

“RIDÍCULO POLÍTICO”: ANÁLISE DE UMA MUTAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA

Marcia Tiburi¹

RESUMO: O termo *Ridículo Político* designa uma mutação na cultura política em grande escala. A hipótese desse artigo é de que essa mutação se estabelece em um patamar estético fundamental à política. O trágico como fundamento do político foi substituído pelo cômico. Outra hipótese a ser analisada é que a passagem ao fascismo na atualidade tem ocorrido por meio do uso metodológico da *ridiculosidade política* transformada em capital sobretudo em processos eleitorais marcados pelo populismo. O artigo se propõe, portanto, a introduzir o conceito de ridículo por meio de uma análise do risível como forma psicopolítica de controle e de catarse sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Ridículo. Estética. Política. Tragédia. Cultura política.

POLITICAL RIDICULOUS: AN ANALYSIS ABOUT AN AESTHETIC-POLITICAL MUTATION

ABSTRACT: *The expression Political Ridicule designates a mutation in political culture on a global scale. This article hypothesizes that this mutation is establishing at an aesthetic level fundamental to politics. The tragic was the basis of politics and comic replaced it. Another hypothesis to be analyzed is that the passage to fascism today has occurred through the methodological use of “political ridiculousness” transformed into capital, especially in electoral processes marked by populism. The article proposes, therefore, to introduce the concept of ridicule through an analysis of laughable as a psycho-political form of control and social catharsis.*

KEYWORDS: *Ridiculous. Aesthetics. Politics. Tragedy. Political culture.*

¹ Université Paris 8 - Saint-Denis – França. Professora de Filosofia. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0940-5835>. E-mail: marciatiburi2011@gmail.com

A hipótese do “Ridículo Político”

Este trabalho tem um duplo objetivo. Em primeiro lugar, o de situar o conceito de “Ridículo Político” (TIBURI, 2017)² como categoria de análise válida para a compreensão da política contemporânea. Em segundo lugar, busca responder à pergunta quanto à passagem das democracias contemporâneas ao fascismo ou, em termos mais sociais, à fascistização de sociedades em nossa história política recente. A partir de uma abordagem estético-política, a hipótese sustentada é a de que o “Ridículo Político” é o operador efetivo e processual da guinada autoritária que se apresenta de maneira sedutora para as massas nessa fase do capitalismo mundial. O “Ridículo Político” (que, como categoria, implicaria o termo *ridiculosidade* ou *ridicularia*) se tornou o calibrador de um metabolismo estético-político que acompanha um projeto econômico-ideológico. O populismo de extrema direita em ascensão vertiginosa na segunda década dos anos 2000 se revela nesse processo não apenas como usuário astucioso dessa dimensão estética marcada por performatividades e teatralidades, mas como a própria coisa.

A expressão “Ridículo Político” se define na intersecção entre os campos da estética e da política. Por meio dela, expõe-se o que se pode considerar uma mutação na cultura política atual, cujos avatares mais evidentes se encontram pelo menos cem anos antes, no âmbito dos fascismos que tomaram conta da Europa. A questão pode chegar aos alvares da história do poder, bem como ter um alcance geopolítico vasto. Ao contrário de uma clivagem, a mutação em questão é tecida na História, sendo observável na irrupção decisiva e originária do plano estético como platô fundamental da experiência que se tem por política. Na busca pela verdade que caracteriza as empreitadas filosóficas é preciso levar em conta que a estética não pode ser separada da política, do mesmo modo que a política não pode ser separada da estética. Nesse sentido, buscaremos mostrar como a mutação política em jogo é, ela mesma, uma mutação estética que não apenas perturba, mas instaura uma outra qualidade do político.

Pode-se dizer ainda que o plano estético, enquanto caráter plástico da política, é moldado conforme necessidades de poderes em jogo – considerando o jogo político em sua dimensão competitiva, mimética e teatral – e sobressai mais ou menos conforme situações e condições históricas. O que é chamado de anti-política, hoje, é justamente a política que se oculta como tal e reaparece como farsa, mas apenas para aqueles que estiverem em condições cognitivo-afetivas de

² O conceito de “Ridículo Político” foi apresentado em um livro homônimo publicado em 2017 pela Ed. Record. Nesse artigo, apresento aspectos levantados na continuação da pesquisa sobre o tema.

perceber a farsa. Muitos entram no jogo sem que se deem conta de que se trata disso, precisamente porque sua percepção vem sendo afetada.

O *não-político* é um dos principais tropos retóricos da *antipolítica*. Personagens políticos que se definem como não políticos certamente operam como cínicos ao nível do discurso. Trata-se de uma astúcia usada por candidatos, em épocas de campanha, que lucram politicamente com a operação de destruição genérica da política. A questão da diferença entre *o político* (o contexto geral da condição humana, do ser genérico em ação linguística e intersubjetiva) e *a política* (das instituições burocratizadas) será desenvolvida em breve, mas, por enquanto, tratamos de colocar em cena que a posição paradoxal, pouco percebida pela população eleitora, reflete, sobretudo, um efeito do poder na era de sua ridicularização. O que surge como ódio à política advém de um rebaixamento da política operada em seu próprio bojo. A supressão fetichista da característica política da eleição é uma das táticas comuns no contexto do abandono dos escrúpulos que caracterizam a moral dos candidatos e das massas envolvidos nos jogos políticos. O cinismo é a regra dessa discursividade que nega o lugar em que ela se instaura. Certamente, o personagem que encarna esse paradoxo de ser político enquanto nega a política, devém tanto mais grotesco quanto mais tentar utilizar o efeito do poder. Ao mesmo tempo, quanto mais o nega, mais vitorioso se torna.

Na era da percepção manipulada, torna-se impossível para a maioria da população compreender o jogo que está sendo jogado, em outras palavras, perceber a performance da qual participa. Como no clássico conto de H. C. Andersen, no qual os súditos não conseguem ver a nudez do rei³, estamos diante de um problema grave de discernimento que é, igualmente, de percepção. A imagem do conto nos confronta com a questão do plano estético-político. O que é suprimido no que Eduardo Grüner (2002, p.34) definiu como sendo uma “supressão fetichista do político pelas operações da política” é justamente a imagem da nudez do rei. Em outras palavras, impede-se que a verdade e sua carga trágica sejam percebidas. A impressão de prestidigitação da política contemporânea advém da produção de ilusões. Essa é a estratégia própria da política no contexto do capitalismo. Desaparece o político, a instância trágica, como veremos adiante, por meio de operações da política como instância burocrática.

Há, nesse momento, que se prestar atenção à estrutura da supressão relacionada à política transformada em operação de ocultamento do político. O poder precisa esconder a nudez do rei, porque desse ocultamento depende a

³ *A Roupa nova do imperador* foi publicado em 1837 por Hans Cristian Andersen e se inspira em contos. Nesse caso, a percepção de criança que vê o rei nu é uma metáfora da consciência que não se submete à vaidade e à soberbia do poder.

sua manutenção. Contudo, não só o rei está nu, também a roupa não existe e é preciso perguntar como ela desapareceu, pois não se trata de um objeto que nunca tenha existido. Mesmo que haja tantos personagens que não a utilizam, ela está guardada em algum lugar.

No contexto da argumentação em curso, isso quer dizer que a instância ritual própria ao político, no tempo do trágico, dá lugar a uma mera simulação no tempo do cômico. O comum – a roupa que todos devemos ver ou cuja ausência todos devemos perceber – que nasce do ritual que, por sua vez, designa o que se faz em conjunto para celebrar algo, encontra-se esvaziado. A fantasia é comum e até mesmo o delírio⁴. Aquilo que em Kojève (1947) surge como a “animalização do homem”, o “esnobismo” como um ritual vazio de conteúdo, como pura formalização da vida humana, pode ser uma chave de compreensão do que está em curso. O que compreendemos por comédia, sobre a qual se fez muito menos teoria do que sobre a tragédia até hoje, é o *locus* político do tempo pós-histórico de Kojève, no qual o ser humano entraria em um devir animal. Ora, a comédia se relaciona ao vínculo com o animal, com o rasteiro, com o humano enquanto relacionado ao universo dos inferos, por oposição ao trágico ligado à transcendência, ao mundo dos deuses e, por isso, à morte.

Nesse sentido, a mutação sobre a qual esse artigo versa, diz respeito à elevação do cômico como novo patamar e até mesmo novo paradigma político no qual o político é ele mesmo negado, enquanto se nega o trágico e, para levar em conta o que nos diz Kojève, o histórico. Portanto, não há qualquer utopia nisso, como parece haver em Kojève quando de suas impressões sobre os rituais sem conteúdo da aristocracia japonesa e o *American Way of Life*. É a própria natureza em que a animalização poderia significar reconciliação que é negada no tempo da farsa. Em vez da verdade ou de uma busca pelo nexo entre política e verdade, o ser humano tem agora que se resolver com o simulacro na ordem do político em que habita. Não é de se espantar que os discursos no tom da *pós-verdade*, as *fake news*, a desinformação, façam parte de um programa linguístico produzido como uma nova forma de fazer política. A pós-verdade só poderia surgir na pós-história de Kojève e representa um novo metabolismo da economia linguística.

Com tal abordagem, está em jogo, certamente, a imagem da política sob as condições do capitalismo, mas, sobretudo, essa imagem no contexto de uma performatividade política geral, na qual os efeitos buscados pelo capitalismo

⁴ Em 2019, publiquei *Delírio do poder*, psicopoder e loucura coletiva na era da desinformação (Ed. Record), no qual busco estebelecer nexos entre categorias transdisciplinares que nos permitam entender jogos políticos.

servem à autorreprodução do poder⁵. A operação ritual e/ou simbólica ínsita a todo poder é o que estamos chamando aqui de sua performatividade, e ela está vazia. Ela implica agora fingir que o próprio poder não está em cena, que a violência que se pratica em nome do poder não é violência. A supressão fetichista do político é também supressão da verdade. Ao mesmo tempo, simula-se um nexos imediato entre o povo e o soberano ou o personagem político em fase eleitoral por meio desse vazio ocultado.

O vazio é também da democracia que reaparece como uma espécie de “causa perdida” (GRÜNER, 2002, p.22)⁶. Ela não faz outro papel que servir de espetáculo esmaecido de um ritual esvaziado. Ela também se torna o significante vazio (LACLAU, 1993, 2011; MOUFFE, 2013) usado até mesmo pela extrema direita. Nesse sentido, pode-se dizer que a democracia se torna algo de espectral. Ela é apagada no momento em que é usada como reprodução e autorrealização imediata do poder ou do que, em Adorno, é a própria realidade enquanto ideologia (ADORNO; HORKHEIMER, 1973) e que remete ao tema da transparência, presente na alegoria da roupa nova do rei⁷. Ela é a cortina de fumaça, a roupa nova do rei que não pode ser vista como ausente justamente por não existir, devendo, portanto, ser aceita como uma fantasia coletiva com valor de verdade absoluta. Eis a dimensão estética do populismo, o acordo de todos em torno de uma mentira, que se confunde com sua dimensão social.

