

MAU HUMOR OU HUMOR MAU? DOIS PROBLEMAS NA ÉTICA DO HUMOR

BAD HUMOR OR BAD TEMPER? TWO PROBLEMS IN THE ETHICS OF HUMOR

JOÃO PINHEIRO DA SILVA¹
(UNIVERSIDADE DO PORTO/PORTUGAL)

RESUMO

O “fenômeno humorístico” deve ser entendido enquanto o exercício do “olhar humorístico”. Este busca uma distância estética que permite a formulação de incongruências num determinado jogo social onde as normas sociais e linguísticas comuns são violadas com o objetivo de produzir o “gosto humorístico”. Ou seja, o “fenômeno humorístico” realiza-se num determinado jogo humorístico que, como tal, requer um terceiro, um interlocutor. A análise ética do presente artigo foca-se nos dois agentes do jogo humorístico através de dois casos: o mau humor, que pode ser manifestado pelo interlocutor; e o humor mau, que pode ser manifestado pelo locutor. Propõe-se que um problema ético ignorado na filosofia do humor diz respeito ao interlocutor moralista que, por não conseguir manter a distância estética necessária ao fenômeno humorístico, tenta categorizá-lo em termos éticos e julgar a atitude moral do locutor. Por outro lado, podemos encontrar um problema simétrico: o locutor que, por não entender as características necessárias ao jogo humorístico, não consegue criar o ambiente necessário para que este ocorra. Estes problemas devem ser entendidos, contudo, na sua complexidade e sem deixar de ter em conta os comumente ignorados aspetos positivos do humor.

Palavras-Chave: Humor; Ética; Filosofia do humor; Fenômeno humorístico; Jogo de linguagem.

ABSTRACT

The “humorous phenomenon” must be understood as the exercise of the “humorous look” which seeks an aesthetic distance that allows the formulation of incongruities in a given social game where common social and linguistic norms are violated in order to produce the “humorous amusement”. In other words, the “humorous phenomenon” takes place in a certain humorous game that, as such, requires a third party, an interlocutor. The ethical analysis of this article focuses on the two agents of the humorous game through two cases: bad temper, which can be manifested by the interlocutor; and bad humor, which can be manifested by the speaker. It is proposed that an ethical problem ignored in the philosophy of humor concerns the moralist interlocutor who, for not being able to maintain the necessary aesthetic distance to the humorous phenomenon, tries to categorize it in ethical terms and judge the moral attitude of the speaker. On the other hand, we can find a symmetrical problem: the speaker who, because he does not

understand the necessary features of the humorous game, is unable to create the necessary environment for it to occur. These must be understood, however, as complex without neglecting the commonly overlooked positive aspects of humor.

Keywords: Humor; Ethics; Philosophy of humor; Humorous phenomenon; Language game.

Introdução

Sabemos desde Aristóteles que o homem é o único animal que ri. Rabelais, mais tarde, ecoaria a ideia do Estagirita ao dizer que “rir é o próprio do homem”. E é essa *propriedade* que captura perfeitamente a ideia aristotélica. Seguindo Aristóteles, a tradição escolástica tentará estabelecer que, embora não seja uma propriedade essencial ao homem enquanto animal racional, o riso não deixa de ser um produto único dessa mesma natureza racional. Assim, embora não seja essencial ao homem, o riso é uma marca característica do humano e, como tal, expressa as mais diversas nuances e contradições. O riso, por sua vez, é uma marca do não menos complicado “fenômeno humorístico”.

O “fenômeno humorístico” realiza-se num determinado jogo humorístico que, como tal, requer um terceiro, um interlocutor. A análise ética do presente artigo foca-se, desse modo, nos dois agentes do jogo humorístico² através de dois casos: o mau humor, que pode ser manifestado pelo interlocutor; e o humor mau, que pode ser manifestado pelo locutor. Estes dois casos não pretendem ser conclusivos, ou seja, mostrar que estes são os únicos aspetos eticamente problemáticos do fenômeno humorístico. Porém, na crítica feita a certas leituras da ética do humor, limitam-se alguns possíveis problemas éticos. Contra a maré identificada por Benatar (2014) de um constante enfoque nos aspetos negativos do humor, propõe-se que, na verdade, um problema ético ignorado na filosofia do humor³ diz respeito ao interlocutor moralista que, por não conseguir manter a distância estética necessária ao fenômeno humorístico, tenta categorizá-lo em termos éticos e julgar a atitude moral do locutor. Por outro lado, podemos encontrar um problema simétrico: o locutor que, por não entender as características necessárias ao jogo humorístico, não consegue criar o ambiente necessário para que este ocorra. Estes problemas devem ser entendidos, contudo, na sua complexidade e sem deixar de ter em conta os comumente ignorados aspetos positivos do humor. Contudo, para que estas noções sejam devidamente aplicadas, devemos começar por clarificar o próprio “fenômeno humorístico”.

O fenômeno humorístico

A devida análise da ética do humor depende de uma concepção correta do próprio fenômeno humorístico. Embora este não tenha sido um tema privilegiado pelos filósofos, são várias as teorias do humor que podemos encontrar na história da filosofia.⁴ Esta seção procura esboçar uma teoria do humor com base nas mais recentes recensões sobre o tema que pode lançar luz sobre algumas concepções éticas do humor. Tal proposta retira elementos quer da teoria do humor enquanto incongruência (de Noël Carroll [2014] e Morreall [2009]), quer da teoria do humor enquanto uma demonstração intencional, conspícua e lúdica de inteligência ["intentional, conspicuous playful cleverness"] (de Steven Gimbel [2017]).

