como o próprio texto); nas palavras de Douglas (2014, p. 91, o destaque é meu), ele “[...] *cria mundos* harmoniosos com populações *classificadas e ordenadas* desempenhando suas respectivas partes”.

O exemplo de Bourdieu é uma circuncisão: a diferença entre o objeto a ser consagrado (pessoas com pênis) em relação ao objeto não consagrado (pessoas com vagina) é um tipo de diferença que já existe. O ritual, no fim, consagra um tipo de diferença *já existente* e, na verdade, funciona para afirmar tal diferença como “natural”; da mesma forma que, automaticamente, define o lado não consagrado como o radicalmente *impossível* (de se tornar ou almejar ser consagrado). A linha do rito, aqui, é a linha que define o que já é “natural”, nas palavras do sociólogo: um menino não é uma menina. O ritual legitima,

portanto, a posição de dominação do homem e, ao mesmo tempo, da posição “natural” (ritualizada) da mulher: não pode ela ser um homem; não pode ela assumir o papel de domínio do homem. Essa legitimação ritualística, como já pode ser bastante evidente, é uma das inúmeras formas de justificar privilégios e disposições sociais (aqui, no caso, dos papéis de gênero).

O indivíduo consagrado pelo ritual deve, segundo Bourdieu, sentir-se obrigado, pelo menos, a assumir um conjunto de práticas e comportamentos que estejam de acordo com a consagração determinada; em tese, deve-se se ajustar à norma pública proposta pelo rito. Aqui, a força simbólica, portanto, é *efetivamente real*<sup>69</sup>. O sociólogo parte do pressuposto de que o ritual cria aquilo que nomeia; atribui uma identidade, um tipo de categorização, posta em prática socialmente. O rito, ainda, não deve de forma alguma ser transgredido; um lado da linha – os categorizados, nomeados – não devem, *nunca*, ultrapassar a linha e permanecer no âmbito da não classificação. O ritual, ainda, só consegue efetividade quanto faz parte da crença compartilhada dos indivíduos: prega-se aos convertidos.

O ritual de classificação que aqui destaquei, portanto, é a tentativa de ordenar uma linha que define, por um lado, a normalidade, a pureza. Nas palavras de Sibilía (2008); é a tentativa de deflagrar um ideal. Mas, pelo outro lado, *tentam* institucionalizar a linha do correto ou não. É um tipo de ritual que não só se envereda na possibilidade de uma purificação – simbólica, mas também real, de morte – mas na categorização do perigo. Em outros termos, de um lado, o *torna-te quem tu és*; do outro lado da linha, o *torna-te o que te sobras*. Nas palavras de Pacheco: “você nasce assim e pronto”.

Por fim, tudo gira em torno de um desejo canibalístico invertido; de destruição corporal, física, ontológica do que faz, eles mesmos, *fracos*. O abjeto e o perigoso é o limite ritualístico de um conjunto simbólico que se define arbitrariamente como “seguro”. O ponto é que essa segurança só existe *por causa* da posição fantasmagórica que a sustenta do outro lado. Ao mesmo tempo, esse outro lado é fraco; mas é o próprio limite daquilo que o define. Nas palavras de Douglas; o perigo e a sujeira são potencialmente desordenadores porque “[...] é nociva para os modelos existentes, *como também tem potencialidade. Simboliza tanto perigo quanto poder*” o que faz com que “*o ritual reconhece a potência da desordem*”. (p. 117 eu destaque).

O ritual de classificação é uma tentativa de canibalismo inverso: consumir corporalmente a própria fraqueza definida pela circunscrição simbólica. Em outros termos: o desejo da destruição só pode ser efetivado de maneira paradoxal; pela incorporação – simbólica ou material – daquilo que se quer eliminar. Antes de eliminar, precisa-se identificar; atribuir identidade. Precisa-se, portanto, colocar tais sujeitos, mesmo que minimamente, em um espaço de interpretação; é, antes, colocar suas próprias imagens – e eles mesmos – em circulação. Em tese, se propõe um tipo de gozo estranho; de identificação

---

<sup>69</sup> Cf. *A eficácia simbólica*, Lévi-Strauss (2017).

do outro como coisa; mas que *sempre está lá*, e, também, neles mesmos. Ser quem são a partir do que é pelo outro lado, seu inverso. Só se *é*, quando o *outro não é*. Mas, de certa forma, esse “não ser” é, paradoxalmente, ser algo; ele, apesar de ocupar um espaço de não-interpretação, ainda precisa existir. Essa destruição só pode vir com o reconhecimento da potência desordenadora; só pode vir quando a não-atribuição de identidade *já é um certo tipo de atribuição de identidade*. E esse processo de identificação, por mais que seja intencionalmente proposto para a eliminação, pode ser colocado em uma rota diferente; depois de enunciado; depois de formado, o sujeito não necessariamente precisa se adequar à norma proposta.