A dimensão estética, nesse sentido, não é uma força ou uma qualidade do poder. Ela é o próprio poder enquanto significante vazio exposto na roupa inexistente do rei. Pode-se dizer que tanto menos estético no sentido de buscar efeitos é o caráter do poder, quanto menos autoritário ele venha a ser. E, nesse sentido, não surpreende que o capitalismo seja uma ditadura estética que busca a todo custo ocultar seu caráter autoritário por meio da sedução e adulação das massas. Tal é o cenário no qual o jogo do “Ridículo Político” se desenvolve.

⁵ O conceito de performatividade usado nesse trabalho é o clássico conceito da teoria da linguagem do pensador inglês J. L. Austin, para quem falar é fazer. Cf. *How to do things with words*. Second Edition. Cambridge: Harvard Press, 1976.

⁶ Original: *La democracia, pues, en este sentido “sustancial”, “ontológico”, es el Objeto Imposible de la Política: es lo político vuelto “causa perdida” de la Política.* (GRÜNER, 2002, p.22).

⁷ “A ideologia contemporânea é o estado de conscientização e de não conscientização das massas como espírito objetivo, e não os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas. Mas, por tudo isso, a sociedade atual, erroneamente acusada de excessiva complexidade, tornou-se demasiado transparente. Essa transparência é, justamente, o que se admite com maior relutância. Quanto menos subsiste de ideologia e quanto mais toscos são os produtos que lhe sucedem [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1973, p.203).

Foucault mencionou o ridículo como uma característica de certos personagens ligada à dimensão do “grotesco”⁸, ele mesmo parte da mecânica do poder. Em seu curso sobre *Os anormais*, afirma que já se podia perceber em personagens como Nero e Heliogábalo o funcionamento do cateter “ubuesco”, expressão empregada a partir da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1896), encenada no fim do século XIX na França. Foucault insiste que é preciso tratar o grotesco como categoria de análise e não como mera injúria. Sua intenção é compreender o “discurso grotesco”, ao mesmo tempo “estatutário e desqualificado” exercido por juízes e médicos no contexto da produção de *um* “efeito de poder”. Foucault coloca a questão do “soberano infame”, um personagem no seu todo “infame, grotesco, ridículo”, e da “soberania grotesca” que se define pela “maximização dos efeitos do poder a partir da desqualificação daquele que o produz” (FOUCAULT, 1999, p.12)⁹.

Tendo em vista a afirmação de Foucault de que jamais se fez a teoria da “infâmia do soberano”¹⁰, é chegado o momento de investir menos nessa possibilidade, do que no problema levantado pela questão. Será possível contar a história dos soberanos vis, a história dos atores políticos vergonhosos por sua violência, estupidez, idiotice quando o que se define por *poder* talvez não seja mais do que a forma da violência que oculta o seu grotesco e se vale nesse processo de artimanhas estéticas, tanto discursivas quanto imagéticas? Embora a alusão à teoria do soberano infame não tenha sido retomada por Foucault, seu potencial esclarecedor não pode ser deixado de lado, sobretudo, nesse momento em que proliferam exemplos dos personagens e discursos grotescos na cena política em todo o mundo. O texto que segue, busca ser uma compreensão do cenário geral, do estilo político a que populações estão estética e politicamente submetidas e, muitas vezes, em pleno regozijo dessa condição.

⁸ Foucault discute a relação entre verdade e justiça e afirma que é justamente na intersecção desses enunciados que surgem aqueles discursos verdadeiros, com “efeitos judiciários desejáveis” e que têm a curiosa propriedade de serem estrangeiros a todas as regras, mesmo as mais elementares de um discurso científico, às regras do Direito e que são “grotescos”. Conforme *Les Anormaux* (FOUCAULT, 1999, p.12) e *La vérité et les formes juridiques* in *Dits et Écrits* (FOUCAULT, 2011, p.1406-1514). Devo a Bertrand Ogilvie o alerta para esse texto de Foucault. Ver ainda: Casara (2018).

⁹ Original: *En montrant explicitement le pouvoir comme abject, infâme, ubuesque ou simplement ridicule, il ne s'agit pas, je crois, d'en limiter les effets et de découronner magiquement celui auquel on donne la couronne. Il me semble qu'il s'agit, au contraire, de manifester de manière éclatante l'incontournabilité, l'inévitabilité du pouvoir, qui peut précisément fonctionner dans toute sa rigueur et à la pointe extrême de sa rationalité violente, même lorsqu'il est entre les mains de quelqu'un qui se trouve effectivement disqualifié.* (FOUCAULT, 1999, p.12).

¹⁰ Original : *Ce problème de l'infamie de la souveraineté, ce problème du souverain disqualifié, après tout, c'est le problème de Shakespeare; et toute la série des tragédies des rois pose précisément ce problème, sans que jamais, me semble-t-il, on ait fait de l'infamie du souverain la théorie.* (FOUCAULT, 1999, p.23).

Nesse texto, a escolha por desenvolver o tema do ridículo, cuja especificidade deve ser analisada para além do grotesco¹¹, se deve à hipótese de que é o riso que está no cerne da operação estética do poder autoritário em sua fase atual. Uma análise do grotesco implicaria outra pesquisa e outros alcances. Analisar o riso como um aspecto central da dimensão estético-política deve nos ajudar a entender o movimento pelo qual uma certa imagem da política em vigência no imaginário da sociedade sofreu transformações contundentes.

O conceito de “Ridículo Político” remete a um cenário, a um ambiente ou atmosfera pública. Personagens que se apresentam como caricaturais, e sem vergonha alguma de sê-lo, dentro de uma indústria da comunicação conspurcada por mentiras e *fake news*, representam uma espécie de novo capital político que vem sendo amplamente produzido e consumido no tempo da política reduzida à publicidade tal como já acontecia no período do nazismo alemão. O rebaixamento da política à publicidade produziu um tipo de imagem, a da política como mercadoria. A imagem da política profissional exercida por representantes parlamentares é de algo sem valor ético e moral. Nessa imagem, combinam-se o moralismo, a religiosidade e a retórica do ódio que, aos poucos e conforme necessidades, fazem transição ao escancarado discurso fascista. Os discursos grotescos de que fala Foucault rumam para a destruição e a morte em regimes autoritários, contudo, em um primeiro momento, as populações atingidas por tais discursos não levam a sério, ou levam pouco a sério o que os portadores da fala odienta dizem, justamente porque não compreendem seu conteúdo ou, ao compreendê-lo, pensam ser puro *flatus vocis*. Tais personagens políticos são encarados como figuras exageradas, caricaturais, em uma palavra, grotescas e/ou ridículas, mas que, ao mesmo tempo, divertem. Tornam-se mercedores de votos e vitórias eleitorais por diversos motivos, tais como vingança e ressentimento dos eleitores contra políticos de esquerda¹².

Por “Ridículo Político” podemos, portanto, definir tanto a performance particular de um indivíduo quanto a performatividade em si mesma, uma espécie de método a que qualquer um – grupo, movimento, partido - pode aderir. A qualidade publicitária é a garantia de lucro político imediato na forma de votos. A performatividade pessoal se dá em uma cena, uma atmosfera construída, uma espécie de clima dentro de um palco no qual o ator precisa apenas ser *espontâneo*

¹¹ O grotesco é uma categoria ampla e que comparece em outros cenários com uma multiplicidade de sentidos e riquezas que nos desviariam do foco ao qual o *ridículo* nos permite chegar mais precisamente. Remeto ao livro de Francis Barasch (1971).

¹² Ver a pesquisa de Rosana Pinheiro-Machado e Lucia Mury Scalco (2020). Bem como o livro de Rosana Pinheiro-Machado (2019). Ver também a pesquisa de Esther Solano (2019).

e *catártico*, no qual a estupidez, a grosseria, a burrice servem como impulso ao texto verbal a ser proferido. Nesse palco, que possui a dimensão de um *todo* na percepção coletiva, é estabelecida uma *Gestalt* dos personagens políticos. A percepção da forma política como algo desagradável que, porventura, possa surgir para alguns espectadores, não exclui o êxtase gerado em nível cênico para massas por tais personagens. Há, no Brasil e no mundo, casos de pessoas que poderiam ter se tornado vítimas de cenas ridículas das quais participaram, mas que, na verdade, foram *premiadas* por elas elegendo-se como candidatos mais votados¹³.

O “Ridículo Político” se tornou um capital estético-político. Ele diz respeito ao retorno de algo arcaico, de uma imagem que sobrevive no tempo para compor, sob novas condições tecnológicas, um ambiente no qual a política dá espaço a uma simulação específica da barbárie. É a política como teatro do grotesco pelo ridículo. Podemos falar de uma inversão de patamares éticos ou morais, mas se trata de avaliar algo anterior, relacionado ao que, nas palavras de Adorno e Horkheimer (1984), é o fascismo, quando: “o que estava oculto aparece à luz do dia”, no momento em que “se revela também a história manifesta em sua conexão com esse lado noturno e ignorado tanto na legenda oficial dos estados nacionais, quanto em sua crítica progressista”.

Esse fenômeno se torna ainda mais complexo no contexto de uma sociedade do espetáculo ou de uma sociedade excitada. Os eleitores, indivíduos que potencialmente poderiam fazer um exercício de cidadania crítica, foram reduzidos a espectadores – ou telespectadores¹⁴ –, a robôs da política, ela mesma transformada em puro espetáculo. Isso quer dizer que a relação que os cidadãos têm com a política hoje é mediada por práticas estéticas e tecnológicas que mudam

¹³ Há vários casos, mas podemos destacar alguns deputados que merecem análise: Tiririca, Janaína Pascoal, Alexandre Frota, Kim Kataguiri. Eles ascenderam ao poder a partir de posturas que se encaixariam no que Foucault denominou como grotescas. Infelizmente, as especificidades de cada um desses personagens não podem ser analisadas no contexto deste artigo. Remeto, contudo, a parlamentares mais antigos que os citados quando da famosa cena no Congresso Nacional brasileiro, no momento da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, o que chocou a população. Os deputados que ali estavam foram reeleitos em 2018. Um deles, que proferiu o seguinte discurso, o mais grotesco de todos, tornou-se presidente do Brasil: “Nesse dia de glória para o povo brasileiro, tem um nome que entrará para a história nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos da casa. Parabéns, Presidente Eduardo Cunha. Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve, contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o foro de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas forças armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim”. Bolsonaro era conhecido por nunca ter tido uma lei aprovada. Dentre seus projetos apresentados à casa legislativa, incluiu-se o da castração química de estupradores. Apesar da atuação pífia na Câmara, sempre foi um dos deputados mais votados do país. O governo de Bolsonaro segue, hoje, a linha de sua campanha, que cresceu e apareceu desde aquele momento.