A teoria da incongruência parece capturar algo de essencial ao fenômeno humorístico na medida em que se foca na sua estrutura formal. Uma piada tem duas partes, um *set-up* e uma *punchline*.⁵ O *set-up* leva o ouvinte a criar um mundo possível através da interpretação natural do proferido pelo comediante. A graça da piada, por sua vez, está na *punchline* que, normalmente, nos força a perceber que precisamos de reinterpretar radicalmente o que entendemos no *set-up*. O humor reside no espaço intermediário em que a nossa mente se esforça ao máximo para enquadrar essas interpretações incomensuráveis e fracassa de todas as maneiras. É isso que "entender a piada" é. Toda a estrutura de uma piada depende de poder ver o mundo de duas maneiras, uma primária e outra secundária. A interpretação primária é aquela para a qual saltamos naturalmente. O grande poder da interpretação secundária é fazer-nos ver o alvo da piada de uma maneira que não tínhamos antes, criando uma mudança nas categorias que usamos para dar sentido ao mundo. Deste modo, a piada oferece-nos uma perspectiva ampliada. Essa ampliação é a chave para a capacidade de libertação do humor⁶. De forma mais geral, seguindo Morreall, podemos caracterizar um determinado fenômeno como humorístico quando:

1. Experienciamos uma mudança (ou um salto) cognitiva - uma mudança rápida nas nossas percepções ou pensamentos.
2. Estamos desvinculados das preocupações conceituais e práticas comuns, ou seja, num jogo social específico.
3. Em vez de responder à mudança (ou salto) cognitiva com emoções negativas (como choque, confusão, perplexidade, medo ou raiva), sentimos um particular prazer/gosto.

4. Esse prazer/gosto na mudança cognitiva é expresso em risos, que indica a outros que também podem relaxar e entrar nesse jogo social específico (MORREALL, 2009, p. 50).

Tal teoria de Morreall apresenta os pontos mais importantes de qualquer teoria do humor enquanto incongruência, nomeadamente, a mudança (ou salto) cognitivo. Ao mesmo tempo, resolve uma insuficiência das teorias da incongruência clássicas (como a de Schopenhauer). Estas parecem esquecer que existem uma série de incongruências que não despertam qualquer tipo de sentimento que se assemelhe ao experienciado no fenômeno humorístico. O ponto 3 resolve esse problema ao acrescentar uma condição: responder a essa mudança cognitiva com um particular prazer/gozo. Para além disso, tal teoria permite-nos entender o humor como um jogo social específico (de linguagem e não só) onde certas preocupações conceituais e práticas (éticas, portanto) são suspensas. Este aspeto é também capturado pela definição de Gimbel, especificamente quando menciona o aspeto lúdico e conspícuo do humor. Ou seja, não existe humor privado. Ele depende sempre de um determinado jogo social e faz sentido quando uma determinada incongruência (ou demonstração de inteligência, seguindo Gimbel) é capturada por outra pessoa. O humor, argumenta Gimbel, é inteligente, pois exhibe uma virtude cognitiva (por exemplo, ser criativo ou mostrar amplitude de conhecimento); é lúdico, porque usa algo (uma palavra, um conceito, um objeto) de uma forma que não é a originalmente pretendida; e é conspícuo na medida em que é um ato estético destinado a uma audiência.

Embora a teoria de Gimbel seja bastante complexa e coincida em diversos pontos com a de Morreall, estas distinguem-se num ponto crucial: Gimbel acredita que uma "falha fundamental que atormenta a discussão contemporânea na filosofia do humor é a afirmação - implícita ou explícita - de que o humor está essencialmente ligado ao riso, alegria ou diversão" (GIMBEL, 2017, p. 1). Ora, os pontos 3 e 4 de Morreall parecem implicar essa mesma afirmação. Contudo, uma definição de humor que não leve em conta aquilo a que chamarei de *gosto humorístico* falha. É isso que acontece com a definição de Gimbel. Consideremos o "Work No. 227" de Martin Creed. A "performance" consiste, basicamente, numa galeria de paredes nuas nas quais as luzes acendem e apagam em intervalos de cinco segundos. O "Work No. 227" é um produto intencional; criativo e, portanto, inteligente, na análise de Gimbel; usa a "performance artística" de uma maneira que questiona as formas tradicionais de ver e fazer arte sendo, portanto, na aceção de Gimbel, lúdico; e é, certamente, esteticamente conspícuo. Embora reúna todas essas características, o "Work No. 227" não se assemelha a algo engraçado ou humorístico. Ou seja, os pontos 3 e

4 de Morreall parecem capturar algo necessário ao fenômeno humorístico. Contudo, creio que Gimbel está correto ao afirmar que o riso não se segue necessariamente do humor. Proponho, deste modo, um meio termo entre as duas posições analisadas em que falamos de um "gosto humorístico" que, embora capture o essencial da visão de Morreall, não se reduz a emoções positivas nem implica necessariamente o riso. Podemos enumerar certas formas de humor (como o humor negro, por exemplo), onde emoções de choque ou confusão (que Morreall pretende dissociar do humor) acompanham o fenômeno humorístico. Tal gosto humorístico, portanto, embora englobe o riso e certas emoções positivas, mas não se reduz a estas. O humor não implica necessariamente o riso, apenas um gosto humorístico produzido pela captura da incongruência da piada.

Com isto, podemos analisar um ponto comum a Morreall, Carrol e Gimbel e que será crucial na nossa análise: o valor estético do humor. Para Morreall, uma experiência estética humorística é aquela em que "uma incongruência é desfrutada por si mesma, o prazer de uma mudança conceptual por si mesma" (MORREALL, 1983, p. 93). Conforme Gordon explica, "o humor é estético na medida em que desperta a imaginação dos espectadores, fornece-lhes ideias sobre a existência humana e provoca-os a pensar de forma mais crítica e criativa" (GORDON, 2012, p. 66). O humor fornece uma legitimação temporária ao pensamento de maneiras impraticáveis e ilógicas. Conforme Morreall conclui: "No estado de espírito estético, não estamos presos a olhar as coisas de apenas uma maneira. Somos livres para mudar a nossa perspectiva várias vezes, se quisermos, ver as coisas como outras e até construir mundos ficcionais" (MORREALL, 1983, p. 90). Para Gimbel, a piada deve ser avaliada apenas por "critérios estéticos" - a piada é inteligente ou não é. Ele deduz um corolário do critério "conspícuo": "o ato humorístico é autorreferencial, ou seja, quando você o vê, o vê". Para ele, uma vez que um ato humorístico é conspícuo, é, portanto, um ato estético, cujo valor é em parte julgado intrinsecamente, cujo escopo é ele próprio. Tanto na visão de Gimbel quanto de Morreall, a estética parece implicar um desinteresse (num sentido praticamente kantiano) em que o ato humorístico vale por si. Embora as coisas não sejam tão lineares e seja quase impossível encontrar uma piada completamente desinteressada, a estética do humor parece apontar para mais uma característica importante do fenômeno humorístico: a distância.