*Engolir a sujeira te faz sujo ou puro?*

A paradoxal ação cínica que não que não é transgressão determina perigo à determinado indivíduo; ser dotado de perigo é, efetivamente, ser dotado de um paradoxal poder que permite a própria dissolução do ato que o define como perigo; ora, ser perigo implica em *ser perigo*. O ideal deflagrado da norma pode muito bem *ser destruído* se o caráter desordenador da sujeira for incorporado.

Mais uma vez, o rito é um ótimo exemplo do paradigma do dentro/fora. Há, no entanto, um pequeno ajuste a ideia de Bourdieu e Douglas: ele, não necessariamente, cria aquilo que se nomeia, ao Bourdieu; e à Douglas, não necessariamente o ritual implica em um desempenho *automático* da parte proposta. Aqui, dentro de certos limites, a ideia de iterabilidade de Derrida (2009) é fundamental: apesar de seu anonimato de autor, é a teoria que permite compreender que um texto pode ser repetido de maneira diferente daquela inicialmente proposta. Nas palavras de Butler, se um “[...] texto age uma vez, pode agir novamente e, possivelmente, contra o seu ato anterior” (Butler, 2021, p. 121).

Bom, não exatamente o *texto age*, mas o *agente* pode recolocar esse texto em uma reinterpretação diferente; pode ter, como já citado, a intencionalidade de interpretar – ou até deixar de interpretar – a interpelação. Em outros termos, o que se deve compreender aqui é o que Butler (2021) define por uma crítica ao “ato de fala divino”: um ato interpelativo não, necessariamente, *cria* aquilo que nomeia. Ou seja: é contraproducente determinar que, ao dizer que uma pessoa homossexual “seja um perigo” ou “deva se sentir um erro genético” ela vá, de fato, sentir-se dessa maneira. Não há adequação instantânea à norma pública imposta: o ato de fala depende de uma efetividade que pode simplesmente ser recusada, ignorada, reinterpretada. Todo ato de fala é, na verdade, a possibilidade de um *ato de falha*. Acredito que seja um ponto importante para não se cair em um determinismo sociológico, como o de Bourdieu<sup>70</sup> que negue a possibilidade de agência. Esses agentes,

---

<sup>70</sup> A identidade proposta pelo ritual resulta, para Bourdieu (2008, p. 101) “[...] numa acusação que funciona como um destino”.

claro, têm não só a possibilidade de recusarem a interpelação violenta, como também podem, sequer, reconhecer a efetividade desse discurso<sup>71</sup>.

É interessante, ainda, perceber como Butler contornar a dificuldade do anonimato proposto por Derrida. Butler necessariamente reconhece que há de existir um sujeito que age; a sua preocupação principal, evidentemente, é aquele nas margens. Claro, o “agir” não deve implicar em uma teoria prático-utilitarista do sujeito *totalmente* consciente, daí seu conceito de “performatividade”. Mas, seu trabalho se envereda na possibilidade de reconhecer que, por mais que o sujeito esteja dentro de um circuito que o determina em certo grau por todos os lados – nos termos foucaultianos, o “poder” – o sujeito *ainda pode escolher*.

Em resumo, ao agir, não necessariamente é dizer que o sujeito cria o aparato de legitimidade do ato de fala que ele propõe. Portanto, um ato (que aqui, a mim, é racional) em um *ethos* impessoal. O ponto chave da teoria butleriana é não apostar no anonimato do *acontecimento* – da ação, do ato de fala – mas, sim, no anonimato da origem da legitimidade. O ponto, por fim, e sobre isso foi todo o trabalho; a agência nem sempre se direciona à uma transgressão prometida que tanto desejamos, nem sempre vem ela das margens com o intuito de destruição do ritual que o marginalizou; nem todas as performatividades são, obviamente, aquelas que desafiam a norma. No fim, ela pode muito bem abraçar o projeto da barbárie; no fim ela pode muito bem ser bárbara.

O *torna-te quem tu és* só faz sentido a quem aceita e se adequa à classificação proposta pelo ritual. A efetividade de qualquer ato de fala, na verdade, depende de um aparato de legitimidade anterior a ele: o “condeno-te!” só tem efeito dentro de um tribunal, ao ser expresso por um juiz. Contexto e agente. Por isso, mais uma vez, a importância da adesão do termo de ritual: a interpelação só faz sentido aos convertidos e que nela acreditam. A prática significativa da violência da linguagem aqui destacada, portanto, não necessariamente significa, pelo outro lado, a adesão instantânea da dor imposta. Há a possibilidade de agência nas margens do ritual, do poder.

A própria cena clássica da interpelação de Althusser (1996), quando um policial diz: *ei, você aí!* E esse sujeito sem nome, sem rosto vira-se e aceita o chamado; *eu?* só funciona porque o policial tinha um aparato de legitimidade de autoridade. O que Butler provoca, na verdade, é: *e se o chamado não fosse atendido?*

---

<sup>71</sup> Aqui, agradeço à professora Claudia Barcellos Rezende pelo *insight* valioso nos comentários de meu ensaio na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, no Grupo de Trabalho Antropologia das Emoções.

