

# Leitura e riso

## Reading and laughter

---

OLGA DONATA GUERIZOLI KEMPINSKA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute o riso como um fenômeno presente no ato da leitura e, com isso, distinto do riso manifesto na vida cotidiana. Uma leitura atenta das definições do riso permite, no entanto, ver nele um fenômeno condutor que aproxima domínios distantes tais como a ficção e a realidade, o espírito e o corpo, o prazer e a dor. O objetivo do estudo é mostrar como a introdução da presença das emoções e do corpo como componentes do ato da leitura permite aprofundar a reflexão sobre sua complexidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Riso; ato da leitura; emoção.

**ABSTRACT:** The paper discusses the presence of laughter of in the act of reading, taking as a starting point its distinction from the laughter manifested in real life. An attentive consideration of the definitions of laughter reveals its conducting proprieties, which bring different domains closer, such as fiction and reality, spirit and body, pleasure and pain. Our goal is to show how the introduction of the presence of the emotion and the body into the act of reading can help us more deeply understand its complexity.

**KEYWORDS:** Laughter; act of reading; emotion.

1. Graduação e mestrado em Filologia Românica pela Uniwersytet Jagiellonski de Cracóvia; doutorado em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Professora de Teoria da Literatura do Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense; Niterói/RJ. Publicou, em 2011, o livro *Mallarmé e Cézanne: obras em crise* pela Editora Nau. E-mail: olgagkem@gmail.com.

“MUITAS COISAS FAZEM rir numa história, que não teriam feito rir na realidade”, nota Stendhal (STENDHAL, 2005, p. 89), um atento e perspicaz observador do riso. Mas essa diferença entre o riso “numa história” e o riso “na realidade”, vital para a teoria da literatura, é um dos traços mais negligenciados pela reflexão envolvida na interpretação dos textos literários. A distinção que existe entre o efeito do real e o efeito da representação, apesar de sua antiguidade, revela-se particularmente vulnerável quando se trata do riso. Este trabalho propõe investigar os motivos dessa vulnerabilidade, esperando que uma tal reflexão possa contribuir para afirmar, por um lado, a complexidade do problema do riso enquanto componente do ato da leitura e, por outro, o interesse de se debruçar sobre uma tal componente, que envolve o corpo do leitor. Pois, se a estética da recepção deu atenção ao ato da leitura, retirando, dessa forma, o leitor/a leitora de um estado de relativa passividade e secundariedade, limitou também sua atenção à atividade imaginária e cognitiva da fruidora/do fruidor, deixando de lado o envolvimento emocional e, sobretudo, corporal.

Especificamente, o presente estudo propõe ver no riso um elemento privilegiado para aprofundar a reflexão sobre a atividade leitora, longamente destinada à postura passiva e à falta de interesse teórico, situação que parece não sem relação com o crescimento da relevância do público leitor feminino, supostamente composto de adeptas de um bovarismo tolo. Acolhendo uma reflexão que envolve emoções e corpo, e não apenas imaginação e cognição, e colocando em questão a validade da separação entre os dois domínios da experiência, a emocional/corporal e a imaginativa/cognitiva, o ato da leitura talvez possa recuperar algo de sua autenticidade enquanto experiência.

As dúvidas acerca do riso do leitor começam com a nomenclatura. Uma das tentativas mais bem sucedidas de se marcar a diferença entre o riso suscitado pelo real e aquele provocado pela representação consistiu na proposta de chamar o primeiro de “risível” e o segundo de “cômico”. Com o termo “cômico”, relacionado na Antiguidade inicialmente ao âmbito das festas dionisíacas e, posteriormente, à poética da comédia, o domínio da literatura demarca-se do domínio da vida. Essa demarcação terminológica não é, no entanto, de todo benéfica, pois com a adoção do termo “cômico” a especificidade da relação entre o riso e o texto literário corre o risco de se ver rapidamente exportada para o problema da classificação da literatura em gêneros. É também verdade que tentar reservar o problema do risível na literatura à poética e à estética da comédia, gênero hierarquicamente desvalorizado

pela tradição clássica como não sério ou popular, parece, hoje em dia, um exercício limitador e obsoleto.