A melhor formulação que conheço da importância da distância no humor foi fornecida por Mel Brooks: "Tragédia é eu partir uma unha; comédia é tu caíres no buraco do esgoto e morreres". Séneca afirmou certa vez que "o tempo cura o que a razão não consegue curar". Ora, o humor cura o (ou pelo menos toca na ferida) que o tempo não consegue curar. Ao

criar uma distância (seja entre dois eventos temporais ou espaciais, entre dois conceitos, entre uma asserção comum e uma respetiva incongruência), o olhar humorístico eleva-se a um novo patamar, onde consegue encontrar novos ridículos, novas mesquinhices ou, grosso modo, novas incongruências. A própria frase de Mel Brooks, com o seu exagero praticamente absurdo, é um exemplo da distância necessária para que esta se torne humorística. É a sua estrutura formal que nos permite rir daquilo que seria uma tragédia em qualquer outro tipo de discurso: cair no buraco do esgoto e morrer. Isso exige um distanciamento adequado do conteúdo da piada, neste caso, fornecido pela incongruência entre a dor de partir uma unha e uma terrível morte. A distância invocada pelos humoristas ocorre quando eles colocam o público num modo lúdico, onde a surpresa e a incongruência é apreciada e leva ao gosto humorístico.

O humorista cria os seus mundos ficcionais. Como qualquer outro artista, opera segundo um olhar específico: neste caso, o *olhar humorístico*. O psicólogo John Varvaeke usa o termo “perceção de relevância” (“relevance realization”) (VARVAEKE, 2019) para se referir à forma como nos concentramos naquilo que é importante. O mundo apresenta-nos uma infinidade de dados. É esta capacidade de “perceção de relevância” que nos permite navegar nesse mar. A minha proposta é que o olhar humorístico representa uma forma específica de “perceção de relevância”. É um olhar estético que opera segundo uma certa distância. Um exemplo óbvio seria a distância entre si e si mesmo que o humorista cria quando faz humor auto-depreciativo. Embora nenhuma das situações que narra tenham sido particularmente aprazíveis no momento em que aconteceram, o seu olhar humorístico permitiu-lhe olhar para si mesmo em 3ª pessoa e, desse modo, encontrar novas incongruências. Desse novo ponto de vista, o terrível torna-se ridículo⁷. Embora o dado permaneça o mesmo, muda a maneira como a nossa “perceção de relevância” opera (muda a maneira como o dado é percebido ou até mesmo capturado). Deste modo, o humorista deve compreender os elementos relevantes da realidade na sua multiplicidade de padrões e estar continuamente à procura de novos pontos de vista, tencionando a piada.

O humorista está, desde início, a violar regras. Começa por violar as regras do raciocínio comum na busca de incongruências e essa violação de regras deve ser abraçada pelo público para que a piada funcione. Kotzen argumenta que o conceito de humor deve ser entendido como envolvendo um tipo de violação das normas que constituem outros conceitos normativos (KOTZEN, 2015). A chave para distinguir as violações humorísticas de normas das violações não-humorísticas de normas é o entendimento das virtudes práticas, epistêmicas e estéticas que os

exemplos de humor bem-sucedidos manifestam. O humor choca com o "Princípio Cooperativo" de Grice para uma comunicação adequada (GRICE, 2002). Segundo Grice, quando se segue as regras inconscientes da lógica conversacional, evita-se a ambiguidade, diz-se apenas o que se acredita ser verdadeiro, afirma-se apenas o que se tem evidência, comunica-se da maneira mais simples possível. A quebra dessas máximas limitaria a cooperação entre os participantes. Tendo em conta que não existe humor privado, que este depende sempre de um terceiro, como pode o humor ser sequer compreendido? Ora, a interação humorística obedece às suas próprias regras, é um jogo de linguagem (e não só) específico. Tem o seu próprio princípio de cooperação. Neste, o humorista está a tentar criar uma incongruência (ou permitir os espaços mentais nos quais o público pode fazê-lo) desrespeitando as normas da conversação, da lógica e da própria sociedade, confiando num determinado jogo humorístico que requer o esforço colaborativo do público. A arte do humor depende de uma forma de comunicação não-comum e não-argumentativa. Quando Mitch Hedberg diz: "Eu não tenho namorada. Eu apenas conheço uma rapariga que ficaria muito chateada se me ouvisse dizer isso", ele está deliberadamente a violar o Princípio Cooperativo. Ele poderia ter transmitido as mesmas informações de uma maneira muito menos obscura e rebuscada, mas, em vez disso, gera a implicação de que ele não tem namorada para imediatamente a negar.

Deste modo, o fenômeno humorístico deve ser entendido enquanto o exercício do "olhar humorístico". Este busca uma distância estética que permite a formulação de incongruências num determinado jogo social onde as normas sociais e linguísticas comuns são violadas com o objetivo de produzir o gosto humorístico. Esta tentativa de capturar as características essenciais do fenômeno humorístico encontra respaldo na pesquisa empírica. Willinger [et al.] realizaram um estudo com 156 adultos a avaliar humor negro enquanto eram realizadas medições de inteligência verbal e não-verbal, distúrbios emocionais e agressividade (WILLINGER, 2017). Uma das conclusões do estudo é que, em primeiro lugar, o humor costuma usar categorias e estruturas de pensamento organizadas na forma de quadros acessados por imagens, noções ou mapeamentos específicos e, no curso do processamento do humor, essas categorias e estruturas de pensamento são frequentemente reanalisadas e reorganizadas semanticamente, ecoando a mudança (ou um salto) cognitiva da teoria da incongruência de Morreall. Em segundo lugar, foi concluída que a preferência e compreensão do humor negro estão associadas positivamente a maior inteligência verbal e não-verbal, bem como a níveis mais altos de educação. Instabilidade emocional e maior agressividade, por sua vez,

levavam à diminuição dos níveis de prazer ao lidar com o humor negro. Estes resultados podem ser interpretados à luz da incapacidade que a instabilidade emocional gera de criar a distância necessária ao fenômeno humorístico. Essa distância depende de um desprendimento emocional. Para além disso, o fato de que a compreensão do humor está associada positivamente a maior inteligência verbal e não-verbal parece indicar essa capacidade de perceber incongruências e agir de acordo com as regras do jogo humorístico, que violam as normas comuns.