## A CARAVANA PASSA

[...] e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim *eu quero* Sim.

*James Joyce, Ulisses*

We invent nothing, that's it, yes, yes, yes, yes.

*Jean-François Lyotard, Libidinal Economy*

Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse what we are.

*Michel Foucault, Subject and Power*

Um homem em um deserto; o sol o queima e o cega. Um som o chama; um assobio. O direciona, em primeiro plano, à direita; depois à esquerda. De novo. Cansado, senta-se; olha as próprias mãos; *nada*. O assobio continua; uma palmeira; sem explicação, desce do céu, lentamente, como se estivesse pendurada em uma corda. Pousa na sua frente. Ele aproveita a sombra. Desce também uma tesoura. Corta as unhas; a sede fala mais alto. O assobio *lhe mostra*: atrás dele, uma jarra suspensa no ar; **WATER** diz o papel. Tenta alcançá-la, sem sucesso. *Como a conseguir? Não vê?* Sim, com o cubo. O assobio o mostra; um grande cubo desce, mais uma vez suspenso no ar, pousa no chão. Um só não é suficiente; mais um surge. O homem, como em testes de inteligência de animais, coloca um sobre o outro; tenta subir. Não consegue; cai. Cansado, desiste. O assobio, não. Continua o a chamar, a entregar palmeiras, cuidados, tesouras, água, cubos. *Não vê o que deseja? Ali!* Sim, vejo. Ouve aquele que te faz desejar? Sim. Vês o que quer ser? Sim. Sabe como conseguir? Sim. *Você quer ser aquilo que eu digo que deve ser? Não.*

O chamado não é mais atendido:

The carafe descends from flies and comes to rest a few feet from his body.

He does not move.

Whistle from above.

He does not move. (Beckett, 1984, p. 46)

No fim, olha às próprias mãos. *Não sai de cena*. Cortinas.

A peça *Act Without Words I*, de Beckett tem sido muito bem interpretada a partir da *resignação*: do sujeito que desiste depois de tentativas falhas; colapsa; não mais se movimenta; não mais ouve; não mais quer nada. Daquele que, cansado de desejar, desiste de desejar o que nunca consegue.

Há, acredito, a possibilidade de enxergar a peça por um outro prisma: *pela recusa consciente do chamado que o direciona ao nada*. O assobio brinca; o deixa cansado; de um lado ao outro como um animal em um zoológico que tenta sair de sua jaula. O mostra, sempre, aquilo que deve desejar mas nunca conseguir; água, a morte, uma sombra, um sentido. No entanto, há ainda não aquele que, somente, exasperado pelo desejo-que-nunca-chega. Mas,

aquele que está cansado, sim, mas de ser interpelado como quem *nunca-consegue*. Não mais a decisão do outro; do assobio que sussurra no ouvido, que brinca sadicamente:  *você nunca vai conseguir ser aquilo que eu decido; nunca vai conseguir aquilo que eu quero que você não consiga*. Mas agora o silencioso e estrondoso:  *quem disse que quero ser o que se decidiu?*

O texto, por fim, e como já dito, é antes de tudo uma tentativa. Qualquer texto tem, claro, uma proposição de verdade; o ponto é que essa proposição de verdade é constitutivamente *falha*; não é universal; nem sempre tem aparato de legitimidade. A recusa do chamado, a potencialidade desordenadora do perigo só pode ser feita por alguém; só pode ser feita dentro de um contexto; o primeiro passo, antes de tudo, é *não sair de cena*. No fim, do céu a terra, nossa vã filosofia não pode imaginar tudo, sim; mas ainda, há algo que ainda é nosso.

O texto constitutivamente falho que aqui escrevo não foi menos do que, também, uma breve tentativa de tratar de assuntos centrais que me interessaram durante a minha graduação. Percebi, por fim, que a pesquisa se deu por uma descoberta em ato. A ideia inicial era tratar, especificamente, de como o humor pode ser um tipo de discurso que procura ferir e humilhar. O campo inicialmente proposto era a de análise de determinados fóruns anônimos e programas televisivos (Pânico, Zorra Total), coisa que fiz brevemente (Cunha; de Sá, 2023). No entanto, se a humilhação é uma perspectiva de visão de mundo de imposição hierárquica; de colocar o Outro no local em que ele nem sempre deve ocupar; ela é efetivamente política. O ponto é que a discussão, por um lado, me parecia muito mais norte-americana do que brasileira (a análise dos fóruns anônimos na internet que, por aqui, ainda não são tão utilizados como na Europa e nos Estados Unidos). Os memes, por consequência o próprio discurso cômico, sempre foi um dos catalisadores comunicativos da extrema-direita; a questão é que sua análise é demasiado descentralizada. Quem os faz? Os programas inicialmente propostos para a análise não me permitiam a atual conexão com o bolsonarismo. O Pânico, apesar de hoje ser o braço direito da extrema-direita na rádio Jovem Pan, não mais produz esquetes cômicas como antes fazia.