Por outro lado, o termo “cômico” carrega uma conotação claramente artística, remetendo ao tipo de representação que tinha tradicionalmente como vocação proporcionar aquela experiência que Stendhal chamou de “coisas que nos fazem rir numa história”. Com isso, o cômico se distingue mais facilmente do risível reservado à experiência cotidiana. Nesse sentido, resultaria produtivo adotar o termo “cômico” se fosse possível utilizá-lo não no sentido de “relativo à comédia”, mas, antes, no sentido de “risível estimulado pela representação”, podendo ser entendido até como o “aquilo que potencialmente provoca o riso do leitor”. O interesse da investigação da relação entre o riso e o texto literário parece consistir hoje em dia não na reflexão sobre hierarquia, normatividade e pureza, que são questões imediatamente mobilizadas pela teoria dos gêneros, mas, antes, na mobilização da reflexão acerca da problemática relação entre a *mímesis* e as emoções, para se debruçar em seguida sobre a relação entre o domínio da estética e o da ética.

A citação de Stendhal é preciosa não apenas pelo fato de chamar atenção à diferença que existe entre o efeito do real e o efeito da representação. Ela é valiosa também por causa do verbo “fazer”, que precede o verbo “rir” e que possibilita uma visão do texto literário e da *mímesis* em termos de uma atividade. Mas o que faz rir numa história? Em que consiste a produção do cômico que tem como seu efeito potencial o riso do leitor?

Pode resultar útil começar essa investigação por uma constatação bastante simples, a saber, a de que a produção do cômico não diz respeito à mesma experiência de leitura que uma mera tematização do risível. No primeiro capítulo do romance de Mikhail Bulgákov *O mestre e Margarida*, o leitor pode experimentar tanto momentos da produção do cômico quanto observar sua tematização. Este primeiro capítulo, intitulado “Nunca falem com estranhos”, tem como seus protagonistas o editor Berlioz e o poeta Bezdômny que, ao passear pelo parque da Moscou stalinista, discutem sobre a inexistência de Deus. Como esse passeio acontece em um dia quente, Berlioz e Bezdômny param em um quiosque para comprar um refresco:

- Uma água com gás — pediu Berlioz.
- Não tem — respondeu a mulher do quiosque, e sabe-se lá por que se ofendeu.
- Tem cerveja? — quis saber Bezdômny, com a voz rouca.
- Vão trazer mais tarde — respondeu a mulher.

— Então tem o quê? — perguntou Berlioz.

— Refresco de damasco, e só quente — disse a mulher.

— Então vai, pode ser, pode ser!...

O refresco de damasco formou uma espuma densa e amarela, surgiu no ar um cheiro de cabeleireiro. Depois de beberem, os literatos imediatamente começaram a soluçar, pagaram e sentaram-se no banco, de frente para o lago e de costas para a Brønnaia. (BULGÁKOV, 2009, p.09-10).

É muito provável que o leitor ria desse diálogo. A contradição crescente entre a expectativa e a realidade (não há bebida), o automatismo do corpo (que começa a soluçar), o contraste entre o natural e o artificial (cheiro de damasco vs. cheiro de cabeleireiro), a transgressão da norma (o refresco quente): todos esses elementos da situação representada fazem parte do bem conhecido repertório dos efeitos risíveis. “Uma posição faz bascular a outra” (ISER, 1976, p.399), segundo a formulação de Iser, mobilizando, assim, o cômico. E, no entanto, nenhum dos personagens representados está rindo.

Ainda no mesmo capítulo do livro de Bulgákov, Berlioz e Bezdômny encontram um misterioso professor estrangeiro que não apenas intervém na conversa sobre o ateísmo, mas também inesperadamente prediz a morte de Berlioz, que terminaria seus dias decapitado por uma mulher chamada Ánnuchka. Aqui o leitor pode observar uma tematização do riso, ou seja, a representação de um personagem ridente:

— Desculpe — falou Berlioz após uma pausa, olhando para o estrangeiro que balbuciava coisas sem sentido —, mas o que o óleo de girassol tem a ver com isso... e de qual Ánnuchka você está falando?