Mau humor

A anterior elucidação do fenômeno humorístico permitir-nos-á olhar para certas concepções da ética do humor e mostrar de que forma estas são problemáticas. Uma primeira concepção problemática é a de Ronald de Sousa (1987) e Merrie Bergman (1986) que, com dois artigos bastante similares, sedimentaram o Argumento do Apoio Atitudinal que, seguindo Smuts, apresenta a seguinte forma:

1. Compreender uma piada requer estar ciente das proposições de que esta depende.
2. Entender uma piada não significa achá-la engraçada.
3. Se temos atitudes negativas em relação às proposições exigidas por uma piada, ela falhará – não a acharemos engraçada.
4. Não é possível, hipoteticamente, endossar (ou apoiar) proposições de maneira a reviver uma piada que está morta para nós.
5. Portanto, o que faz a diferença entre apenas entender uma piada e achá-la engraçada deve ser alguma atitude positiva em relação às proposições necessárias para entendê-la.
6. Portanto, se alguém achar engraçada uma piada sexista e são necessárias proposições sexistas para a entender, em virtude do seu apoio atitudinal a essas proposições, essa pessoa é sexista (SMUTS, 2010).

O problema está na premissa 5. É realmente necessário endossar (ou apoiar) as proposições necessárias para achar uma piada engraçada? Para de Sousa, "apenas conhecer [as proposições] não torna a piada engraçada. Além do mais, rir da piada torna-o sexista. Não é uma defesa convincente dizer: 'Eu estava apenas a seguir as premissas necessárias para entender a piada'" (DE SOUSA, 1987, p. 290). Ora, parece que quem deve aqui explicações é de Sousa, não quem ri da piada. É de Sousa que tem de explicar a necessidade do endossamento de uma proposição para achar graça a uma piada. Ainda que demos de barato que o endosso de uma proposição (ou apenas assumir essa perspectiva) possam ajudar a tornar uma piada mais engraçada, não é claro que tais atitudes sejam necessárias

para a apreciação da piada. Smuts duvida inclusive que seja necessário um endosso hipotético (SMUTS, 2010, p. 337). É claro para qualquer pessoa que já contou uma piada que atitudes ou opiniões compartilhadas não são suficientes para esta se tornar engraçada. Nem sequer é claro que elas importam. Smuts dá o seguinte exemplo:

Por que deveríamos pensar que conteúdo supostamente racista contribui positivamente na percepção de graça por ouvintes racistas? Mesmo que um racista exclame: "É verdade, eles são todos uns ladrões!" não há razão para pensar que o racismo tenha contribuído para o [gosto humorístico – expressão minha] do racista. É mais plausível pensar que, seja lá o que for que torne piadas engraçadas - incongruências cognitivas resolvíveis ou algo mais a ser descoberto - é o que explica o humor. Se o racismo fosse responsável, esperaríamos que o mesmo tipo de mecanismo operasse no tipo oposto de situação [...] No entanto, as piadas às custas do presidente Bush, por exemplo, não são mais divertidas simplesmente porque desafiam um chefe de Estado moralmente pernicioso. Em resposta a uma piada medíocre, podemos aprovar ou sorrir em aprovação diante da condenação de Bush e seu bestiário de loucos, mas o sentimento não torna as piadas às suas custas mais engraçadas. As piadas de Bush são engraçadas por razões independentes, que têm a ver, muito provavelmente, com sua inteligência [cleverness – o termo usado também por Gimbel] (SMUTS, 2010, p. 338).

O que os artigos de de Sousa e Bergman mostram é que, no máximo, o humor pode ser bloqueado por alinhamentos atitudinais. de Sousa e Bergman não conseguem criar a distância estética necessária para achar graça a piadas sexistas. Esses tópicos criam neles uma instabilidade emocional que os impede de criar essa distância estética. Por outro lado, não temos boas razões para crer que o apoio atitudinal desempenha um papel positivo na percepção de humor. Mesmo assim, a afirmação de de Sousa não é apenas que atitudes sexistas podem aumentar o gosto humorístico, mas que são necessárias. A afirmação mais forte que pode ser feita é que as atitudes pro-algo podem aumentar o gosto humorístico, mas o exemplo das piadas medíocres sobre Bush dá-nos motivos para duvidar até dessa afirmação mais modesta. Assim, Smuts lança a seguinte máxima para avaliar o humor: "Nunca atribua a um -ismo ao que pode ser adequadamente explicado pelas propriedades formais de uma piada" (SMUTS, 2010, p. 339).

Outro problema que permeia visões corolárias⁸ de de Sousa e Bergman é aquilo a que Gimbel chama "Forma shakespeariana de neo-Shaftesburianismo" no Humor. Esta diz que há uma ligação forte entre humor e verdade e que a tarefa do humor é, basicamente, "falar a verdade ao poder". Esta visão, que parece ter cada vez mais aderentes, vê o humor enquanto corretivo social. Um dos seus problemas é que, à partida, ideologiza o humor. Para além do problema de que qualquer forma de arte ideologizada se torna meramente panfletária, a verdade é que não parece haver nenhuma conexão essencial entre algo ser engraçado e transmitir alguma verdade, desconfortável ou não. A verdade desconfortável é que muitas coisas são realmente engraçadas, mesmo que repousem em falsidades, e muitas coisas não são engraçadas, embora sejam verdades desconfortáveis. Lembremo-nos do exemplo de Smuts: podemos achar um conteúdo de uma piada verdadeira e não engraçada; e vice-versa. O guionista do "Daily Show" Allison Silverman disse, certa vez, que um dos critérios para uma piada não entrar no programa era receber aplausos em vez de gargalhadas⁹. Uma piada pode efetivamente tentar ser interventiva ou capturar alguma verdade, mas o seu *telos* é sempre o gosto humorístico. Uma piada que recebe apenas aplausos não é uma piada e não foi construída como uma piada. de Sousa e Bergman parecem não compreender este fato.