Foi ao analisar recentes vídeos do programa na rádio que descobri o Canal Hipócritas, no vídeo “Turma do Canal Hipócritas: há satisfação pessoal em zoar a esquerda”. Desde então, propus o Canal como um estudo de caso; metodologia que me permite não apenas tratar de questões microssociais – aqui, a “dádiva”, a *schadenfraude*; a técnica da perversão – mas sem deixar de lado proposições amplas – a crise da verdade; a eliminação simbólica e física de minorias sociais.

Portanto, o trabalho articulou como objetivo central a compreensão de como o bolsonarismo cria uma cisão estrutural da verdade que depende da atribuição do “mal” e do “perigo” aos agentes que consideram desordenadores, que, simbólica ou efetivamente, implica em *eliminação*. Daí, por fim, surgiram três hipóteses: não de um humor que significa apenas transgressão das normas sociais; não somente do riso que ri das autoridades, mas

daquela que ri *com* elas. Então, de um tipo de esfera cômica que cinicamente atualiza a norma: a promessa da transgressão é efetivação. No segundo ATO, propus a hipótese de que esses comediantes orientam sua conduta metódica de vida – aqui, no sentido weberiano, o *ethos* – a partir de uma ética: a de se contar a verdade sobre o mundo. Além disso, o mero trabalho da comédia é o da identificação da ameaça cosmológica; do perigo. O que fez com que a terceira hipótese surgisse; de, ao tentar demonstrar que um *ethos* é reflexivo, racional, seu conteúdo também o é; aqui, a humilhação social. Portanto, a pesquisa procurou contribuir para o debate da racionalidade da violência: o que se sabe para humilhar? Como se faz? Além de destacar um campo prolífico para a análise de discursos que procura reorientar determinadas normas (principalmente, do gênero e da sexualidade que aqui foi o foco): a experiência cômica.

Quero, ainda, fazer um breve adendo: a discussão de uma intencionalidade e racionalidade da ação não se deu nos termos pós-modernos de um mundo “pós-ideológico”. Não quero cair em circulações teóricas utilitaristas que o *agente sempre sabe o que faz*. É claro que um campo de reflexividade implica em situações não-intencionais e predeterminações ideológicas, subjetivas e sociais que não são de controle de ninguém. Portanto, é óbvio que o sujeito é delineado, forçado, torcido, texturizado. O ponto é que, ainda na sujeição que o constitui ontologicamente; *ele ainda pode decidir algo*. Aqui, portanto, tratei da decisão daqueles que constroem a significação de um ato violento; da barbárie. Sim, da barbárie de um vídeo; de uma tabela; sim; de um riso. O sentido atribuído de suas próprias ações tem sido não uma ilusão; mas um objetivo. Não um fingimento; mas uma afirmação clara e bem determinada. A ideia, no fim, foi de esticar o limite da proposição ilusão-fingimento; de reconhecer, que, pelo menos no caso singular proposto de análise, o cinismo melhor responde à questão: um campo reflexivo intencional de produção de *saber e fazer*.

A pesquisa, portanto, partiu não de um sentido prévio e já atribuído de verdade; mas em um sentido weberiano. O que é, afinal, a verdade *a eles*? Como direcionam suas ações e seus objetivos a partir da própria conceituação de realidade e verdade que constroem? O trabalho, tentou um tipo de etnografia do bolsonarismo: quais são suas ameaças cosmológicas? Quem são seus demônios? De que riem os bolsonaristas? De quem tem medo? A minha ideia, portanto, foi se preocupar com o “outro lado”: não quem é o alvo da ideologia, das visões de mundo; *mas quem a produz*. Se a sua realidade é “verdadeira” pouco importa; o ponto é que agem a partir dela. Por último, tentou-se destacar que o ato transgressor prometido vem por meio da atualização de determinada norma: transgredir o [inexistente] status quo da esquerda a partir dos preconceitos – que alguns dizem ser senso comum – fundantes da sociedade; do machismo, da homofobia, do racismo. Como dizer que quebram as normas sociais ao colocar em rota a própria barbárie que a fundamenta? É um ato racista transgressor? Ou, na verdade, é um ato que atualiza a norma de uma sociedade nascida nas senzalas?

Não prometem transgressão econômica; mas reforço das táticas neoliberais. Não prometem transgressão revolucionária com o Estado e surgimento de um “novo” tipo de formação política; mas um retorno nostálgico à “ordem” de um Estado autoritário que já existiu. Transgressão que promete retorno? Transgressão que, na verdade, direciona-se para trás? *Transgressão?* Se todo o movimento de transgressão é feito em nome de uma atualização do sistema econômico e ideológico – se quisermos, estrutura e superestrutura – o que, no fim, ele transgride? Não é o cinismo, como define Safatle (2008), uma forma que o neoliberalismo encontrou de absorver e anular as próprias críticas? De fazer com que os sujeitos que nele vivem; conviver e *reproduzir* as normas das injustiças que *sabem* que acontecem? Cinismo; ora. Um ato de verdade que se anula. Um ato de transgressão *que não é* transgressão. Prometem, no fim, um tipo de transgressão “revolucionária” com o Estado que, no fim, tem o objetivo *reforçar, atualizar*: a barbárie econômica; a barbárie técnica; a violência; a tortura. A transgressão não mais precisa da rija crosta de aço da... transgressão. A verdade não é verdade; talvez, como alguns franceses dizem, o signo não mais tem contato com a realidade... Mas é a interpelação um destino?