— O óleo de girassol tem a ver pelo seguinte motivo — disse Bezdômny, que, pelo visto, resolveu declarar guerra ao interlocutor intrometido —, o senhor, cidadão, não esteve em algum sanatório para doentes mentais?

— Ivan! — exclamou baixinho Mikhail Aleksándrovitch.

Mas o estrangeiro não se ofendeu nem um pouco e deu uma bela gargalhada.

— Estive, estive, sim, várias vezes! — gritou ele, rindo, mas sem tirar os olhos nada risinhos do poeta. — E onde é que eu não estive! Pena que não tive tempo de perguntar ao doutor o que é esquizofrenia. Por isso, o senhor terá de perguntar-lhe pessoalmente, Ivan Nikoláievitch! (BULGÁKOV, 2009, p.19).

É pouco provável que o leitor simplesmente imite o personagem ridente e solte com ele “uma bela gargalhada”, que parece oscilar entre a demência e a ameaça. Se a gargalhada de Woland, pois esse é o nome do professor que não é senão o próprio diabo, de passagem a Moscou, não provoca forçosamente o riso do leitor, é porque o efeito da *mimesis* não é nenhum caso de imitação direta da emoção representada. O efeito cômico do texto, que pode culminar no riso do leitor, é, antes, uma reação muito complexa à representação de uma situação.

A distinção, para ser aprofundada, exige como ponto de partida uma reflexão sobre a recepção da *mimesis* e a recepção da realidade. O bem conhecido parágrafo 14 do capítulo IV da *Poética* de Aristóteles expõe a diferença fundamental que existe entre o efeito de um objeto real e o de um objeto imitado. Esses efeitos são distintos, podendo ser até radicalmente opostos, graças à capacidade humana de distinguir entre o real e a representação. Assim, diz Aristóteles, “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres” (ARISTÓTELES, 1993, p.27). Dado que aquilo que na realidade provoca desprazer pode provocar prazer na representação, é necessário admitir que dizem respeito a duas percepções e duas reações irreduzíveis, tanto do ponto de vista psicológico quanto do ponto de vista ético.

No entanto, quando se trata da questão do risível, as propostas teóricas costumam estabelecer uma surpreendente continuidade entre o efeito do real e o efeito da representação. Assim, duas das mais utilizadas teorias do riso no âmbito do estudo da literatura, a de Henri Bergson e a de Mikhail Bakhtin, apesar de oferecerem definições radicalmente distintas do próprio fenômeno, possuem em comum o fato de tomarem exemplos provenientes de textos literários como indistinguíveis de exemplos provenientes da vida cotidiana.

A convicção de que o efeito do real encontraria sua mera confirmação no efeito do representado e vice-versa está presente no estudo publicado em 1899 por Bergson e intitulado *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. O riso é aqui definido como uma reação corretiva ao mecânico instalado na vida. Analisando o cômico de palavras, de situação e de caráter, e buscando seus exemplos tanto nas atitudes físicas quanto nos comportamentos morais, Bergson descreve diversas situações cotidianas ao lado das que envolvem personagens da literatura. O automatismo que obstrui o fluxo da vida e que é o alvo do riso haveria de se manifestar tanto no mau jeito do homem que tropeça correndo na rua e cai, quanto na distração do espírito inflexível

de Dom Quixote dominado pela ideia fixa da realização do ideal cavaleiresco. Os transeuntes que observam a queda do desajeitado e os leitores do romance de Cervantes ririam assim da mesma rigidez mecânica presente tanto na realidade quanto na representação romanesca. Parece não haver nenhuma diferença entre o riso provocado pela situação cotidiana e o riso suscitado pela leitura e, com isso, entre a recepção do real e a recepção da representação. Bergson afirma abertamente o caráter da continuidade simples que existe entre a vida real e sua imitação na comédia:

Ora, a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida. E se, nas brincadeiras da criança, quando esta manobra bonecos e fantoches, tudo é feito por meio de cordões, não serão esses mesmos cordões que devemos reencontrar, adelgaçados pelo uso, nos fios que interligam as situações da comédia? (BERGSON, 2004, p.50).