¹⁴ Empreendi um esforço em lançar as bases para uma teoria do televisivo, em livro que foi publicado em 2011 intitulado *Olho de Vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*, no qual tento mostrar como o televisivo é o universo das telas às quais estamos submetidos e que funcionam como mecanismo de dessubjetivação.

a qualidade das velhas percepções e rituais definidores, até então, da experiência com a política.

Antes de seguir com essa análise, faz-se necessário, contudo, compreender o arcabouço conceitual, epistemológico e histórico da relação entre estética e política.

A dimensão interseccional entre Estética e Política

Compreender a centralidade da estética no que concerne à análise política, resgatar a relação histórica entre estética e política, a relação de *fundamento* de um campo em relação ao outro, como vemos atualmente proposto em pensadores como Jacques Rancière (2000) e Eduardo Grüner (2002), nos ajudará a aprofundar aspectos relacionados à reflexão sobre o “Ridículo Político”.

Até aqui, os conceitos de *político* e *política*, de *estético* e *estética* apareceram de maneira pouco diferenciada. A partir de agora, estabelecem-se definições que permitirão instituir paralelos entre o político e a política, o estético e a estética, a tragédia e a comédia e, desse modo, compreender a ideia de uma mutação na cultura política denominada pelo conceito de “Ridículo Político”.

Primeiramente, devemos definir o *político* como o território concreto em que se articulam os diversos âmbitos da vida humana: o ético, o moral, o econômico, o religioso, o individual, o mundo da vida, o privado, o público, o psíquico, o social, o ideológico, o religioso, o simbólico e o imaginário. Devemos incluir nele os articuladores do “desentendimento” (RANCIÈRE, 1995) e do “agonístico” (MOUFFE, 2013). O *político* diz respeito ao todo das ações humanas que aderem à ordem ou a confrontam, sendo essa ordem, ela mesma, um efeito de relações. O político será a experiência do social na qual ritual e fundação do Estado se articulam, tal como vemos em Grüner (2002) para quem os três elementos (Estado, Ritual, Sociedade) são uma única ação fundacional. Em Grüner, encontramos que o Estado moderno burguês só pode se articular com base, justamente, na negação do *político*, o que equivale à negação do trágico¹⁵. Para o filósofo argentino, o político está separado da política. O político é:

¹⁵ *Como la referencia originaria proviene de Totem y Tabú , y por lo tanto de una teoría sobre el origen de la Ley que hace posible la existencia misma de la ecclesia , de la comunidad social, tenemos derecho a hipotetizar - apoyándonos un poco “abductivamente” en los ejemplos de Geertz o de Victor Turner - que la función central del ritual comunitario, y en especial del ritual de sacrificio , es “fundadora”: instaure (o re-instaure, en su periódica y calculada repetición) la Ley, pero de una manera que recuerda , con fines por así decir “preventivos”, el conflicto primario entre el Orden (de la Ley) y el Caos (la violencia primera y primaria que hizo necesaria la Ley). La repetición ritual del crimen originario no sólo reafirma la Ley, sino que re-anuda el pacto de los “hermanos” para asesinar al “padre”: la astucia simbólica del ritual consiste en ricular la p recedencia lógica de la transgresión respecto de la Ley, y por lo tanto la amenaza permanente de la violencia fundadora, que debe ser conjurada con*

Entendido como instância, ou seja, como espaço de uma ontologia prática do conjunto dos cidadãos, como pode ser encontrado na noção aristotélica de *“zoon politikón”*, na qual “política” deve ser entendida como o “exercício de uma profissão” específica nos limites institucionais definidos pelo espaço “estático” do Estado de Direito. (GRÜNER, 2002, p.21, tradução nossa)¹⁶.

A abordagem de Grüner permite pensar o momento anterior ao advento do ridículo e antecipar a problemática da relação entre estética e política em termos ontológicos para além do tempo histórico-cronológico. Para Grüner (2002, p.20, tradução nossa), “[...] este conflito fundador do político entre o Caos do gozo sem amarras e a Ordem da regra que se articula no ritual de sacrifício já possui sua ‘teoria’: chama-se Tragédia.”¹⁷. Não podemos deixar de mencionar, embora escape ao objetivo deste artigo, que Grüner começa seu texto analisando um ritual fúnebre de um rei balinês, comentado por Clifford Geertz, no qual as jovens esposas do rei atiram-se, sem dúvida alguma quanto ao que fazem, à pira na qual o esposo real é cremado. Esse sacrifício nos faz lembrar do texto de Nicole Loraux sobre a matança das mulheres na tragédia grega, colocando-nos diante do problema relativo ao lugar ocupado pelas mulheres na tragédia e, por consequência, na política (1985). O prazer estético em questão, na tragédia, não é separado do sentido do político e da política como estruturalmente patriarcais¹⁸ e definidos sobre uma fundação trágica na qual as mulheres têm um papel único, o do sacrifício.

Nesse sentido, ao buscarmos uma definição do estético, não podemos dizer que ele seja mais uma parte do político, pois, muito antes, ele é seu fundamento. A tragédia não é apenas um gênero teatral, no sentido que o teatro assume no mundo contemporâneo. A tragédia é o ritual político-estético-social que define uma determinada relação do indivíduo com o todo. Trágico é, por sua vez, o elemento constitutivo do político e que está ausente na política como institu-

la asunción universal de la Ley vía “culpa retroactiva”. Sí, pero ¿qué hay del acto originario, del asesinato “real” del “padre terrible”? ¿De dónde salió la Culpa si en ese entonces no había, estrictamente hablando, Ley? (no es Ley, “estrictamente hablando”, el mero arbitrio autoritario, impuesto por la fuerza, del “padre terrible”, quien, justamente porque encarna la Ley, impide su “simbolización”).

¹⁶ Original: *Entendido como instancia es decir como espacio de una ontología práctica del conjunto de los ciudadanos como todavía se la puede encontrar en la noción aristotélica del “zoon politikón”, enquanto há que se entender a “política” como “ejercicio de una profesión” específica en los límites institucionales definidos por el espacio “estático” del Estado jurídico.* (GRÜNER, 2002, p.21).

¹⁷ Original: *“[...] este conflicto fundante de lo político entre el Caos del goce sin ataduras y el Orden de la regla que se articula en el ritual de sacrificio, tiene ya su “teoría”: se llama Tragedia.”* (GRÜNER, 2002, p.20).

¹⁸ Nesse sentido, ver os seguintes artigos: Tiburi (2010), Tiburi, M. (2013a, 2013b, 2013c).

cionalização do ritual esvaziado, como puro e simples poder que mantém a si mesmo. Como forma artística, a tragédia é ritual que instaura a coesão social e que os poetas trágicos articularam como obra de arte. Não é por acaso que ela surge no mesmo século em que a democracia, e que Nietzsche (1992) venha a dizer que a filosofia - que se torna também uma instituição com Sócrates naquela época -, venha a ser a dissolução da tragédia.

Ora, pode-se dizer que o estético seria o pano de fundo do político se não estivesse a ele entrelaçado. Arcabouço inconsciente para a imensa maioria das populações, o estético é o universo da percepção no qual se instaura o mundo das relações que se define como próprio do plano do político.

O estético é, portanto, um plano, um *platô*, não uma qualidade *estética* das coisas. Tampouco será a estética como área ou disciplina do campo filosófico. Não é a teoria do “aparecer” (*Schein*) que fundaria a arte ou a “arte bela”, tal como vemos em um pensador como Hegel (2016)¹⁹. A distinção entre *estética* e *estético* é tão importante quanto a distinção entre *o político* e *a política*. Hegel mesmo, no começo de suas *Lições sobre Estética* levanta o caráter problemático do uso do termo *estética*²⁰, afirmando estar muito mais preocupado em fazer uma filosofia da arte ou uma “filosofia da arte bela” do que uma estética, embora não encontre termo melhor para a sua empreitada. Ele renuncia ao problema dos sentidos e da sensação (*Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens*), cujo resgate é necessário nesse momento. Para além de uma filosofia da arte, é possível definir a estética como a filosofia dos sentidos, da percepção, da própria sensibilidade.²¹ Do mesmo modo, a estética pode ser pensada como uma filosofia do corpo, ele mesmo uma categoria que não pode ser compreendida fora de relações e, desse modo, fora das relações de poder inerentes à política. O corpo é, portanto, um dos temas estético-políticos por excelência. O controle sobre os corpos, tema muito trabalhado a partir da obra de Foucault (1993) e que já havia sido posto em cena em pensado-

¹⁹ Hegel (2016) (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1663/1.)

²⁰ Tratar o termo *estética* como problemático já faz parte da história da disciplina, como vemos em muitos dos seus importantes pensadores. Theodor Adorno é um deles. Ver Adorno ([19-]).

²¹ Em Schopenhauer (2005), encontramos a estética como âmbito de interseção entre sensibilidade e entendimento, o corpo e o sujeito da representação. O caráter sensível do próprio entendimento o coloca como um fator estético-cognitivo e o corpo está sempre presente, não como materialidade bruta, mas como lugar próprio do sujeito do desejo e das representações. Nietzsche, por sua vez, desenvolve uma obra em que o estético e o político, ou o estético e o ético constroem-se em um arranjo comum. O corpo é um dos seus temas mais candentes. Em ambos os filósofos, o corpo é o lugar sensível em que o sujeito está situado. A complexidade de tais temas nas obras desses pensadores escapa ao objetivo deste trabalho. Contudo, é preciso registrar que eles também são parte fundamental da trajetória de um problema filosófico histórico, o tema do corpo que se torna, cada vez mais, crucial. Ver: Barboza (2006).

res como Adorno e Horkheimer²² é, sem dúvida, um problema tipicamente estético-político.

Mesmo em pensadores pouco afeitos ao tema do corpo e que pretendiam apenas uma análise do gosto, como Kant (SANTOS, 2010), a dimensão coletiva, a dimensão da coesão social (KYNDRUP, 2017) e da construção da esfera pública presentes nesse propósito, colocam temas que são próprios à estética em um nível político. A banda de *Moebius* entre o plano estético e político é visualizável de um modo mais claro em diversos pensadores contemporâneos²³, mas também em pensadores modernos, sobretudo os teóricos do gosto²⁴ que não podiam negar a dimensão social e de construção cultural relacionada ao seu tema.