Deste modo, e tendo em conta o fato de não existir humor privado, devemos ter em conta um caso pouco considerado na ética do humor: o interlocutor com mau humor. O ouvinte moralista que, por não conseguir entrar no jogo humorístico, passa a julgar moralmente o humorista. Como Benatar (2014) deixa claro: devemos levar o humor a sério, mas não demasiado. As pessoas geralmente sobrevalorizam o significado de certos tipos de piadas pois deixam de perceber que a incongruência é a chave para a sua eficácia. Ou seja, identificam erroneamente algum outro elemento como a chave da piada e depois reagem exageradamente à mesma. Se pensarmos que o apelo do humor negro está não na insensibilidade ou desumanidade do humorista, mas na extrema incongruência que este envolve, pouparemos muitos casos de moralismo desnecessário. A verdade mundana e sóbria é que comediantes como Lenny Bruce, George Carlin ou Louis CK dizem coisas que "não deveríamos" dizer – coisas que violam as regras de etiqueta ou decoro, ou entram em conflito com a sabedoria convencional, ou são estranhas ou incomuns – em busca de uma incongruência entre o que eles dizem e o que as pessoas geralmente se sentem confortáveis em dizer. Às vezes, o que eles dizem captura alguma "verdade desconfortável", mas às vezes é apenas uma loucura ou grosseria.

E quando é verdade, não é a verdade em si que a torna piada engraçada, mas a incongruência.

Embora o exemplo do ouvinte com mau humor possa parecer demasiado trivial, é possível argumentar que ele representa um problema moral sério. Em primeiro lugar, são vários os humoristas que reportam uma crescente dificuldade em atuar por causa de ouvintes crescentemente moralistas que, recusando-se a entrar no jogo humorístico, chegam inclusive a pedir a censura do humorista (para um caso de estudo específico, veja-se Capelotti (2016); para um index da censura humorística ao redor do mundo, veja-se a seção de Humor do Index of Censorship). Tentar limitar a liberdade de expressão parece ser um problema moral mais sério do que a potencial ofensa de uma piada mal interpretada. Vale recordar o caso Charlie Hebdo em 2015. Na sátira que inspirou o massacre, Maomé está a ser morto, mas o ponto do cartoon era expressar a incongruência de que certos extremistas islâmicos são tão dogmáticos que matariam o próprio Maomé se ignorassem a sua identidade. O cartoon não diz que Maomé deveria ser morto. Porém, a al-Qaeda julgou que os humoristas eram islamofóbicos e deviam ser mortos.

O humor deve ser analisado, como qualquer outro tipo de discurso, segundo o princípio de caridade. Contudo, este parece ser facilmente descartado em nome de uma potencial ofensa. Embora a ambiguidade esteja no coração do humor, isto não significa que qualquer interpretação de uma piada é válida. O humor é uma criação ao redor de uma ideia, não a ideia ela própria. É uma criação de uma ficção, como vimos anteriormente. Confundir a piada construída ao redor de uma ideia com a ideia em si seria como culpar Robert de Niro pelas suas ações enquanto Vito Corleone.

Quer isto dizer que não existem piadas ofensivas? Claro que não. Elas existem e podem, efetivamente, ser moralmente problemáticas, como será analisado na próxima seção. O problema jaz, porém, na crença (que parece ser a de de Sousa e Bergman) de que todo o humor deve ser "ético". Como vimos na primeira seção, o humorista está, desde início, a violar regras. O humor envolve a violação de uma série de normas e esta só faz sentido dentro de um determinado jogo humorístico. Isto pode, como é claro, envolver a violação de normas éticas ao, por exemplo, ser ofensivo, grosseiro, estereotípico, sexista, racista, etc. O que distingue o humor da ofensa *per se*, ou do sexismo *per se* é que o humor deve criar uma distância estética que permite enxergar incongruências até mesmo nesses assuntos. Vale ter em conta de distinção de Gimbel entre ícone e estereótipo (GIMBEL, 2017, p. 59-61). Um ícone é um único ou um par de propriedades que atribuímos ao nome de um grupo identificável. Embora os ícones usados nas piada possam derivar de estereótipos, ícones não são estereótipos. Eles

diferem de duas maneiras: como uma única propriedade ou par de propriedades, estas são atenuadas e não são supostas referir em todos os sentidos possíveis os membros do grupo. Embora os estereótipos também reduzam os indivíduos a pequenos conjuntos de propriedades que são erroneamente atribuídos a cada membro, os ícones são intencionalmente, absurdamente planos e exagerados. Segundo, eles não são referenciais. Os estereótipos destinam-se a capturar propriedades essenciais dos grupos; pretendem ser descritivos. Os ícones, por outro lado, estão anexados apenas ao nome do grupo – apontam sem referir. É a caricatura que está a ser apontada, não os membros reais do grupo. O ícone busca criar essa distância estética. A distinção de Gimbel reforça a ideia de que o humor é uma representação, não um discurso literal.