“Os mesmos fios”, que aproximam o corpo e o comportamento humano do corpo e o comportamento de um fantoche, evocariam então a continuidade do automatismo, presente na vida e na representação da vida, e responsável pelo mesmo riso. Os mesmos procedimentos remeteriam tanto à rigidez profissional na anedota sobre os funcionários da alfândega que perguntavam automaticamente aos náufregos resgatados se estes não tinham nada para declarar, quanto à falta de flexibilidade dos médicos das peças de Molière.

A continuidade entre o riso suscitado pelo real e aquele provocado pela representação afirma-se de maneira igualmente forte no estudo do riso carnavalesco publicado em 1965 por Mikhail Bakhtin e intitulado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Ao refletir sobre a importância da cultura cômica popular na obra de François Rabelais, o pensador russo limita a especificidade do riso que ali se manifesta ao âmbito sócio-histórico específico e instala a continuidade entre a vida real e a literatura. O riso carnavalesco, profundamente enraizado na visão popular do mundo, é para ele um fenômeno coletivo alheio a toda psicologia individual, e tem como suas características mais relevantes a ambivalência e a afirmação da incompletude e, com isso, da materialidade da existência humana, pois “o riso degrada e materializa” (BAKHTIN, 2008, p.18). Esse riso, presente na vida cotidiana durante as festas e o carnaval, participa igualmente da representação, enquanto tema e efeito dos romances sobre Gargantua e Pantagrue. Assim, o mesmo riso ressoaria na Idade Média tardia em meio a uma festa popular e durante a leitura das obras de Rabelais.

O riso corretivo do automatismo instalado na vida, tal como definido por Bergson, é claramente um “riso de”, enquanto o riso carnavalesco estudado por Bakhtin é um “riso com”. O que aproxima as duas reações, o riso negativo da superioridade e o riso ambivalente, participativo e igualitário, é, de fato, a falta de distinção entre o riso suscitado pela realidade e aquele provocado pela representação. Essa falta permite entrever, no entanto, ainda um outro traço que as teorias do riso de Bergson e a de Bakhtin possuem em comum e que pode ser também diretamente responsável pelo esquecimento da diferença entre o real e a *mimesis*. Em ambas as teorias o riso possui caráter de um elemento mediador.

Na teoria de Bergson, o riso corretivo é descrito como um nexos entre a arte e a vida, pois ambos se opõem ao automatismo que domina todas as esferas da existência humana. Na teoria de Bakhtin, o riso carnavalesco faz a mediação entre os opostos existenciais e sociológicos, tais como o alto e o baixo, a vida e a morte, o sagrado e o profano. O próprio carnaval ignora a distinção entre atores e espectadores, ele se situa “entre a arte e a vida”. Igualmente os bufões e os bobos, personagens características da cultura carnavalesca, situavam-se na fronteira entre a vida e a arte. “Nexo”, “mediador”, o riso chega a ser visto como um condutor por André Breton que utilizará a imagem de um “para-raios” (BRETON, 1966, p.07), remetendo à teoria freudiana do chiste e descrevendo o humor negro como um condutor de emoções que possibilita sua descarga segura e a transformação da repressão em satisfação, da dor em prazer.

Com a afirmação de que o riso é uma forma de mediação particularmente veloz e eficaz entre a arte e a vida, impõe-se como necessário um retorno à discussão sobre os efeitos das representações na realidade. Parece que o riso tem a propriedade viciosa de acelerar ou aproximar a *mimesis* e a realidade. Os leitores ririam, então, em consequência da experiência dessa proximidade, suscetível de confusão, ou, ao contrário, da descoberta de que, apesar de tão próximas que possam ser confundidas, as duas realidades, a empírica e a representada, ainda assim permanecem distintas?