Avançar na direção do pensamento de Kierkegaard (2005, 1969) é importante nesse momento. Na obra do filósofo dinamarquês, a estética é certamente uma disciplina fundamental, mas o que ele chama de “estético” diz respeito a um “estádio” da existência no sentido mais imediato de uma experiência. Esse estádio é um espaço-tempo seguido pelo que ele definiu como sendo o estádio ético e, posteriormente, pelo chamado estádio religioso. O filósofo está preocupado com a evolução da subjetividade inicialmente ancorada no conhecimento sensível. Embora tenha se tornado lugar comum analisar o filósofo dinamarquês como um pensador *não-político*, é possível falar de uma “política indireta”²⁵ em Kierkegaard enquanto reflexão sobre o ser humano como ser espiritual e, ao mesmo tempo, engajado no mundo humano. Tendo essa possibilidade em vista, talvez se possa dizer também que há uma “estética indireta” nos intelectuais que têm um pensamento político em sentido mais estrito. Considerando o lugar do corpo em pensadores como Spinoza, podemos falar de uma cripto-estética. Mas, de Platão a Hobbes, a própria negatividade da arte nos remete a pensar a importância do estético como esfera a ser controlada quando uma certa concepção de poder – e a política como negação do político – entram em cena (GRÜNER, 2006). A crítica ou a negação do estético, assim como a crítica ou negação do político é política, também é estética.

²² Na *Dialética da Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1984), os autores já falavam de um controle sobre o corpo (*Kontrolle über den Körper*). Ver o Parágrafo intitulado “Interesse am Körper” nas Notas e esboços (*Aufzeichnungen und Entwürfe*). Ver também a noção de “amor-ódio” (*Haßliebe*) ligada à oposição entre dois lugares do corpo, o corpo vivo e o corpo como coisa, a oposição *Leib, Körper*.

²³ O tema do gosto que se tornou, depois, assunto fundamental do pensamento de Pierre Bordieu (1979).

²⁴ Ver Damião (2014). A autora cita Baltasar Gracián, Cícero e Quintiliano, mas também Gadamer que percebe a participação do gosto – e do bom gosto – na produção do que é comum. Além deles, os filósofos do iluminismo britânico: Shaftesbury, Hume e Hutcheson.

²⁵ Ryan (2014). Conceitos tais como o de “Skillevei”, que podemos traduzir como “encruzilhada” têm uma vigência existencial e subjetiva em Kierkegaard, mas tal conceito também pode ser percebido como interface entre disciplinas.

Em Kierkegaard, assim como para toda uma tradição da chamada Estética filosófica, o estético referir-se-ia ao universo da percepção, aos desejos e anseios menos reflexivos e mais, por assim dizer, sensoriais do ser humano. É nesse sentido que a noção kierkegardiana de “estádio” nos ajuda a pensar o “político” como um pano de fundo, como um ambiente, não necessariamente um campo autônomo (BOURDIEU, 1971, 1991), do qual se pode supor o movimento de entrar e de sair, de atuar e deixar de atuar, mas muito mais um cenário, também no sentido de ambiente digital, de cotidiano ou de “cotidiano virtual”²⁶, sobre o qual se cria uma sensibilidade e se manipula uma visão de mundo a partir do controle da percepção.

Embora a estética filosófica de Baumgarten²⁷ tivesse como objetivo tornar a metafísica mais abrangente, o campo da estética como disciplina se tornou cada vez mais independente e acabou por encontrar um desenvolvimento próprio, criando condições para o surgimento de novas disciplinas como a psicanálise e também o que veio a ser chamado depois de iconologia²⁸. Apesar da origem racionalista da nomeação da disciplina e do protagonismo de Kant que colaborou para a sua consolidação, querendo ou não, ofuscando muitos pensamentos originais em sua época, é um fato que os pensadores associados ao campo de investigação da sensibilidade se distanciaram do racionalismo genérico e do positivismo como tendência dominante no século XIX. Schopenhauer e Nietzsche chamaram a atenção para aspectos tais como o desejo, o corpo e o caráter trágico da existência que só tardiamente viriam a se tornar lugar comum na filosofia política contemporânea e nas áreas a elas associadas, como a sociologia, a antropologia e a ciência política, bem como o feminismo e os estudos de gênero. Schelling, dentre muitos, é um dos pensadores esquecidos cuja obra estética é central para a compreensão das bases da filosofia como um todo. Schelling é citado em um texto essencial de Freud (2012), intitulado *Das Unheimlich*²⁹, que é fundamental para a compreensão do nexos entre estética e política.

²⁶ Tive a oportunidade de desenvolver o conceito filosófico de cotidiano e de cotidiano virtual em *Filosofia Prática. Ética, vida cotidiana, vida virtual*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

²⁷ Baumgarten (1993). Quando a estética surge como disciplina no século XVIII, a partir da obra de Alexander von Baumgarten seu esforço é o de transformar o sensível em conhecimento. Longe naquele contexto de referir-se a uma teoria do belo ou da arte, ela se instaura como teoria da sensibilidade enquanto faculdade cognitiva que produz um tipo de conhecimento, a estética refere-se à relevância da percepção sensível. Ver também *The German Aesthetic Tradition*, de Kai Hammermeister (2002). Hegel cita Wolf, mas não Baumgarten em suas preleções.

²⁸ Giorgio Agamben (1984) prefere dizer *Scienza senza nome* e perguntar se valeria a pena tentar achar um nome para ela.

²⁹ “Unheimlich” sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.” “Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schelling’sche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.

O conjunto de pensadores ligados à Teoria Crítica esteve atento à relação entre estética e política. O nexo entre o pensamento de Freud e de Marx que se verifica em seus trabalhos não está separado da problemática da disciplina à qual nos voltamos nesse momento no presente artigo. Vemos em Marcuse (1977) a estética na grandeza de uma promessa de felicidade pela arte. Adorno leva a questão até as últimas consequências em sua Teoria Estética, na qual a filosofia da arte é uma dimensão importante. No entanto, o aspecto que interessa demarcar aqui, relativamente ao elo entre estética e política, encontra-se exposto de uma maneira muito clara no texto da *Dialética do Esclarecimento* escrito em conjunto com Max Horkheimer. É na abordagem sobre a Indústria Cultural publicado em 1947 que as dimensões estética e política se fundem em uma análise geral da formação das massas por meio de sua mistificação.

De qualquer modo, a estética filosófica, ou a teoria estética, são espaço da elaboração teórica acerca do vasto campo que estamos a chamar de estético por comparação ao político, a um só tempo, plano da experiência e objeto de investigação. Ao mesmo tempo, podemos denominar de estética, para além da disciplina, a operação e mesmo a artimanha burocrática que fazem dela órgão do poder, por comparação à política. Nesse caso, entendemos como a arte é uma questão estética, do mesmo modo que a publicidade o é. Podemos dizer, ainda, que a arte está para a tragédia como paradigma do político, como a publicidade está para a comédia como novo paradigma da política. E isso porque a política se encontra sob o signo de sua própria dissolução, para a qual colabora como instância do poder esvaziado de outro significado que não o de sustentar e reproduzir a si mesma.

Se é verdade que a estética – tomada aqui como o platô da experiência humana na qual o capital joga com o corpo e a percepção - carrega uma “promessa da cultura”³⁰, a saber, a promessa de um mundo melhor, ela mesma uma promessa ética e política, que promessa a estética sustenta sob as condições da indústria cultural, ela mesma uma máquina estética, uma máquina que age sobre a sensibilidade e o corpo? Seria a estética, reduzida à publicidade, uma máquina de destruição do estético?

Em Kant, o mundo da estética corresponderia às formas do juízo sobre os sentimentos do belo e do sublime como formas de prazer. Para ele, a experiência estética seria uma experiência da ordem do prazer. Hoje, o âmbito do político,

³⁰ Roelofs (2014) coloca em cena o fato de que filósofos do século XVIII, tais como Kant e Hume, associavam o conceito de estética com o conceito de público. A questão da validade intersubjetiva de juízos de gosto é um dos aspectos do elo entre o estético e o público. O valor artístico que pode ser apreendido por parte de qualquer observador assume uma dimensão pública. Também a ideia da universalização do juízo de gosto nos ancora em um mundo humano comum.

e a política como tal, foram tomados de um fenômeno estético ligado à irrupção de algo desprazeroso, de uma inquietação. Podemos nos lembrar daquele “algo de podre” sobre o qual Shakespeare ([19-]) expressou-se em seu Hamlet³¹, que começa a cheirar mal e promete irromper a qualquer momento na forma de pavor, terror, pânico. O “podre” da expressão shakesperiana é o momento estético da política, ele se liga ao “asco”³², sentimento em relação ao qual Kant afirmava o cancelamento do prazer estético. Kant empreendeu uma teoria do limite da experiência estética por considerar apenas os sentimentos construtivos do comum, mas não os sentimentos disruptivos do comum, o que parece ser o empreendimento de Freud com sua investigação sobre o *Unheimliche*. A arte contemporânea apresentou uma saída da medida estabelecida por Kant e as teorias acompanharam o fenômeno mais na condição de miméticas do procedimento das artes do que como análises do fenômeno.

A autonomia estética diante da moral, das imposições políticas e do capital como grande jogo do poder e, nesse sentido, jogo da linguagem, fez parte das promessas da arte. Da poesia à pintura, da literatura ao cinema as obras carregam ao longo da história a promessa dessa autonomia e de um mundo melhor. A discussão em torno da *mimesis* em Platão e Aristóteles, pela qual se inaugura a reflexão sobre o que entendemos por ficção hoje, era constituída pela possibilidade de melhorar na arte aquilo que era difícil de compreender na realidade ou no âmbito da vida. Ora, o elo entre estética e política, também se verifica no momento em que idealizações e posições utópicas constituem tanto a história do pensamento político quanto a do pensamento e da atividade da arte. Contudo, no contexto da mutação política em curso, essa promessa foi alterada. O que a arte faz hoje é apresentar de um modo invertido, como evidência do pior, a distopia. A utopia está para o belo e o sublime como a distopia está para o nojo e para a estranheza inquietante de Freud.

Aquilo que artistas como Sigmar Polke³³ chamaram de “Realismo capitalista”, o que o crítico de cinema e pensador da cultura Mark Fischer³⁴ definiu

³¹ “*Something is rotten in the state of Denmark.*” Shakespeare ([19-]).