Veja-se, por exemplo, a seguinte piada de Louis CK sobre um tema particularmente pesado, violação: “I’m not condoning rape, obviously—you should never rape anyone. Unless you have a reason, like if you want to fuck somebody and they won’t let you”. A piada é particularmente interessante do ponto de vista ético pois, para além de ter um tema extremamente pesado, foca-se na vítima. A piada reitera algum tipo de aceitação da violação por parte de Louis CK? Antes de responder, voltemos a considerar a piada de Mitch Hedberg: “Eu não tenho namorada. Eu apenas conheço uma rapariga que ficaria muito chateada se me ouvisse dizer isso”. A estrutura das duas piadas é muito similar: começam com uma afirmação que é, logo de seguida, negada. É essa incongruência que tem piada. Como dissemos anteriormente, a piada de Hedberg viola as normas da conversação normal. A piada de CK vai mais longe: viola regras éticas básicas. Porém, fá-lo num contexto humorístico que deve criar a devida distância estética para que a piada funcione. E isto faz com que, como vimos anteriormente, não seja preciso concordar com a proposição da piada para a achar engraçada. Carroll sustenta que o “Humor ... é principalmente uma fonte de informação sobre as normas que governam a cultura que habitamos” (CARROLL, 2014, p. 76). Como aprendemos sobre esses elementos desagradáveis de nossas próprias instituições que internalizamos e, portanto, são invisíveis para nós? Examinando o humor. Weems argumenta da mesma maneira: as piadas obscenas não se destinam a ofender, mas a questionar o que significa ser ofendido em primeiro lugar (WEEMS, 2014, p. 23). O humorista é uma espécie de funâmbulo que caminha numa linha cada vez mais fina à medida que quebra mais regras. Há um risco constante no seu ofício¹⁰. Smuts estava correto ao afirmar que não podemos usar um critério ético para julgar a qualidade estética das piadas. Uma piada é uma piada de qualidade independente de quaisquer considerações morais. O inverso, no entanto, não é necessariamente o

caso. Precisamos levar em consideração os critérios estéticos ao julgar eticamente uma piada. Quanto mais áspera a premissa, melhor deve ser a piada. Damos aos humoristas uma latitude extra ao poder dizer coisas que não podemos dizer numa conversa normal e moralmente aceitável. Mas essa licença deve ser merecida. Quanto mais regras o humorista quebra, mais proporcionalmente engraçada deve ser a piada.

O que se exige de uma piada sobre um tema extremamente controverso é que seja particularmente boa. Se vamos mexer na ferida, que seja com a devida qualidade. Consideremos o exemplo de Mel Brooks no documentário "The Last Laugh". Enquanto judeu que atravessou a segunda guerra, Brooks nunca se impediu de fazer humor com o nazismo. Porém, tinha o seu próprio limite: o holocausto. O trauma emocional impedia-o de criar a distância estética necessária ao fenômeno humorístico. Porém, isto mudou quando a humorista Sarah Silverman, também judia, proferiu a seguinte piada numa gala em que Brooks estava presente: "What do Jews hate most about the Holocaust? The cost!". Talvez pela distância, neste caso, temporal, Brooks deu por si, involuntariamente, a rir-se.

Humor mau

Com a última seção estabelecemos que as condições necessárias para entender e subsequentemente achar uma piada engraçada – incongruência, mudanças cognitivas, percepção de erro, endosso de crenças atitudinais – não nos dizem o suficiente sobre um caso para julgar se é errado achá-lo engraçado. Não podemos especificar todas as crenças necessárias para entender uma piada, muito menos o conjunto de crenças que alguém deve endossar para que uma piada seja engraçada, nem podemos determinar se isso é sequer necessário. Como não temos ideia do que é suficiente para uma piada ser engraçada e nenhuma das condições necessárias nos pode dizer se somos imorais, não é possível dizer que há uma falha moral em apenas achar uma piada engraçada. Podemos, contudo, encontrar um problema ético no interlocutor de mau humor que, por falhar em entrar no jogo humorístico, parte para o julgamento moral do humorista. Porém, pode o interlocutor estar correto? O maior problema da abordagem anterior é que o interlocutor não faz uso do princípio da caridade para interpretar uma piada. Mas o problema pode acontecer num sentido reverso. Existem fatores contextuais que podem levar a que piadas causem danos, apesar de serem piadas puras, sem intenção alguma além de provocar o gosto humorístico. Estes seriam o caso do humor mau.

Como a primeira seção clarificou, há um aspeto lúdico e conspícuo na humor. Ou seja, este funciona num determinado jogo social, linguístico, etc,

a que podemos chamar jogo humorístico. Neste jogo, o humorista goza de uma licença especial para quebrar diversos tipos de normas. Da mesma forma que o interlocutor pode falhar em compreender estes aspetos do humor, o mesmo pode acontecer com o humorista. Há um contrato humorístico explícito, proposto pelo locutor e aceite pelo interlocutor. Se virmos um homem a dar um soco arbitrariamente cruel a alguém, condenaremos facilmente o ato. O mesmo não acontece quando vemos uma luta de MMA. Nesse caso, um contrato social altera o comportamento aceitável e certos danos são considerados admissíveis porque foram previamente acordados pela natureza do empreendimento. O problema surge quando o humorista se comporta como o homem a dar um soco e não como o lutador de MMA. Embora as intenções do locutor sejam opacas, há certas manifestações que nos permitem compreender problemas morais no mesmo.

Contar uma piada de humor negro num funeral seria um exemplo desse mesmo problema. A situação pode ser hilariante se for, por exemplo, encenada numa série humorística. Mas, no segundo caso, há uma distância estética que não existe no primeiro. O mesmo acontece com alguém que decide contar piadas enquanto está em tribunal. O jogo de linguagem em questão (a linguagem legal, neste caso), não permite as ambiguidades e incongruências que caracterizam o discurso humorístico. Para além disso, quando alguém conta uma piada, faz de si ou de alguém um foco de atenção, e há situações em que isso é claramente moralmente problemático. Hobbes falava da "sudden glory" do humor. Embora a sua análise seja bastante simplista, aplica-se perfeitamente a estes casos. Transformar certas situações em espaços humorísticos sem criar a distância necessária para que o humor funcione, revela um problema moral por parte do humorista. Isso não quer dizer que não possa haver piadas sobre a pior das tragédias, apenas que dizê-las em determinados contextos pode prejudicar a capacidade de outras pessoas de se envolverem num propósito psíquico diferente. Tal como o interlocutor na seção anterior, o humorista estaria a falhar por não entender o próprio humor.

Com isto, não se pretende afirmar que há temas ou até contextos intocáveis. Como vimos antes, o humor vive da violação de normas. Porém, estas envolvem um risco moral. Se o humorista vai quebrar regras, o retorno deve corresponder ao risco moral envolvido. Os problemas com o humor são sempre contextuais, nunca absolutos. Não existe um tema intocável ao humor assim como não deve existir um tema intocável a qualquer forma de arte.