Uma reflexão importante sobre a relação entre a *mimesis* e o riso está presente na condenação platônica da representação enquanto uma prática que estimula as emoções e, com isso, promove o mau governo da alma humana. De acordo com Platão, a *mimesis* é condenável não apenas do ponto de vista ontológico, mas também ético, pois o ser humano imita as emoções observadas em um espetáculo, entregando-se à dor e ao prazer:

Será que o que dissemos vale também para o ridículo? Diante de palavras que tu próprio terias vergonha de empregar quando gracejas, mas que numa peça cômica ou numa conversa particular ouvirias com muito prazer e não detestarias como grosserias, tua atitude seria a mesma que tens em situações que causam compaixão? O que, temendo a fama de palhaço, dentro de ti reprimias com a razão, quando queria provocar o riso, nesse momento tu o liberas e, lá tendo-o tornado vigoroso, não percebeste que frequentemente, no convívio familiar, ultrapassas os limites a ponto de te tornares um comediante. (PLATÃO, 2006, p.398).

Ao contrário de Platão, que teme os efeitos reais das emoções estimuladas pelas representações, Aristóteles vê na experiência da representação antes uma oportunidade para elaboração ou liberação das emoções. É, de fato, à alternativa entre elaboração e liberação que podem ser resumidas numerosas leituras da teoria da *catarse*, ou seja, da purificação das emoções suscitadas pela *mimesis* na tragédia que, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1993, p.37). A própria elaboração das emoções pela *catarse* pode ser entendida, por sua vez, tanto como uma “clarificação” intelectual das emoções possibilitada pelo “arranjo das ações” (GOLDEN, 1962, p.56), quanto como uma “depuração” das emoções possibilitada pela “ordem das festas” das competições trágicas que estimulavam a socialização de tensões políticas (COSTA LIMA, 2000, p.44).

É, no entanto, na visão da *catarse* em termos de uma purgação direta das emoções através da *mimesis* que a tendência a pensar a continuidade entre a representação e a realidade, assegurada pelo riso, encontra seu solo fértil. De acordo com essa interpretação, sustentada de maneira controversa por Jacob Bernays em 1857, as emoções não seriam elaboradas na *mimesis*, mas experimentadas e expurgadas. Essa expurgação não remete à clarificação no sentido intelectual nem à purificação no sentido religioso ou moral, mas à purgação em sua acepção medical:

Todos os problemas desaparecem se compreendemos a *katharsis* em seu sentido genuíno: o medical. *Katharsis* é então um tipo especial de *iatreia*, termo geral que a precede: os extáticos ficam acalmados com cantos orgiásticos do mesmo modo que os doentes são curados por um tratamento médico: não qualquer tratamento, mas apenas aquele que utiliza meios catárticos, expulsando substâncias malignas. Assim, o problemático elemento patológico fica explicado através da comparação com fenômenos patológicos do corpo. (BERNAYS, 2009, p.13-14).

De acordo com essa interpretação da catarse, defendida hoje em dia, entre outros, por Nuttall, as emoções suscitadas pela representação não se purificam; elas são liberadas, ou seja, evacuadas como impurezas, e o que é purificado é, antes, o organismo. Nuttall sugere ainda uma analogia entre a catarse e a sexualidade, presente na expressão de Milton “Calm of mind all passion spent” (NUTTALL, 2001, p.06). Aquilo que penetra o espírito humano no ato da recepção da *mimesis*, mobilizando a imaginação e as capacidades cognitivas do leitor, teria então como seu retorno uma mobilização imediata e real do corpo, instaurando, de fato, uma continuidade perturbadora entre o mundo representado e o mundo real.

O problema do riso suscitado pela *mimesis* remete, assim, à irrupção da proximidade vertiginosa entre o real e o representado, onde a ficção, esse regime do “como se” suscetível apenas de efeitos indiretos e à distância, provoca uma reação direta e real do corpo. O riso do leitor ultrapassa, pois, de fato, o ato da leitura na medida em que diretamente envolve o corpo do leitor.