³² Kant (2010). “A bela arte mostra sua excelência na descrição de coisas belas que seriam feias ou desagradáveis na natureza. As fúrias, doenças, devastação da guerra, etc., podem, como coisas perniciosas, ser muito bem descritas, mesmo apresentadas na pintura; apenas um tipo de fealdade não pode ser apresentado de acordo com a natureza sem destruir todo prazer estético, ou seja, a beleza artística: a que desperta nojo. Pois, nessa estranha sensação, baseada na pura imaginação, o objeto é apresentado como se fosse forçado a ser desfrutado, ao contrário do que se busca pela força; assim, a concepção artificial do objeto não se distingue mais da natureza do próprio objeto em nossa sensação, e que a natureza não pode mais ser considerada bela.”

³³ Realismo capitalista é um movimento criado por Gerhard Richter, Manfred Kuttner and Konrad Lueg na Berlim dos anos 60 em oposição ao “realismo socialista” como uma reação à Arte Pop Americana.

³⁴ Fisher (2009). Is there no alternative? “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it. Once, dystopian

como a celebração da destruição do espaço público, é a imagem desse novo mundo no qual a estética, assim como a política, joga um papel diferente. A “estética da desregulamentação” (TÜRCKE, 2010, p.51) do mercado, promete algo diferente do que ideias e utopias comunitárias, promete utopias farsescas e caricaturais contra as quais a arte oferece ironia e distopia. Se certa estética permanece prometendo a civilização contra o seu próprio mal-estar, há uma outra que se integra e reproduz o estado de coisas em cena, o que confirma que há uma luta estética, ela mesma uma luta política.

O que irrompe no reino do estético, agora, é a máquina estética com uma nova promessa que, bem analisada, deixa-se ver, na verdade, como ameaça. A saber, a da guerra cultural anti-intelectual, antiarte, antiautonomia, antirreflexão, na qual, por exemplo, o extremismo de direita age contra a crítica de um modo alucinado (ADORNO; HORKHEIMER, 2019), o conservadorismo religioso contra o gênero, o neoliberalismo contra todos os valores que haviam sido consagrados como direitos humanos.

O deslizamento da tragédia à farsa

Com a afirmação de Marx no *18 de Brumário* (MARX, 2011)³⁵ de que a história se apresenta uma vez como tragédia e depois se repete como farsa, apresenta-se, mais uma vez, o terreno do “Ridículo Político”. Tal colocação, lida por muitos como simples espirosidade, remete a um modelo trágico concernente à política e que teria sido adulterado. Em Grüner, encontramos o tema do recorrente “*deslizamiento de la tragedia a la farsa*” (GRÜNER, 2002, p.16), mas o autor não deixa claro como se dá a operação de deslizamento. A pista está no modelo marxiano: os personagens do presente seriam imitações caricaturais de heróis do passado. A operação é estética: a imitação, ou *mimesis*, que, desde a controvérsia entre posições de Platão e Aristóteles implica a falsificação, no primeiro; enquanto, no segundo, implica a ficção³⁶. Em Platão, a *mimesis* não se refere apenas às obras de arte, mas a todos os seres, inclusos discursos e instituições³⁷. Platão será um crítico do procedimento mimético, esse artifício

films and novels were exercises in such acts of imagination - the disasters they depicted acting as narrative pretext for the emergence of different ways of living.

³⁵ *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira como tragédia e a segunda como farsa.” (MARX, 2011, p.6).

³⁶ O conceito de *mimesis* percorre a história da estética filosófica, da arte e da literatura sendo um dos seus termos mais polifônicos. Ver Gebauer (1995).

³⁷ Para um aprofundamento sobre o conceito de *mimesis* ver: Leszl (2006). O autor analisa a questão da tragédia e da comédia em Platão. Nas Leis, por exemplo, podemos ver que Platão não rechaça a comédia, mas a trata com

imitativo pelo qual as ideias que habitam um mundo além do sensível são como que conspurcadas na forma de simulacros, problema que não se encontra em Aristóteles. A preocupação de Platão é com a experiência formadora, com a educação, enquanto Aristóteles teria sido mais condescendente com a dimensão do entretenimento próprio às artes imitativas. Para os fins dessa argumentação, importa saber que a *mimesis* é um conceito que implica um método, um movimento entre ideias e realidade, análoga ao sentido de *Eros* no campo do conhecimento tal como vemos no *Banquete* (PLATÃO, 2002).

A perspectiva de Aby Warburg³⁸ vem colaborar na compreensão dessa ideia de um deslizamento entre tragédia e farsa pela qual fica clara a intimidade entre estética e política. Grüner percebe essa intimidade na obra de Aby Warburg³⁹, um pesquisador que se tornou importante para o mundo da história da arte, mas cuja dimensão política é raramente observada. Grüner percebe na “*dualidad siniestra* (la *unheimliche Doppelheit*) del hecho cultural” entre terror e beleza, entre caos e harmonia, a relação entre tragédia e política. A noção de dualidade sinistra tem um parentesco com a noção de estranheza inquietante de Freud. É possível expandir essa noção para compreender a relação entre a tragédia e seu habitual par estético, a comédia. Assim como se dá com a tragédia, a comédia não é somente um estilo, ou uma forma, no sentido de um gênero literário ou teatral, mas sobretudo, um determinado modo de articular a política.

Nesse sentido, a operação do deslizamento não implica o fim do ritual político, mas o surgimento de um outro ritual, aquele dentro do qual não é mais a vida dos deuses e da transcendência que está em jogo, mas a animalidade do ser humano. Se a tragédia faz rir, a comédia torna o riso imperativo. Em outro nível de comparação, pode-se dizer que, em vez do belo e do sublime que constituem o campo da tragédia, o que há no campo do cômico é o asco e o sinistro e a sensação de distopia. A tensão entre o consciente e o inconsciente em jogo no universo do cômico⁴⁰ recoloca em cena a “dualidade sinistra” em uma eterna repetição do deslizamento introjetado e transformado em operação mental. Os procedimentos da cultura são procedimentos subjetivos. A comédia implica o ritual carnavalesco em que os sentidos habituais são invertidos, mas eles podem

muito cuidado e Chevrolet (2008).

³⁸ Warburg (2017, 2003) e Michaud, Didi-Huberman, Warburg (2012).

³⁹ “La operación warburguiana es, pues, en un sentido amplio pero estricto de la palabra, **política**. Quiero decir: una interpelación a la **polis**, “ciudad” hecha también, y quizá principalmente, de representaciones de rostros y cuerpos, y que quisiera no tener que hacerse cargo de sus propias monstruosidades, de la cuota de **barbarie** que está inscripta en su “civilización”, según el famoso **dictum** de Walter Benjamin” (GRÜNER, 2017, p.9, grifo do autor).

⁴⁰ Freud, ao criar a sua teoria do chiste, trata da questão dessa relação entre consciente e inconsciente em ação nesse tipo de produção de humor. Ver D’angeli, Paduano (2001. p.243). Ver também Freud (1996).

ser vividos subjetivamente e individualmente. Há, na comédia, uma destruição formal da lei previamente estabelecida que, na tragédia, era tensionada e problematizada, mas ainda respeitada. A dualidade sinistra implica um movimento de báscula dialética. A comédia se torna tragédia no fascismo.

É com Warburg que surge a possibilidade de uma história das imagens a partir da hipótese de que há uma sobrevivência dessas imagens no tempo histórico, que elas retornam no tempo. O termo usado por Warburg é “*nachleben*”. Eduardo Grüner⁴¹ viu na “*nachleben*” warburguiana a ideia de uma “sobrevida *zombie*” que em tudo combina com o momento político das nações dominadas por tiranos fascistas. O deslizamento diante dessa constatação teria relação com a deterioração, com o processo da morte. Seria o instinto de morte ou o recalca-mento (*Verdrängung*) freudiano, seria a decadência nietzschiana, ou seria muito mais um processo pelo qual a sublimação que deveria ter acontecido na tragédia como obra de arte, se torna fantasmagoria na comédia como *fake news*.

O deslizamento ao qual Grüner se refere implica a política (a burocracia) destruindo o político (o universo do *zôon logikon*). Do mesmo modo, a estética estaria a destruir o estético, bem como o cômico a esfacelar o trágico. A fórmula pela qual a indústria cultural está para a burocracia, como a política para o político, tem valor nesse processo. É a própria política que retorna esvaziada de sua operação e aparece com a farsa, como pura forma, como pura emulação sem conteúdo, como “poder sem qualificação”, como assunto de *Ubu Roi* e não de *Macbeth* (sendo um a continuidade do outro), no momento em que a política imita a si mesma, faz-se simulacro de si mesma e o mundo parece duplicado e, em momentos catastróficos, até mesmo invertido. A passagem da tragédia à farsa é uma constante, uma báscula em que a intersecção entre estética e política constituem seu elo. A sensação atual do sinistro freudiano na experiência política, a tragédia e a farsa marxista, a sobrevida zumbi encarnada pelos personagens políticos de nossa época não nos permitem esquecer o estupor paralisante dos povos indígenas diante dos espanhóis comedores de ouro de que fala Silvia Cusicanqui (2010)⁴². Tais exemplos fazem parte de uma mesma experiência estético-política dos povos que não deixa de se repetir.

⁴¹ Segundo Eduardo Grüner (2017, p.9, grifo do autor): “*La “supervivencia” que desarmoniza la apariencia, decíamos recién, no es un mero rezago cultural: es un fantasma, o es la figura vampírica del muerto-vivo, del Un-dead, del No-sferatu cuya sombra acecha dentro mismo de lo heimlich, lo “familiar”, confortable y acogedor, del hogar de la belleza estetizada.*”

⁴² A sensação de que o mundo está invertido, contudo, não é nova em termos de política. Ela já atingia os povos ameríndios há muito tempo. Agora, ela pode se tornar uma categoria de análise política também para todas as culturas ameaçadas nesse estágio de nossa história. Ver: Cusicanqui (2010). Segundo a filósofa boliviana: “*La lengua en la que escribe Waman Puma está plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y jayllis en aymara y de nociones como el “Mundo al Revés”, que derivaban de la experiencia cataclísmica*

Dando um salto no tempo e ultrapassando certa ideia de continuidade epistemológica, é importante acrescentar mais uma pista para pensarmos o “Ridículo Político” na linha da reflexão sobre o deslizamento da tragédia à farsa. O que Deleuze (1969) definiu como sendo a “ordem da superfície” pode promover a compreensão acerca do deslizamento, desse momento de passagem ao outro lado, afinal se trata de uma questão de planos e formas narrativas, do que se esconde do que aparece, do que deveria ter ficado oculto e, todavia, apareceu. Em uma banda *Moebius*, tratar-se-ia de perceber o que está do outro lado. Em Deleuze, contudo, é nessa ordem da superfície que se estabelece o que ele chama de fissura. A fissura é o buraco, a fenda pela qual escapa a subjetividade lixiviada pelos processos de dessubjetivação próprios ao capitalismo. Se simplesmente invertemos a fita, de um lado a tragédia, de outro a comédia, encontramos outra ordem de superfície, mas isso não elimina a fissura. Segundo Deleuze (1969, p.171), a “[...] verdadeira diferença não é entre o interior e o exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal.” A fissura produz entre “o exterior e o interior relações complexas de interferência e de cruzamento”. O seu efeito é uma “junção saltitante”. O complexo comentário de Deleuze sobre Fitzgerald permite pensar o *crack-up* (fissura) como um acontecimento exterior e interior. Trata-se, em Deleuze, de uma reflexão sobre a lógica do sentido, mas podemos apoiar o tema do deslizamento nesse processo em que dois universos se conjugam justamente pelo abismo entre eles. O interesse de Deleuze em torno da subjetividade permite compreender como se dá a operação de fascistização dessa mesma subjetividade. Como se dá a adesão subjetiva ao fascismo por um processo no qual o interior e o exterior se conectam no choque, ou no que em Fitzgerald é o golpe que vem de dentro.