Um exemplo contextual eticamente interessante seria o caso do “demasiado cedo?” (ou “too soon?”). Consideremos um exemplo do comediante mais icônico do “demasiado cedo?”, Anthony Jeselnick:

Eu tento pisar limites e ainda fazer com que a piada funcione [...] é principalmente um jogo de palavras, e eu conheço pequenos truques, como fazer alguém rir. Como no dia do Massacre em Aurora, tutei uma piada: ‘Fora isso, como foi o filme?’ [Entrevistador ri.] Exatamente. Isso não o fez pensar nas vítimas ou algo assim - apenas o fez rir naquele dia horrível. Mas isso era como uma versão perfeita. Eu pensei que tinha acertado em cheio... Mas quando aconteceu o atentado na Maratona de Boston, eu tutei: ‘Pessoal, hoje existem apenas algumas linhas que não devem ser ultrapassadas - especialmente a linha de chegada’. E as pessoas enlouqueceram... Durante Aurora, eu era apenas um comediante. Agora que sou meio que uma celebridade, as pessoas viram meu nome e a piada durante a maratona de Boston (GIMBEL, 2017, p. 147).

Já ninguém se ofende com piadas sobre as cruzadas. Contudo não é difícil imaginar o quão problemáticas essas piadas seriam no século XIII. O interessante do problema do “demasiado cedo?” é o reconhecimento implícito da importância da distância no humor. Nestes casos, a distância enfatizada costuma ser a temporal, mas deve ficar claro que ela não é a única, nem sequer a mais crucial, distância no humor. Na verdade, boas piadas entendidas enquanto parte de um jogo humorístico, funcionam ainda que seja “demasiado cedo”. Veja-se o caso da primeira piada de Jeselnick. Uma das razões para o seu sucesso foi, como o próprio disse, o fato de ser “apenas um comediante”. Contudo, tudo mudou no caso da segunda piada pois já é “meio que uma celebridade”. Muitas pessoas seguem agora o seu perfil e não são tão capazes de entrar no jogo humorístico. Neste caso, dado o fato de Jeselnick ser humorista, parece-me claro que há uma clara falha por parte no princípio de caridade humorístico dos interlocutores no caso da segunda piada. Contudo, não é difícil pensar em casos de “humor mau” pois não criaram essa distância.

Mesmo nestes casos, podemos argumentar que o humor permite que as vítimas ganhem espaço em relação à tragédia. O mundo da piadas é um mundo diferente, onde se manipulam significados. Porém, pedir essa distância intelectual pode ser, em determinados contextos, mera insensibilidade. Como vimos antes, embora seja difícil argumentar que certas asserções são necessárias para achar uma piada engraçada, parece ser um fato que certas disposições emocionais ou atitudinais impedem a

compreensão do humor. Quando Sarah Silverman decidiu contar uma piada sobre o Holocausto com judeus na plateia, correu um risco moral. No seu caso, tudo acabou bem. Para determinar se existem motivos legítimos de ofensa e, portanto, a possibilidade de preocupação moral, precisamos julgar o quão pesada é a piada e o quão próximo está o contexto do jogo humorístico. É uma equação complicada e que, por isso mesmo, foge de moralismos, mas que espelha a complexidade do fenômeno humorístico. O quão pesada é a piada é determinada pelo grau de respeito demonstrado pelo que está a ser manipulado esteticamente com fins ao gosto humorístico. Por outro lado, se estamos num clube de comédia, há uma expectativa de humor potencialmente agressivo. Existem outros contextos em que o jogo humorístico é extremamente delicado, onde piadas seriam vistas como imediatamente penetrantes no mundo real.

Conclusão

Podemos, deste modo, falar de dois problemas práticos (e contextuais) na ética do humor. Estes buscam entender o fenômeno humorístico em toda a sua complexidade e, por isso mesmo, evitar generalizações e respostas absolutas. Benatar argumentou que devemos levar o humor a sério, mas não demasiado (BENATAR, 2014). Ora, levar o humor a sério passa por ter uma correta concepção do fenômeno humorístico. É essa correta concepção que, por sua vez, nos permite não o levar demasiado a sério.

Notas

¹ Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: silvajoao1999@gmail.com. Orcid-ID: <https://orcid.org/0000-0002-4556-6572>

² Ou seja, não será aqui tratada diretamente a piada em si, mas quem a conta e quem a recebe.

³ Cabe aqui clarificar os principais referenciais desta “filosofia do humor”. Embora a reflexão filosófica sobre o humor remonte à filosofia clássica (Aristóteles na *Retórica*, por exemplo) e nunca tenha desaparecido do debate moderno (via Kant, Kierkegaard, Schopenhauer ou Hobbes), o uso contemporâneo de “filosofia do humor” refere-se ao estudo sistemático desse mesmo debate, categorizando-o, grosso modo, em três teorias: de incongruência, superioridade e alívio (e, mais recentemente, a teoria lúdica do humor), segundo as obra pioneira de Morreal, *Taking Laughter Seriously* (1983) e *The Philosophy of Laughter and Humor* (1987).

⁴ O presente artigo não pretende, porém, analisar cada uma destas, os seus erros e os seus acertos. Para um exame de cada uma das teorias do humor, veja-se: Araújo Pereira (2016), Carroll (2014), Gimbel (2017, p. 34-56), Morreal (1983), Morreall (2009, p. 1-89) e Morreall (2016).

⁵ Os termos são mantidos em inglês pois os próprios humoristas de língua portuguesa usam os termos em inglês.

⁶ E é, creio, uma das chaves para entendermos fenômenos tão curiosos quanto o do epitáfio humorístico – que demonstra a capacidade liberativa do humor até perante a própria morte. O meu favorito é o simplíssimo “in” inscrito na campa de Jack Lemmon.

⁷ Esta capacidade quase terapêutica (que ecoa a nota 6) é um dos fatores positivos do humor normalmente negligenciados.

⁸ Visões que, por aceitarem a perspectiva de de Sousa e Bergman, creem que o humor deve atuar como um corretivo social. Se o humor perpetua estereótipos e reforça a opressão, ele também pode ser usado contra os poderosos, questionando o seu privilégio social.