Mas por que tal excesso irromperia no ato da leitura? Helmuth Plessner generaliza essa pergunta para o comportamento humano em geral, destacando o riso e o choro enquanto reações-limites:

Como conceber o fato de que um ser vivo de carne e osso, que dispõe da linguagem e de sistemas simbólicos, pelo que se distingue dos animais, que, ao mesmo tempo, comprova através da expressão mimética sua relação vital e seu parentesco com o mundo animal, como é possível que esse ser duplo e intermediário saiba rir e chorar? (PLESSNER, 2003, p.213).

Buscando a resposta a essa pergunta, Plessner debruça-se sobre a duplicidade da relação entre o ser humano e seu corpo. O ser humano aprende a dominar seu corpo, tornando-se uma existência física dentro do corpo (*Leib im Körper*). Assim, o homem ao mesmo tempo é existência física (*ist Leib*) e tem a posse dessa existência na forma do corpo (*hat diesen Leib als diesen Körper*). O riso remete à perda do controle sobre a existência física e revela, assim, a ambiguidade da existência vivida como corpo (*als Körperleib*) e no corpo (*im Körperleib*).

É curioso ainda que, na teoria de Plessner, o riso e o choro, comportamentos limites que surgem da falta de univocidade do ser humano na relação com seu corpo, se aproximem tanto. A própria possibilidade dessa proximidade do riso e do choro permite tocar uma das mais antigas delimitações éticas e hierárquicas do riso. A

aproximação entre o riso e o choro abre um caminho teórico para se colocar em questão a antiga, e tão pouco operativa hoje em dia, oposição entre a comédia e a tragédia, responsável pela limitação do riso ao domínio do não-sério. De fato, desde Aristóteles, o domínio da comédia era o domínio do ridículo brando, que excluía o sofrimento e a morte:

A Comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1993, p.33-35).

Esse limite do risível, enquanto reservado ao não-sério, entendido como incompatível com a dor e a morte, retorna na teoria de Bergson na forma do limite do riso determinado pela compaixão:

Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a *insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso. Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d'alma serena e tranqüila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade. (BERGSON, 2004, p.03).

“Calar essa piedade” e fazer com que o leitor infrinja o limite ético da relação com o outro parece ser uma das conquistas da literatura moderna, que, preocupada com os limites do representável e, com isso, com a introdução do corpo do leitor no ato da leitura, fez do riso e do choro reações quase intercambiáveis. Trata-se da perversidade do riso ambivalente que pode ser notada, por exemplo, na narrativa de Franz Kafka intitulada *Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos*, na qual intervem tanto como efeito, quanto como tema. E é com uma reflexão sobre os efeitos do riso suscitado pelo texto kafkiano e sobre sua capacidade condutora manifesta no jogo entre a proximidade e a distância, que gostaria de terminar este estudo, insistindo no fato de que o ato da leitura é também uma forma de incorporação do texto. Ora, se o efeito estético da obra literária depende de um processo de interação

entre a imaginação do leitor e as estruturas do texto, e se a própria representação é uma atividade de dar forma ao potencialmente representado, o surgimento do riso durante o ato da leitura aponta também para um envolvimento menos mediado com texto e comparável, de fato, a uma incorporação.

“Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto.” (KAFKA, 1998, p.37). As primeiras frases da narrativa de Kafka criam uma expectativa bastante concreta quanto ao canto de Josefina, alçando-o ao paradigma do canto em geral. Essa expectativa será, no entanto, metodicamente corroída ao longo da leitura, pois o canto de Josefina não é belo nem excepcional, na verdade nem é um canto, é apenas um assobio tão comum entre os camundongos, apenas mais fraco.