A subjetividade aqui tem o sentido de experiência partilhada. O esvaziamento é partilhado (e podemos nos referir ao esvaziamento do pensamento).

de la conquista y de la colonización. Esta noción del Mundo al Revés vuelve a surgir en la obra de un pintor chuquisaqueño de mediados del siglo diecinueve, que en su azarosa vida política como confinado y deportado, llegó a conocer los lugares más remotos del país y a con vivir con poblaciones indígenas de las que apenas se tenía noticia –como los Bororos en el Iténez o los Chacobos y Moxeños en las llanuras orientales. Para él, el Mundo al Revés aludía al gobierno de la república, en manos de bestias, que uncen a la gente de trabajo al arado de los bueyes.” Na sociologia das imagens de Cusicanqui, encontramos a questão do mundo invertido, de um mundo de cabeça para baixo, o mundo dos povos invadidos pelos espanhóis e por eles humilhados. Cusicanqui mostra a operação de “apequenamento” dos índios registrada nas imagens de Waman Puna a partir da qual ela acreditar ser possível refazer a história da sujeição dos povos, inclusive dos aspectos psicológicos envolvidos nos processos de humilhação. Nesse caso, a violência foi um operador da destruição, à qual rituais dos povos indígenas vem refazer a relação entre o “Estado” indígena, o social e o ritual, a um só tempo, reposicionando o sentido da morte e da violência vivida. Se Warburg analisa a repetição de imagens no tempo, fazendo pesar o estético, Cusicanqui faz o mesmo, mas fazendo pesar o político. Se a operação de Warburg é política, como afirma Grüner, a de Cusicanqui é estética.

O que irrompe da fissura é um material psíquico compartilhado, uma energia psíquica, na qual o ridículo é *pathosformel*, como em Warburg. O “Ridículo Político” é uma plasticidade, um material imagético, que implica a construção de uma cena, uma teatralidade igualmente compartilhada, que já não se torna obra de arte, mas vem compor a esfera pública. Dessa teatralidade participam as massas, na condição de adadoras e adulas em um ritual fundador do Estado, não mais no parâmetro da tragédia, mas da comédia. Todos estão conectados pela fissura, pela rachadura que os une enquanto, ao mesmo tempo, ela não significa uma clivagem, mas uma continuidade no abismo.

A ideia de uma fissura diz respeito ao êxtase das massas na direção do líder autoritário que encanta justamente por meio de sua performance patética que, emulando a graça, promete a catarse. Nesse sentido, o *führer* é a substância, ele tem o papel de deus⁴³, que é o objeto de toda fixação e adicção, que concentra o efeito de êxtase, o efeito de vício, a sensação estupefaciente, o fascínio com o horror quando se exerce, por meio disso, a libertação. O deslizamento da tragédia à farsa não se dá sem algo da ordem da catarse das massas promovidas por tais personagens. A fissura é por onde a catarse pode acontecer.

Incrementado pelos meios de comunicação de massa e o avanço da esfera digital, o ridículo dá uma imagem popular ao poder, uma imagem cuja função é produzir adulação pela produção de identificação com o líder e promover, assim, o nexos, o vínculo irredutível entre líder e seguidores. As massas são agradas, não apenas por imagens com as quais podem se sentir contempladas narcisicamente, mas em um nível mais profundo, fisioteologicamente (TÜRCKE, 2010), como veremos a seguir.

O riso como catarse no contexto da Indústria Cultural

No imaginário popular, política é um conceito cada vez mais associado à farsa que é, tecnicamente falando, uma forma teatral da ordem da comédia, mas que também possui o sentido de qualidade ruim, de enganação. A forma geral da farsa assumiu o todo do ritual político e se fez imagem geral da política. Trata-se, portanto, no texto em curso, de entender as operações ligadas ao riso - e ao cômico por oposição ao trágico - que fazem sobressair as formas da soberania infame, para aproveitar a expressão de Foucault, que devemos compreender no momento em que ela ressurge sob novas condições, apresentando-se como a reprodução do caos na contramão da coesão necessária à sustentação de uma sociedade.

⁴³ “Mito” é o termo com o qual os fãs do presidente Jair Bolsonaro se referem ao seu ídolo.

No cenário do elogio abstrato à liberdade de expressão, ela mesma objeto da mistificação por técnicas de comunicação comuns ao campo da extrema direita que a reduz ao que podemos definir como neoliberalização da linguagem, a crítica ao riso sucumbe facilmente à fama de autoritarismo, tal o predomínio da ideologia neoliberal em todas as mentes organizando uma verdadeira colonização neoliberal das ideias. Considerado como um valor em lugares como o Brasil, na qual prepondera a imagem do *país da piada pronta*, o riso é um tema que precisa de reflexão crítica. Adorno e Horkheimer são autores que se envolvem em uma análise crítica do riso. No texto sobre a Indústria Cultural encontramos que:

Na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade. Rir-se de alguma coisa (*Lachen*) é sempre ridicularizar (*Verlachen*), e a vida que, segundo Bergson, rompe com o riso a consolidação dos costumes, é na verdade a vida que irrompe barbaramente, a auto-afirmação que ousa festejar numa ocasião social sua liberação do escrúpulo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p.147, tradução nossa).

Os autores apontam para a continuidade entre o riso e a ridicularização, o ato particular ou fato do riso e a ação que o promove na direção do outro. Essa ação tira a simples naturalidade ou espontaneidade do riso e o coloca em um lugar político, mediado por relações de poder. Tomar o riso de antemão como uma virtude ou como uma vantagem é o perigo que a cultura se acostumou a correr até naturalizar esse perigo. É justamente esse o uso que se faz do riso em uma cultura autoritária.

A crítica de Adorno e Horkheimer ao riso insere-se em uma crítica estética, a saber, a crítica do belo como uma espécie de forma ideológica resultante de uma “reprodução mecânica do belo” como “exaltação reacionária da cultura”. Os autores falam de um “triunfo sobre o belo” que se leva a cabo pelo humor, como em uma guerra na qual se ataca o elevado, o trágico, a transcendência. Os autores têm uma visão dialética desse jogo de forças, mas não consideram que o riso seja uma vitória. Tampouco é o belo sobre o qual ele pretenderia triunfar. O riso é uma falsa vitória. É nesse sentido que afirmam que “rimos do facto de que não há nada de que se rir” (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p.148-149, tradução nossa). O riso se transformou em uma forma de ludibriar a felicidade, que seria um parâmetro ético da cultura. Nesse sentido, vemos em tal processo o método do rebaixamento e da inversão que é próprio da comédia como estrutura artística.

O riso e a ação de ridicularizar estão no cerne da operação de fascistização da cultura. A fascistização é um processo que funciona como um jogo de linguagem. Nele, a catarse não indica a *purificação* de paixões negativas, mas o esvaziamento da subjetividade. A catarse é perpetrada pelo capitalismo que domina todas as esferas da vida, inclusive a política. A performance daquele que imita o *clown*, sabendo ou não que o faz, aproxima-se agora muito mais do *kitsch* considerando as condições históricas do próprio capitalismo, a moda, o estilo, a criação de padrões plásticos. É nesse sentido que Adorno dirá na Teoria Estética que o “o *kitsch* parodia a catarse” (ADORNO, [19-], p.268).

A inflexão que nos permite perceber a atualização e intensificação do ridículo quando comparado a outras formas grotescas se torna evidente nesse ponto. Se lembrarmos que os nazistas almejavam, na linha de Wagner⁴⁴, a política como “obra de arte total”, somos capazes de entender o que acontece com os estilos e em que sentido a questão da paródia encaminha novamente para o tema da farsa.

O riso sofreu um achatamento. Na perda do seu caráter crítico e perturbador, ele foi transformado em simples e puro entretenimento como acontece com as formas linguísticas sob o signo da Indústria Cultural. O riso que poderia ser crítico abriu caminho para o deboche raso e para o cinismo. Fosse o riso da reconciliação, fosse o do terror, o primeiro a liberar dos “perigos físicos” e o segundo das “garras da lógica”, o que se esperaria com o riso seria uma liberação mais profunda. Os filósofos frankfurtianos dirão que a “liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1984, p.153)⁴⁵. É nesse sentido que o entretenimento será, para os autores, a nova catarse⁴⁶. A “indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse” (ADORNO; HORKHEIMER, 1984, p.152)⁴⁷ porque se “a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão” (ADORNO, [19-], p.267) isso quer dizer que ela encontra novos caminhos de expressão nem sempre ligados a algo de melhor.

O trote social implícito no riso, tal como vemos em Bergson, implica algo dessa catarse e o caráter estético-político do riso. Segundo ele,

⁴⁴ Ver Lajosi (2010). Ver também: Dennis (2003).

⁴⁵ “*Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation.*” (ADORNO E HORKHEIMER, 1984, p.153).

⁴⁶ Ver também Veloso (2018).

⁴⁷ “*Wie über den Stil enthüllt die Kulturindustrie die Wahrheit über die Katharsis.*” (ADORNO E HORKHEIMER, 1984, p.152).

[...] o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de tudo corrigir pelo menos exteriormente. (BERGSON, 1924, p.61, tradução nossa).