⁹ Outro fenômeno curioso (e que nos permite compreender se as intenções em questão são puramente humorísticas) é o da piada repetida. Enquanto as pessoas vão a um concerto na expectativa de ouvir as suas músicas favoritas de novo, ninguém ficaria satisfeito em ouvir piadas que já conhece por uma hora num espetáculo humorístico.

¹⁰ Podemos, é claro, também perguntar se esse risco é moralmente aceitável. Ora, o principal argumento que poderíamos tirar deste artigo é que a distância que o humor permite criar entre uma ideia e sua representação é, muitas vezes, a única forma de tratar esse assunto. Um exemplo seria a opção do *Saturday Night Live* em falar sobre o 11 de Setembro após o ataque: “Are we allowed to be funny? Why don’t we start now”. O tema era tão sensível que apenas a abordagem humorística parecia capaz de lidar com ele. No documentário “Last Laugh”, Larry Charles dá o exemplo de uma cena que escreveu, no início dos anos 90, para o

programa "Seinfeld" em que a Elaine compra uma arma para se proteger. A NBC não permitiu que esse programa fosse ao ar. Segundo Charles, esse tema é ainda extremamente relevante passados quase 30 anos pois não foi devidamente tratado. É tabu exatamente pois não é abordado. Há um risco moral no humor, mas esse é risco é necessário. Com as devidas distâncias, o paralelo com Durkheim não deixa de ser interessante. Durkheim argumenta que o crime é necessário enquanto desafio de normas sociais impostas. Se não houvesse crime, criaríamos regras cada vez mais restritivas, exigindo cada vez mais conformidade com um único modo de ser. O mesmo acontece com o humor que, causando muito menos dano que o crime, tem um papel semelhante de questionamento de limites e normas.

Gimbel argumenta ainda para mais uma característica positiva do humor normalmente ignorada: a coesão cultural. Muitos afirmam que usar um ícone associado a um grupo numa piada étnica funciona como um insulto, um ataque ou uma tentativa de entrincheirar um estereótipo prejudicial. Mas, há evidências de que estas piadas podem ter um significado de aceitação. Tais piadas aparecem em culturas pluralistas com comunidades minoritárias identificáveis. Um exemplo seriam as piadas sobre judeus e polacos na América. "Elas não apareceram durante o período de 1910 a 1940, a época de pico da imigração dessas comunidades. Antes, as piadas de judeus tornam-se comuns entre 1940 e 1950 e as polonesas na década de 1960, muito depois que judeus e poloneses serem vistos como estrangeiros que têm diferentes modos de vida e cultura. Não foram os imigrantes que ouviram essas piadas, mas os filhos dos imigrantes para quem aquela cultura era a sua cultura. As piadas judaicas foram introduzidas na cultura por comediantes judeus de Vaudeville e, à medida que a cultura se tornou mais confortável com os judeus como judeus americanos, as piadas espalharam-se. Da mesma forma, as piadas polacas tornam-se padrão no humor americano somente quando os poloneses-americanos são vistos como americanos plenos. Temos um ressurgimento de ambos na década de 1980. Com a ascensão de um papa polonês, as piadas polonesas ressurgiram. Com a total integração dos judeus de terceira geração na cultura americana, as piadas da princesa americana judia apareceram na mesma época" (Gimbel, Steven. *Isn't that Clever: A Philosophical Account of Humor and Comedy*. New York: Routledge, 2017, p. 120).

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO PEREIRA Ricardo. *A Doença, o Sofrimento e a Morte Entram num Bar: Uma espécie de manual de escrita humorística*. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- BENATAR, David. "Taking Humour (Ethics) Seriously, But Not Too Seriously." *Journal of Practical Ethics* 2, nº 1 (2014): 24-43.
- BERGMAN, M. "How many feminists does it take to make a joke? Sexist humor and what's wrong with it." *Hypatia* (1) 1 (1986): 63-82.
- CAPELOTTI, João Paulo. "Defending laughter: an account of Brazilian court cases involving humor, 1997-2014." *Humor - International Journal of Humor Research* 29, nº 1 (2016).
- CARROLL, Noël. *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DE SOUSA, R. "When is it wrong to laugh? In: de Sousa R." Em *The rationality of emotion*, de R. de Sousa , 275-300. Cambridge: MIT Press, 1987.
- GIMBEL, Steven. *Isn't that Clever: A Philosophical Account of Humor and Comedy*. New York: Routledge, 2017.
- GORDON, Mordechai. "What Makes Humor Aesthetic?" *International Journal of Humanities and Social Science* 2, nº 1 (2012): 62-70.
- GRICE, H. P. "Logic and conversation." Em *Foundations of cognitive psychology: Core readings* , de D. J. Levitin, 719-732. MIT Press, 2002.
- JOHNSON, Paul. *Humorists: From Hogarth to Noel Coward*. HarperCollins, 2010.
- KOTZEN, Matthew. "The Normativity of Humor." *Philosophical Issues* 25 (2015): 396-414.
- KRAMER, Chris A. "Subversive Humor as Art and the Art of Subversive Humor." *Yearbook of Philosophy of Humor*, 2020.
- MORREALL, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009.
- MORREALL, John. *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York Press, 1983.
- MORREALL, John. *Philosophy of Humor*. 2016. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>.

SHUSTER, Martin. "Humor as an Optics: Bergson and the Ethics of Humor." *Hypatia*, 2012: 618-632.

SMUTS, Aaron. "The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong?" *Ethical Theory and Moral Practice* 13 (2010): Ethical Theory and Moral Practice.

VERVAEKE, John. *Convergence To Relevance Realization*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Yp6F80Nx0lc>.

WEEMS, Scott . *Ha!: The Science of When We Laugh and Why*. Nova Iorque: Basic Books, 2014.

WILLINGER, U., e et al. "Cognitive and emotional demands of black humour processing: the role of intelligence, aggressiveness and mood." *Cognitive Processing*, 2017.

Received/Recebido: 03/08/20

Approved/Aprovado: 08/12/20