Insinuam-se, assim, na narrativa kafkiana o contraste e o infringir de normas que fazem nascer o riso do leitor, mas sem realmente liberá-lo. O que falta para tanto é a conclusividade da situação, apresentada como contínua e acumulativa, como um trabalho de uma máquina defeituosa de linguagem, em plena elaboração de uma fileira de *nonsenses*, mas sempre evitando movimentos bruscos: um canto, que não é canto, que é um assobio, que não é assobio. O riso do leitor que se acumula suavemente, mas que é nervosamente abafado, tem mais chances de se liberar com a cena que descreve a impostura patética de Josefina e a cumplicidade do público:

Sucedeu certa vez que uma coisinha tola começou a assobiar com a maior inocência durante o canto de Josefina. Era exatamente a mesma coisa que ouvíamos de Josefina: lá na frente o assobio que continuava tímido apesar de toda a prática e aqui no público a assobiação infantil e esquecida de si mesma; teria sido impossível marcar a diferença; mas calamos imediatamente a perturbadora com guinchos e sibilos, embora não tivesse sido necessário, pois de qualquer maneira ela certamente teria se escondido de medo e vergonha; enquanto isso Josefina entoava seu assobio triunfal e, completamente fora de si, estendia os braços e esticava o pescoço até o limite máximo. (KAFKA, 1998, p.41).

É provável que, durante a leitura dessa passagem, o leitor experimente a conclusividade da contradição necessária para a liberação do riso. Mas nem por isso deixará de saber que o personagem de Josefina é ao mesmo tempo risível e lamentável, como o são todos os personagens kafkianos, dotados de impulsos obstinados de autodestruição. E há morte de quase todos os artistas perversos, tais como o comandante da colônia penal apaixonado pela máquina torturadora a ponto de

nela executar-se, do artista da fome que ultrapassa todos os limites imagináveis do campeonato de jejum e morre esquecido pelo público entediado, morte da própria Josefina sugerida no gesto do autoexílio.

O narrador do conto, no entanto, fará uma censura *postfactum* ao riso do leitor, revelando que, se há algo de certo na relação entre Josefina e seu povo, relação feita de esquivo e ambiguidade, é justamente a proibição do riso, provavelmente já infringida no ato da leitura:

Certamente nesses julgamentos genéricos não se pode ir longe demais: o povo é devotado a Josefina, só que não incondicionalmente. Ele não seria, por exemplo, capaz de rir dela. Pode-se admitir que em Josefina há muita coisa que convida ao riso; e o riso, em si mesmo, está sempre ao nosso alcance; apesar de toda a miséria da nossa vida, um riso discreto é natural entre nós; mas de Josefina nós não rimos. (KAFKA, 1998, p.44).

Sucumbindo aos efeitos do texto e, infringindo as regras nele expressas, o leitor da narrativa kafkiana experimenta uma contradição entre a intimidade de sua relação com o mundo representado e a ruptura com ele, uma não coincidência entre os dois domínios da experiência, a emocional/corporal e a imaginativa/cognitiva. Sem o envolvimento do riso como seu efeito potencial, o texto kafkiano não seria capaz de conduzir com eficácia o jogo entre a proximidade e a distância, que é, a meu ver, sua característica mais marcante.

Situando-se no limiar entre o real e o representado, entre o corpo e o espírito, entre o ético e o estético, entre a dor e o prazer, o riso do leitor aparece, assim, como um fenômeno condutor por excelência. Próximo nesse sentido tanto do choro quanto da excitação sexual, o riso como componente do ato da leitura envolve o corpo do leitor e aponta para a escandalosa possibilidade de um efeito direto da ficção no mundo real.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Editora UnB, 2008.
- BERGSON, H. *O riso. Ensaio sobre a significação da comichão*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNAYS, J. *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Bibliobazaar, 2009.

- BRETON, A. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- BULGÁKOV, M. *O mestre e Margarida*. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- GOLDEN, L. "Catharsis". *American Philological Association*, v.93, p.51-60, 1962.
- ISER, W. "Das Komische: ein Kipp-Phänomen". In: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. München: Fink Verlag, 1976.
- KAFKA, F. *Um artista da fome. A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUTTALL, A. D. *Why does Tragedy give Pleasure?* Oxford: Oxford University Press, 2001.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLESSNER, H. *Ausdruck und menschliche natur. Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- STENDHAL. *Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.

*Recebido em 18 de dezembro de 2012 e aceito em 12 de fevereiro de 2013.*