Nesse caso, o riso implica uma ação sobre o outro que é a da humilhação, do rebaixamento que garante um tipo de soberania, a da superioridade subjetiva em um breve jogo de linguagem, como o chiste. Em um nível institucional, ela implicaria a superioridade do governante mau, que humilha o povo e é, pelo povo, idolatrado. Em contextos de polarização, o povo humilha o povo tendo o líder infame como mediador da humilhação. A catarse está, nesse caso, ligada a uma operação pela qual o trágico se perdeu de vista. Bergson percebeu a proximidade do campo do rido com a vida. Em suas palavras:

[...] a comédia está bem mais perto da vida real que o drama. Quanto mais grandeza tem um drama, mais profunda é a elaboração à qual o poeta precisou submeter a realidade para dela deprender a tragicidade em estado puro. Ao contrário, é somente em suas formas inferiores, o vaudeville e a farsa, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra. (BERGSON, 1924, p.61, tradução nossa).

A comédia imita a realidade – enquanto a tragédia na clássica definição de Aristóteles, imita o mito (ARISTOTLE, [19-])- , em nível diverso. Por vezes, chegando ao escatológico, como nos conceitos de baixo material e corporal em Bakhtin (2010, p.323). O elemento autoritário do riso está ligado a um rebaixamento não dialético dos valores do trágico. O que vale nos termos do ditado latino *castigat ridendo mores*, ou seja, rindo, “castigar” os costumes, muda absolutamente quando se trata do ridículo contemporâneo tornado ele mesmo um padrão hegemônico, dando a tudo aquele *ar de semelhança* de que falavam Adorno e Horkheimer relativamente à indústria cultural. Se, como dizia Bakhtin (2010, p.325.), “O bufão é o rei do mundo às avessas”, ele se reproduziu tecnológica e publicitariamente até não haver mais diferenças entre os mundos.

A imagem de bufonaria política que surge em profusão em noticiários descende de uma espécie de deturpação dos aspectos do cômico. Historicamente,

o carnaval tinha a função política de igualar as classes por baixo, de relativizar verdades, de colocar as autoridades em um lugar propriamente humano, criando o que na visão de Bakhtin (2010) foi um dos momentos mais fundamentais do humanismo, aquele no qual as pessoas podiam viver uma relação intensa entre utopia e realidade pelo cancelamento das desigualdades. Na visão de Bakhtin, o rebaixamento é um princípio topográfico, corporal, material que não tem um aspecto moral abstrato.

Se a lógica da visão carnavalesca do mundo era a das coisas ao avesso, de um mundo *ao revés* em que tudo se invertia, temos um parâmetro a partir do qual podemos pensar o “Ridículo Político” contemporâneo. Não se trata, no ridículo, da criação de um segundo mundo, de uma segunda vida, como no carnaval, em que toda encenação busca e leva à uma espécie de bagunça, trata-se de um mundo ao revés em que a segunda vida tomou o lugar da primeira, em que o sério e o não sério se confundiram, na forma de uma justaposição de cenas que pode produzir efeitos altamente destrutivos da subjetividade e da objetividade. Nesse sentido, o riso é a armadilha, a isca que a Indústria Cultural coloca para as hordas de consumidores devorados pelo consumismo.

Sociedade politicamente excitada

O conceito do riso como catarse nos ajuda a compreender a adesão das massas ao fascismo. De um lado, a banalidade toma conta de todos os processos e experiências sociais e comunitárias. De outro, a banalização conduz ao êxtase. A catarse na Indústria Cultural tem esse papel estupefaciente. É a percepção humana que está afetada sob condições estéticas que, em nossa época, compreendem as microtecnológicas, digitais e midiáticas como se encontra exposto na obra *Sociedade Excitada* de Christoph Türcke (2002, 2010) na qual o caráter extasiante dos meios toma conta do mundo da vida. Tais condições definem a produção da linguagem e de sua difusão. As condições do nosso tempo implicam a Indústria Cultural como um todo, mas também a indústria cultural da política que nos encaminha a refletir sobre a criação de estereótipos políticos que fazem sucesso, que causam sensação. São atores políticos que, como vedetes, hipnotizam as massas colocando a todos sob o efeito de seus discursos e performances. A hipnose e a produção do êxtase se tornam metodologias políticas. Não é por acaso, que religião, economia e política estejam cada vez mais próximas, pois se utilizam de métodos similares.

A sociedade da “sensação” de que fala Türcke é aquela na qual se exerce um controle dos corpos ao nível da estimulação da percepção por uma estratégia

de choques em diversas intensidades⁴⁸. Os choques atuam sobre os sentidos e o todo da sensibilidade dos indivíduos cuja capacidade de perceber não pode ser negligenciada em uma vida definida por condições digitais. Para Christoph Türcke a sensação é um novo paradigma⁴⁹ cuja história precisa ser compreendida. Türcke fala de uma cultura na qual as condições microtecnológicas determinam a experiência. Segundo ele, há um enfraquecimento do que ele chama de “sentido teológico e político daquilo que “necessariamente nos atinge”. O processo é “fisioteológico”, ou seja, não toca apenas a racionalidade ou a sensibilidade (categorias que tratam o corpo humano de modo dualista), mas o “sentido fisiológico da expressão”. Em suas palavras:

O que atinge, toca e comove é aquilo que, enquanto injeção, agudiza o nosso sistema nervoso e, ainda que seja apenas por um instante, chama a atenção. Sensação hoje, na linguagem coloquial, quer dizer simplesmente “aquilo que causa sensação”. Quando a palavra passou do latim para as línguas nacionais europeias, representava bem genericamente a primazia fisiológica do sentimento ou da percepção – sem nenhuma conotação espetacular. E o que é mais notável é que, justamente a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar uma sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimenta de uma nova maneira. Ou seja, se tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido. (TÜRCKE, 2010, p.20).

Se, de fato, a percepção do que produz sensação se converte na “sensação *tout court*,” todos os corpos estão submetidos a ela. A submissão à sensação como forma de excitação é estética e é política. Ela altera o campo do político e do estético, bem como as práticas estéticas e políticas do mundo da vida. O que causa “sensação” é a farsa. A qualidade dessa sensação, por sua vez, dependerá de fatores ligados às condições culturais dos indivíduos e grupos. A comédia atingirá

⁴⁸ Naomi Klein (2008) reconstrói a história das pesquisas com eletrochoques nos EUA e o uso do mecanismo na tortura na época das ditaduras latino-americanas e compara o neoliberalismo como um procedimento baseado em uma política de choques.

⁴⁹ “Sob certa perspectiva, o paradigma da sensação é mais “paradigmático” do que o concebido por Kuhn: não apenas como base de pesquisa de um sistema científico, mas como a base de percepção de toda uma sociedade. Não são apenas as convicções científicas que estão sujeitas à mudança histórica; todo o aparato de percepção, do qual emerge, se transforma – apenas bem mais devagar.” (TÜRCKE, 2010, p.85).

mais facilmente as massas cujas subjetividades vêm sendo configuradas há muito tempo para as performatividades cômicas e a catarse da indústria cultural. O estilo é o *kitsch*. É nesse sentido que os deputados mais votados nas eleições de países como o Brasil são aqueles que fazem rir, ou que capturam os eleitores pela graça. O próprio Jair Bolsonaro, antes de se tornar um fascista mais sério, era visto apenas como um sujeito engraçado. Muitos intelectuais não acreditavam no seu potencial até pouco antes das eleições. É que há, em todo fascismo, algo de fictício (ADORNO; HORKHEIMER, 2019). A propaganda como máquina de guerra é o campo responsável pelo trabalho de tornar o ridículo em algo “sensacional”.

Tendo em vista o rebaixamento da política à publicidade, podemos entender porque certos governantes eleitos, na onda dos extremismos de direita, não parecem ter competência para governar, mas continuam em ação como se estivessem ainda em campanha, em pleno exercício de uma retórica verbal e visual de propaganda como se pode ver nas manifestações de Trump e Bolsonaro nas redes sociais mesmo depois de tempo ocupando seus cargos. É a lógica da peça comercial típica da campanha política que se tornou método. Nessa linha, pode-se definir a política como mercadoria no sentido daquilo que se apresenta como “evento estético” (TÜRCKE, 2010, p.89)⁵⁰ na qual o comercial é “a nova forma de comunicação e de percepção”. Somos conduzidos por uma “alta pressão” de informação que se dá de maneira econômica, estética e fisiológica ao mesmo tempo.

O corpo é atingido por meio de choques que funcionam como injeções que dominam a existência fisioteologicamente por meio de um circuito em que se manipulam anestesia e vício. O desgaste sobre o sistema nervoso virá tardiamente. Antes, o corpo se acostumará ao jogo entre prazer e desprazer e seguirá vivo e, para lembrar Foucault, será um corpo dócil. Por meio da sensação, esse corpo é explorado econômica, física e esteticamente. Dir-nos-á TÜRCKE (2010, p.268): “[...] a estetização de todas as relações de produção e de vida é também uma estetização da desapropriação e da exploração.” É nesse sentido que os “choques audiovisuais” aplicados aos corpos como “estocadas”, fazem “soar a caixa registradora em algum lugar” e ninguém se dá conta de estar sendo explorado porque estão adictos das modas, das séries de televisão, das redes sociais.

⁵⁰ Segundo TÜRCKE (2010, p.189): “[...] a apresentação de mercadorias é sempre também um evento estético. Coisas que já vêm ao mundo como mercadoria e, portanto, têm de ser preparadas para o mercado já durante a fabricação, são providas de uma superfície brilhante. Com isso a produção de mercadorias traz consigo a necessidade interna de toda uma tecnologia de configuração da superfície.”

O abuso sobre o corpo é o próprio motor da economia capitalista. Não devemos esquecer a relação com a história da exploração das mulheres, e a centralidade do corpo nesse processo, como uma exploração “econômica, física e estética” ao mesmo tempo e que é o modelo básico de exploração e violência do capitalismo em vigência até hoje⁵¹.

Da exploração sobre o sistema sensorial, o próprio sistema nervoso, poucos têm a chance de escapar. Um de seus efeitos é a “compulsão para emitir” que se torna comportamento universal. Ela tem a estrutura do vício que se torna tanto banal⁵² quanto universal. A docilidade dos corpos se explicita no que Türcke define como a “característica essencialmente conformista do vício: a disposição de uma quantidade colossal de seres humanos de se colocar diante do conta-gotas de uma aparelhagem multimidiática e deixar-se explorar neurológica e esteticamente”. Tal questionamento nos ajuda a compreender por que presidentes como Jair Bolsonaro ou Donald Trump e tantos outros personagens do “Ridículo Político”, e o todo de seu governo, aplicam choques diários na população, com palavras e atos linguísticos. Tais choques são promovidos pelas redes sociais. Seu conteúdo vem dominar as notícias e a mentalidade cotidiana diariamente. Ações relacionadas à aniquilação de direitos se escondem atrás das manchetes e cenas diárias de ridiculosidade política que vem constituir uma nova forma de totalitarismo interiorizada pelos cidadãos e talvez sem chance de ser superada social, estética e politicamente.