Viveiros de Castro, em uma de suas palestras, diz ser um “coleccionador de citações”<sup>72</sup>. Ironicamente; aqui coleciono sua fala. O meu trabalho aqui foi esse: uma bricolagem teórica que, em termos mais clássicos, seria o de um “ecletismo” que, sim, só posso assumir o risco. A bricolagem aqui se deu não por uma adesão à certa “pureza teórica”, nem por um amor incondicional a determinado conceito. Como defende Guerreiro Ramos (2024), em seu debate com Jacob Gorender: a estreiteza é um enrijecimento do debate intelectual. Bom. Derrida (2009) dizia que as ciências humanas deveriam estar prontas a jogar um conceito fora assim que um melhor surgisse; aqui, a minha bricolagem foi uma tentativa muito clara de dizer que, apesar de não ter a amplitude acadêmica suficiente nem para jogar; nem para criá-los, tenho espaço suficiente para torcê-los, mesmo que minimamente. A bricolagem também, sim, é uma tentativa. O meu pressuposto foi de *tudo aquilo que não consegui dizer, outros disseram melhor*.

Nas palavras de Borges, da epígrafe inicial do texto-falho: todos devem ser capazes de todas as ideias. No futuro, seremos, sim.



---

<sup>72</sup> Conferência feita pelo SESC São Paulo, sobre a exposição “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo” em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neWz33m6dgl&t=1134s>. Acesso em: 14 out. 2024.

*É dia no deserto, o sol que bate à areia te queima. De um lado, um assobio constante que te chama a todo momento; de outro tudo aquilo que ele te mostra. Não vês o que deseja? Sim. Não ouves o que te faz desejar? Sim.*

*Você, nas luzes, todos te veem. O espetáculo tem de continuar?*

*Você tem uma tesoura nas mãos; pelo menos isso te deram, sim. O que você faz com aquilo que te deram?*

*Sim, você sabe.*

*O que eles querem não mais faz sentido, sim. Você destroça sim seu rosto, a sua pele se desfaz; os vermes invadem sim sua face, mas não, agora você não mais é o que eles querem que você seja. Você sim adentra ao sol e sim ele te queima e você decide que sim,*

*Sim, sim, sim, sim.*



## EPÍLOGO

**ESTRAGON**

Well, shall we go?

**VLADIMIR**

Yes, let's go.

**THEY DO NOT MOVE**

CURTAIN

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T.; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Agamben, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Alberti, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- Alencar, José de. *Ao Imperador: novas cartas políticas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1867.
- Althusser, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (notas para uma investigação). In: Zizek, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 105-142.
- Andrade, Fábio de Souza. Godot em dois tempos. In: Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 121-135.
- Andrade, Ranyelle. Humor de direita ganha espaço e muitos seguidores na internet. *Metrópoles*, Distrito Federal, 28 de fev. de 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/humor-de-direita-ganha-espaco-e-muitos-seguidores-na-internet>. Acesso em: 19 set. 2024.
- Angenot, Marc. Resentment. *AmeriQuests*, vol. 7, n. 1, p. 1-39, 2010. Disponível em: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/171>. Acesso em: 13 out. 2024.
- Ansart, Pierre. “As humilhações políticas”. In: Izabel Marson e Márcia Naxara. *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia, Brasil: EDUFU. p. 15-30, 2005.
- Arêas, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- Artaud, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- Balieiro, Fernando. Uma sociologia do escândalo da Mostra Queermuseu: disputas de enquadramento midiático entre o jornalismo profissional e o Movimento Brasil Livre. *Sociedade e Estado*, v. 37, n. 2, pp. 551-573, maio de 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/42383>. Acesso em: 14 out. de 2024.
- Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Beckett, Samuel. *The Collected Shorter Plays*. Nova Iorque: Grove Press, 1984.

Berger, Peter. *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.

Billing, Michael. Humour and Hatred: The Racist Jokes of the Ku Klux Klan. *Discourse & Society*, [s.l], vol. 12, n.3, p. 267-289, 2001. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0957926501012003001>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.

Bogdan, Robert. The Social Construction of Freaks. In: Thomson, Rosemarie Garland (org.). *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*. Nova Iorque: New York University Press, 1996, pp. 23-37.

Bordun, Troy M. "Georges Bataille, Philosopher of Laughter" In: Modern Languages and Literatures Annual Graduate Conference, I., 2013, Ontario. *Conferência*, 2013, pp. 1-8.

Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Perspectiva: São Paulo, 2015.

Bourdieu, Pierre. É possível um ato desinteressado?. In: Bourdieu, Pierre. *Rações Práticas*. Campinas: Papirus, 1996, p. 137-156.

Bourdieu, Pierre. Participant Objectivation. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, [online], n. 2, vol. 9, pp. 281-94, Jun. 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3134650>. Acesso em: 13 de mai. de 2024.

Bourdieu, Pierre; Eagleton, Terry. A *doxa* e a vida cotidiana: uma entrevista. In: Zizek, Slavoj. *Um mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 265-274.

Butler, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

Butler, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

Canal Hipócritas. Arte da esquerda – banheiro não binário. 25 set. 2023. Instagram: @canalhipocritas2.0. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cxn5U11urO9/>. Acesso em: 13 out. 2024.

Canal Hipócritas. Justiça Canhota – homo e trans. *YouTube*, 29 set. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1xZd5J-R-nM&ab\\_channel=CanalHipocritas](https://www.youtube.com/watch?v=1xZd5J-R-nM&ab_channel=CanalHipocritas). Acesso em: 13 out. 2024.

Canal Hipócritas. O REI TÁ PELADO. [s.l.], 5 de jun. de 2018. Facebook: Canal Hipócritas. Disponível em: [https://www.facebook.com/canalhipocritas/videos/o-rei-t%C3%A1-pelado/2104790533070221/?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/canalhipocritas/videos/o-rei-t%C3%A1-pelado/2104790533070221/?locale=pt_BR). Acesso em: 19 set. 2024.

Canal Hipócritas. TRANS NA GUERRA. YouTube, 17 mar. 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OCsZWcF6HXU&ab\\_channel=CanalHipocritas](https://www.youtube.com/watch?v=OCsZWcF6HXU&ab_channel=CanalHipocritas). Acesso em: 19 set. 2024.

Carroll, Noël. *Humour: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Certeau, Michel. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Cesarino, Letícia. *O mundo do avesso: verdade e política na era digital*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

Cesarino, Letícia. Pós-Verdade e a Crise do Sistema de Peritos: uma explicação cibernética. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 23, n.1, p. 73-96, 2021.

Clastres, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

Cohen, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Connolly, William. A máquina de ressonância evangélica-capitalista. Blog do Labemus, 5 abr. 2021. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2021/04/05/a-maquina-de-ressonancia-evangelica-capitalista-por-william-e-connolly>. Acesso em: 29 set. 2024.

Cordeiro, Tiago. Conheça o Canal Hipócritas, o Porta dos Fundos conservador. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/canal-hipocritas/>. Acesso em: 19 set. 2024.

Cunha, Matheus; de Sá, Bianca Floresta. Câmera, luz e humilhação : Intersecções entre gênero, emoção e humor na televisão brasileira. *Revista Zabelê*, Teresina, Brasil, v. 4, n. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/revzab/article/view/4275>. Acesso em: 14 out. 2024.

Das, Veena. *Vidas e Palavras: a violência e a sua descida ao ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

Decca, Edgar Salvadori de. “A humilhação: ação ou sentimento?”. In: Marson, Izabel; Naxara, Márcia (orgs.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia, EDUFU, 2005. p. 105-117.

Deleuze; Gilles; Guattari, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: editora34, 2011.

Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991.

Dias, Juliana Braz; Belizze, Geovanna. Encenando a diferença em palcos metropolitanos: as trajetórias de Sara Baartman e Franz Taibosh. *Anuário Antropológico*, [online], n. 3, vol. 45, pp. 304-24, Set. de 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/6697>. Acesso em: 13 de mai. de 2024.

Díaz-Benítez, María Elvira. O gênero da humilhação. Afetos, relações e complexos emocionais. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 54, p. 51–78, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/H9yqdHQtfhCnVPjsZgCWtrr/#>. Acesso em: 11 ago. 2024.

Double, Oliver. The origin of the term ‘stand-up comedy’. *Comedy Studies*, [online], n. 8, vol. 1, pp. 106-109, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/2040610X.2017.1279912>. Acesso em: 24 de mai. de 2024.

Douglas, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

Douglas, Mary. The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception. *Man*, [online], n. 3, vol. 3, pp. 361-76, set. 1968. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2798875>. Acesso em: 23 de mai. de 2024.

Duchamp, Marcel. O ato criador. In: Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 71-74.

Eagleton, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

Esslin, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

Faubion, James D. Foucault and the genealogy of ethics. In: Fassin, Didier. *A Companion to Moral Anthropology*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 67-84.

Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

Foucault, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Foucault, Michel. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes: 2008.

Foucault, Michel. Tecnologias de si, 1982 [tradução de Andre Degenszajn]. *Verve*, n. 6, p. 321-360, 2004.

Foucault, Michel. What Is an Author?. In: Foucault, Michel (org. James D. Faubion). *Aesthetics, method, and epistemology: essential works of Foucault 1954-1984: volume two*. Londres: Penguin Books, 2020.