O avanço do “Ridículo Político” se vale de sua própria naturalização. As massas desprovidas de recursos caem na retórica visual e verbal do ridículo, mas mesmo a perplexidade dos intelectuais e estudiosos diante do fenômeno é uma das qualidades produzidas pelo fenômeno e que constitui sua força. Todos são capturados pelo caráter extasiante da cena. O populismo de extrema direita navega com tranquilidade nessa produção e reprodução do êxtase, o que se deve à sua própria natureza.

A naturalização do ridículo é a maior astúcia do capital na sociedade excitada. O ridículo se impõe como capital e como nova mediação. Não é mais a simples imagem ou a cena, mas a imagem capitalizada por seu excesso, por sua desmedida, por seu potencial de inversão. Tampouco se trata apenas de imagem que se assiste como ficção ou entretecimento, trata-se muito mais de um êxtase religioso-econômico e político.

⁵¹ Remeto à leitura do livro de Federici sobre a passagem do feudalismo ao capitalismo e o papel da acumulação primitiva do capital sobre as mulheres que se mantém até os nossos dias. Federici ([2019]).

⁵² Desenvolvi em um trabalho anterior a noção de “banalidade do vício”. Tiburi e Dias (2012).

O “Ridículo Político” é uma relação social mediatizada por cenas. Essas cenas são o próprio capital espetaculoso, exibicionista, ostentatório. A subjetividade implicada nesse processo é a do perverso, o sujeito sem a dimensão do outro⁵³ e que, com ele, está a conviver. Aquele para quem o outro não é o semelhante, mas apenas um inimigo e que, como tal, deve ser tratado como coisa, ou como um otário em um jogo cínico. Aquele que deve ser humilhado e rebaixado enquanto é incapaz de perceber-se objeto em um jogo porque as condições que lhe permitiriam saber que se tratava de um jogo lhe foram extirpadas antes mesmo que pudesse escolher dele participar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, [19-].
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Aspekte des neuen Rechts-radikalismus**. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. Ideologia. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Temas básicos da Sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- AGAMBEN, G. Scienza senza nome. **Aby Warburg e la Scienza senza nome**, Florença, n. 199-200, p.58, 1984.
- ALBERTI, S. A perversão, o desejo e a pulsão. **Revista Mal Estar Subjetividade**, Fortaleza, v.5, n.2, p.341-360, set. 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482005000200008&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 02 abr. 2020.
- ARISTOTLE. **Poetics**. [S.l.: s.n, 19-]. Tradutor S. H. Butcher. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm>. Acesso em: 02 abr. 2020.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

⁵³ Alberti (2005). Ver também Lebrun (2007).

BARBOZA, J. Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.29, n.2, p.33-42, 2006 . Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000200004&lng=pt&tlng=pt. Acesso: 18 Abr. 2020.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BARASCH, F. **The Grotesque**: a study of meanings. Paris: Mouton, 1971.

BERGSON, H. **Le Rire**: essai sur la signification du comique. Paris: Alcan, 1924. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html. Acesso em: 03 set. 2020.

BORDIEU, P. **La Distinction**: critique sociale du jugement. Paris: De Minuit, 1979.

BOURDIEU, P. Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe. **Scolies**, [s.l.], n.1, p.7-26, 1971.

BOURDIEU, P. Le champ littéraire. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, n.89, p.3-46, sept. 1991.

CASARA, R. R. R. **Sociedade sem Lei: pós-democracia, personalidade autoritária, idiotização e barbárie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHEVROLET, T. Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis. **AISTHE**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.36-55, 2008.

CUSICANQUI, S. R. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

D'ANGELI, C.; PADUANO, G. **Lo cómico**. Madri: La Balsa de la Medusa, 2001. (Coleção Léxico Estético).

DAMIÃO, C. Sentido, sentimento e natureza: pressupostos para a construção do gosto na estética pré-moderna. In: FREITAS, V. *et al.* (org.). **Gosto, interpretação e crítica**. Belo Horizonte: Relicário, 2014. p.37-52.

DELEUZE, G. **Logik du Sens**. Paris: De Minuit, 1969.

DENNIS, D. B. **The most German of all German operas**: die Meistersinger through the Lens of the Third Reich. [S.l.]: Loyola eCommons, 2003. (History: Faculty Publications and Other Works). Disponível em: https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=history_facpubs. Acesso em: 03 set. 2020.

FEDERICI, S. **Calibá e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, [2019]. Disponível em: http://coletivoscorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

FISHER, M. **Capitalist realism**. [S.l.]: Zero Books, 2009.

FOUCAULT, M. La vérité et les formes juridiques. In: FOUCAULT, M. **Dits et Écrits I**. Paris: Gallimard, 2011. p.XX-XX.

FOUCAULT, M. **Les Anormaux: cours au Collège de France, 1974-1975**. Seuil : Gallimard, 1999.

FOUCAULT, M. **Surveiller et punir: Naissance de la prison**. Paris: Gallimard, 1993.

FREUD, S. **Das Unheimliche**. Europäischer Literaturvlg. [S.l.: s.n.], 2012.

FREUD, S. **Os Chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996

GEBAUER, G.; WULF, C. **Mimesis, culture, art, society**. Traslated by D. Reneau. Berkeley: University of California Press, 1995.

GRÜNER, E. **Iconografías malditas, imágenes desencantadas: hacia una Política “warburguiana” en la Antropología del Arte**. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/29589488/De_icons_y_contorsiones.docx. Acesso em: 03 set. 2020.

GRÜNER, E. **O Estado: paixão de multidões: Espinosa versus Hobbes, entre Hamlet e Édipo**. São Paulo: USP: CLACSO, 2006. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/filopolmpt/07_gruner.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

GRÜNER, E. **La tragedia, o el fundamento perdido de lo político**. Buenos Aires: CLACSO, 2002.

HAMMERMEISTER, K. **The German Aesthetic Tradition**. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Aesthetik**. Ed. Heinrich Gustav Hotho; ed. digital von Jochen A. Bär. Berlin: [s.n.], 2016. v.1.

JARRY, A. **Ubu Roi**. Paris: Édition du Mercure de France, 1896. Dispponível em : http://alfredjarry.fr/oeuvresnumerisees/PDFJarry/Jarry_BM_Laval_90644.pdf

KANT, E. **Kritik des Urteilkraft**. [S.l.: s.n., 2010]. Disponível em: https://www.univie.ac.at/immanuel_kant_kritik_der_urteilkraft/#48. Acesso em: 05 jan. 2020.

KIERKEGAARD, S. **Estudios estéticos II: de la tragédia y otros ensayos**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2005.

KYNDRUP, M. Aesthetics and judgment – “Why Kant got it right”. **The Nordic Journal of Aesthetics**, n.54, p.75-85, 2017. Disponível em: <https://pure.au.dk/portal/files/171887412/document.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2020.

KLEIN, N. **The chock doctrine: the rise of disaster Capitalism**. Londres: Pequin, 2008.

KOJEVE, A. **Introduction à la lecture de Hegel**. Paris: Gallimard, 1947. p.434. Nota 1.

LACLAU, E. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

LACLAU, E. **Nuevas reflexiones sobre revolucion**. Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1993.

LAJOSI, K. Wagner and the (Re)mediation of art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media. **Frame**, [s.l.], v.23, n.2, p.42-60, nov. 2010. Disponível em: <http://www.tijdschriftframe.nl/wp-content/uploads/2014/11/03.-Krisztina-Lajosi-Wagner-and-the-Re-mediation-of-Art-Gesamtkunstwek-and-Nineteen-Century-Theories-of-Media-main.pdf>. Acesso em: 03 set. 2020.

LEBRUN, J.-P. **La perversion ordinaire: viver ensemble sans autrui**. Paros: DeNöel, 2007.

LESZL, W. G. Plato's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics. **Etudes Platoniciennes**, Paris, v.3, p.245-336, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/997>. Acesso em: 03 set. 2020.

MARCUSE, H. **The aesthetic Dimension: toward a critique of marxist aesthetics**. Boston: Beacon Press, 1977.

MARX, K. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélio Machado. São Paulo: Boitempo, 2011.

MICHAUD, P.-A. **Georges Didi-Huberman, Aby Warburg: Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Mácula, 2012.

MOUFFE, C. **Agonistics: thinking the world Politically**. London: New York: Verso, 2013.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. M. From hope to hate: the rise of conservative subjectivity in Brazil. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, Chicago, v.10, n.1, 2020. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/708627>. Acesso em: 03 set. 2020.

PINHEIRO-MACHADO, R. **Amanhá vai ser maior**. São Paulo: Planeta, 2019.

PLATÃO. **Le banquet: Œuvres complètes**. Paris: Les Belles Lettres, 2002. t.4.

RANCIÈRE, J. **La Meséintente: Politique et Philosophie**. Paris : Galilée, 1995.

RANCIÈRE, J. **La partage du sensible**. Paris: Fabrique, 2000.

ROELOFS, M. **The cultural promise of the Aesthetic**. New York: Bloomsbury, 2014. kindle Version.

RYAN, B. **Kierkegaard’s indirect Politics: interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno**. New York; Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2014.

SANTOS, L. R. dos. A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.33, n.2, p.35-75, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732010000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 abr. 2020.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Trad., apresentação, notas e índices Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005. t.1.

SHAKESPEARE. **Hamlet**. [S.l.: s.n., 19-]. Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> Acesso em: 01 maio 2020.

SOLANO, E. **La bolsonarización de Brasil**. Madrid: Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Alcalá, abr. 2019. (Documentos de Trabajo IELAT, n.121).

TIBURI, M. **Ridículo político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

TIBURI, M. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.21, n.1, p.191-207, maio 2013a.

TIBURI, M. Gradiva Espectral. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v.3, n.6, p.421-454. 2013b. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/4662>. Acesso em: 20 abr. 2020.

TIBURI, M. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.21, n.1, p.191-207, maio 2013c. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100010>. Acesso em: 01 maio 2020.

TIBURI, M. Ofélia morta – do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.18, n.2, p.301, jan. 2010.

TIBURI, M.; DIAS, A. **Sociedade fissurada**: para pensar as drogas e a banalidade do vício. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

TÜRCKE, C. **Erregte Gesellschaft**: Philosophie der Sensation. Munchen: C.H. Beck, 2002.

TÜRCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

VELOSO, C. W. **Pourquoi la “Poétique” d’Aristote ? Diagogè**. M. Rashed (préface). Paris: Vrin, 2018. (Histoire des doctrines de l’Antiquité classique, 50).

WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Org. Leopoldo Wizbort; Trad. Lenin Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

WARBURG, A. **Le rituel du serpent** : art & anthropologie. Paris: Ed. Macula, 2003.