Freud, Sigmund. The Joke and Its Relation to the Unconscious [tradução de Joyce Crick]. Nova Iorque: Penguin Random House, 2003.

Friedman, Sam. The cultural currency of a “good” sense of humour: British comedy and new forms of distinction. *The British Journal of Sociology*, [s.l.], vol. 62, n. 2, p. 347-370. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-4446.2011.01368.x>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.

Gentili, Danilo. Introdução In: Lins, Léo. *Segredos da comédia stand-up*. São Paulo: Panda Books, 2014.

Giddens, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: Giddens, Anthony.; Turner, Jonathan (orgs.). *Teoria Social Hoje*. São Paulo: Editora Unesp, 1999, pp. 281-320.

Giddens, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Giddens, Anthony. *Problemas centrais em teoria social: ação, estrutura e contradição na análise sociológica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

Godoy, Arnaldo Sampaio de Moraes. O discreto charme da burguesia, de Luís Buñuel. *a terra é redonda*, 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-discreto-charme-da-burguesia-de-luis-bunuel/>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.

Guattari, Félix. *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Hutcheon, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

Imigrante Rico. Imigrante Rico #84 | Quem é Paulo Souza do canal Hipócritas? | Paulo Souza. YouTube, 12 nov. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z6iz-KqshEw>. Acesso em: 19 set. 2024.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

Lahire, Bernard. *O homem plural: as molas da acção*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

Le charme discret de la bourgeoisie. Direção: Luís Buñuel. Produtor: Serge Silberman. Paris: Greenwich Film Productions, 1972. Digital.

Leia a íntegra do discurso de Michelle na avenida Paulista. *Poder360*. 25/2/24. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/leia-a-integra-do-discurso-de-michelle-na-avenida-paulista/>. Acesso em: 30 set. 2024.

Leite Júnior, Jorge. Monstros, bufões e freaks: riso, medo e a exclusão dos anormais. *Boca Larga, Cadernos dos Doutores da Alegria*. São Paulo, n. 3, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. A eficácia simbólica. In: Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Lins, Léo. Quantos conteúdos de humor sobriariam?!. Instagram: @leolins. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsephsBJ-k3/>. Acesso em: 10 out. 2024.

- Lins, Léo. *Segredos da comédia stand-up*. São Paulo: Panda Books, 2014.
- Losurdo, Domenico. *Contra-História do Liberalismo*. São Paulo: Editora Ideias&Letras, 2006.
- Macedo, José Rivair. Christus Agelastus: o riso e o pensamento cristão na Idade Média. *VERITAS*, [online], n. 3, vol. 42, pp. 549-67, set. de 1997. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/35719>. Acesso em: 23 de mai. de 2024.
- Makarius, Laura. Le mythe du « Trickster ». *Revue de l'histoire des religions*, n. 1, vol. 175, pp. 17-46, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23667031>. Acesso em: 23 de mai. de 2024.
- Mancherey, Pierre. Althusser e Fanon: duas figuras da interpelação: “Ei, você aí!”/”Olhe, um negro!” [tradução de Reginaldo Gomes]. *Lavrapalavra*, 2022. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2022/04/21/althusser-e-fanon-duas-figuras-da-interpelacao-ei-voce-ai-olhe-um-negro/>. Acesso em: 13 de mai. de 2024.
- Martin, Adrian. *The Discreet Charm of the Bourgeoisie: More and Less*. *Criterion*, 2021. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/7232-the-discreet-charm-of-the-bourgeoisie-more-and-less>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.
- Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Mauss, Marcel. *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Editora Ubu, 2017.
- Minois, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- Moschkovich, Marília. “‘Família’ e a nova gramática dos Direitos Humanos no governo de Jair Bolsonaro (2019-2021)”, *Mecila Working Paper Series*, n. 52, 2023. São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.46877/moschkovich.2023.52>. Acesso em: 13 out. 2024.
- Mulvey, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, pp. 6-18, 1975. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296>. Acesso em: 19 set. 2024.
- Nagle, Leda. Canal Hipócritas: Porta dos Fundos ao contrário?. YouTube, 04 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p2ge31WMg2M&t=118s>. Acesso em: 19 set. 2024.
- Narrativas Curiosas. *Era uma vez um país chamado Brasilândia*. [s.l.]. 13 jun. 2024. Instagram: @narrativascuriosas. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C8KP\\_PbuR8q/](https://www.instagram.com/p/C8KP_PbuR8q/). Acesso em: 19 set. 2024.

Narrativas Curiosas. Ideologia de gênero na Brasilândia. *Instagram*, 12 ago. 2024 Instagram: @narrativascuriosas. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-k2xSOp-nd/>. Acesso em: 13 out. 2024.

Netto, Michel Nicolau; Cavalcante, Sávio Machado; Chaguri, Mariana Miggiolaro. *O homem médio e o conservadorismo liberal no Brasil contemporâneo: o lugar da família*. Paper apresentado em: Encontro Anual da Anpocs, 43<sup>a</sup>, outubro de 2019, Campinas.

Nielsen, M. Comedic Lies as Transitory Truths. *Anthropology News*, vol. 60, n. 2, pp. 94-97, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/AN.1127>. Acesso em: 19 set. 2024.

Pantano, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

Parlatório Livre. ENTREVISTA – PAULO SOUZA, CANAL HIPÓCRITAS. YouTube, 1 de abril de 2022. 08min30s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_J\\_VGwKA7jg&t=60s&ab\\_channel=Parlat%C3%B3rioLivre](https://www.youtube.com/watch?v=_J_VGwKA7jg&t=60s&ab_channel=Parlat%C3%B3rioLivre). Acesso em: 19 set. 2024.

Pierucci, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

Radcliffe-Brown, A. R. On Joking Relationships. *Africa: Journal of the International African Institute*, Reino Unido, vol. 13, n. 3, p. 195–210, 1940. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1156093>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.

Ramos, Alberto Guerreiro. *A redução sociológica*. São Paulo: Ubu, 2024.

Remnick, David. The Scholar of Comedy. *The New Yorker*, Nova Iorque, 28 de abr. 2024. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-scholar-of-comedy>. Acesso em: 29 set. 2024.

Ricœur, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

Robertson, Fabien. “Le mal, ou l’envers du monde”. *Revue du MAUSS*, vol. 55, n.1, pp. 299-314, 2020. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-du-mauss-2020-1-page-299?lang=fr&tab=texte-integral>. Acesso em: 19 set. 2024.

Rodrigues, Carla; Gruman, Paula. Do abjeto ao não-enlutável: o problema da inteligibilidade na filosofia de Butler. *Anuário Antropológico*, n. 3, vol. 46, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/8933>. Acesso em: 13 out. 2024.

Rui, Taniele. Nojo, humilhação e vergonha no cotidiano de usuários de crack em situação de rua. *Anuário Antropológico*, [S. l.], v. 46, n. 3, p. 85–107, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/47808>. Acesso em: 14 out. 2024.

Safatle, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

- Saffioti, Heleith. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- Santos, Frederico Rios C. dos. “O que se entende por Retórica da Guerra Cultural”. *Domínios de Linguagem*, vol. 15, n. 1, pp. 180-227, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/52265>. Acesso em: 19 set. 2024.
- Searle, John R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2023.
- Seeger, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- Sell, Carlos Eduardo. *Max Weber e a racionalização da vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- Senado Federal. *A Abolição no parlamento: 65 anos de luta (1823-1888)*, Vol. II. Brasília: Senado Federal, 2012.
- Sibilia, Paula. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. *Revista FAMECOS*, n. 11, vol. 25, p. 68-84, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2004.25.3286>. Acesso em: 13 out. 2024.
- Simon, David Carroll. The Anatomy of Schadenfreude; or, Montaigne’s Laughter. *Critical Inquiry*, v. 43, n. 2, pp. 250-280, 2017. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/689662>. Acesso em: 19 set. 2024.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- Stanislavski, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- Stebbins, Robert A. *The laugh-makers: stand-up comedy as art, business and life-style*. Londres: McGill-Queen’s University Press, 1990.
- Sue, Christina A.; Golash-Boza, Tanya. ‘It was only a joke’: how racial humour fuels colour-blind ideologies in Mexico and Peru. *Ethnic and Racial Studies*, [s.l.], vol. 36, n. 10, p. 1582-1598, 2013. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01419870.2013.783929>. Acesso em: 28 de mai. de 2024.
- Turner, Bryan S. *Max Weber: From History to Modernity*. Londres: Routledge, 2002.
- Turner, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- Viana, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.
- Viveiros de Castro, Eduardo; Benzaquen de Araújo, Ricardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: Velho, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pp. 130-169.

Waizbort, Leopoldo. Introdução *In: Weber, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música.* São Paulo: Edusp, 1995.

Waizbort, Leopoldo. Música e Racionalismo em Weber. *Revista Cult*, São Paulo [s.d.]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/musica-e-razionalismo-em-weber/>. Acesso em: 29 set. 2024.

Weber, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música.* São Paulo: Edusp, 1995.

Weber, Max. *Sociologia das religiões e consideração intermediária.* Lisboa: Relógio D’água, 2006.

Zijderveld, Anton C. *Reality in a looking-glass: rationality through an analysis of traditional folly.* Londres: Routledge, 1982.

Zizek, Slavoj. Como Marx Inventou o Sintoma? *In: Zizek, Slavoj (org.). Um mapa da ideologia.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 297-331.

Zona de Interesse. Direção: Jonathan Glazer. Produção: James Wilson e Ewa Puszczyńska. Estados Unidos; Reino Unido; Polônia. A24, 2023.

Zupančič, Alenka. *The Odd One In: On Comedy.* Cambridge: The Mit Press. 2008.