

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Absurdismo Grotesco e Possibilidade de
Emancipação na Pós-Modernidade em The Eric
Andre Show**

Vinícius Scoralick

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Ana Cristina Ferreira Mendes, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Cultura e Comunicação.

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Absurdismo Grotresco e Possibilidade de
Emancipação na Pós-Modernidade em The Eric
Andre Show**

Vinícius Scoralick

2022

Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben.

Resumo

Em uma sociedade de gestão neoliberal, onde todas as emoções e sensações são controladas para demonstrar o máximo de sucesso como indivíduo racional, haveria espaço para um humor livre? Este trabalho é resultado de uma pesquisa sobre a cultura audiovisual e as possibilidades de fuga da gestão neoliberal através do humor. Utilizando o conceito de Absurdo de Albert Camus, em *O Mito de Sísifo*, como peça essencial da análise, foi construído um raciocínio através da cultura *trash* da internet e o grotesco. O primeiro capítulo aborda as formas de se consumir entretenimento e como este tipo de informação pode ser utilizada para a educação de gerações. Naturalmente, o papel da ideologia aqui é fundamental e buscou-se apresentar seus caminhos de ação. O segundo capítulo trata de como se percebe *The Eric Andre Show*, seu conteúdo paródico e impactante e o moralismo que faz com que a sociedade perca muito de sua originalidade. As características do Absurdo de Camus são uma proteção e arma contra o moralismo e a necessidade da sociedade neoliberal de fugir das dores do mundo. No terceiro capítulo é apresentada uma análise dos episódios do programa, tendo suas características separadas para melhor trabalhar certos aspectos, contextos e resultados. Aqui, o grotesco é invocado para causar o maior desconforto possível. Não somente, certos questionamentos são levantados sobre qual o limite do humor. Finalmente, a conclusão aborda sobre como é necessária uma capacidade interpretativa para compreender características do humor como ironia e sarcasmo. Essas características são essenciais para a superação da gestão neoliberal e sua empatia pauperizada, que visa o controle do indivíduo e a fuga do sofrimento presente na realidade.

Palavras-chave:

Humor; Cultura e Comunicação; ideologia; *talk-show*; Absurdo; Grotesco; *The Eric Andre Show*

Abstract

In a neoliberal management society, where all emotions and sensations are controlled to demonstrate maximum success as a rational individual, would there be room for a free humor? This work is the result of a research on audiovisual culture and the possibilities to escape from neoliberal management through humor. Using the concept of Absurd by Albert Camus, in *The Myth of Sisyphus*, as an essential part of the analysis, a reasoning was built through the trash culture of the internet and the grotesque. The first chapter addresses the ways of consuming entertainment and how this type of information can be used for the education of generations. Naturally, the role of ideology here is fundamental and we sought to present its paths of action. The second chapter deals with how *The Eric Andre Show* is perceived, its parodic and impactful content and the moralism that makes society lose much of its originality. The characteristics of Camus' Absurdity are a protection and a weapon against moralism and the need of neoliberal society to escape the pains of the world. In the third chapter, an analysis of the episodes of the program is presented, having their characteristics separated to better work with certain aspects, contexts and results. Here, the grotesque is invoked to cause as much discomfort as possible. Not only, certain questions are raised about the limit of humor. Finally, the conclusion addresses how an interpretive capacity is necessary to understand humor characteristics such as irony and sarcasm. These characteristics are essential for overcoming neoliberal management and its impoverished empathy, which aims to control the individual and escape the suffering present in reality.

Key words:

Humor; Culture and Communication; ideology; Talk show; Absurd; Grotesque; *The Eric Andre Show*

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 - Pedagogia e consumo do entretenimento	12
Mídia como pedagogia.....	17
Capítulo 2 - Paródia, trash e grotesco em <i>The Eric Andre Show</i>	25
Realismo capitalista e o absurdo	29
Autoritarismo? Camus contra a moral.....	33
Estética do absurdo como emancipação	37
Capítulo 3: O show como sentido na falta de sentido	44
As piadas e seus alvos	45
Esquetes de Rua	51
O desconforto	56
Conclusão	60
Bibliografia.....	64

Introdução

Talk show é um gênero de programa, para rádio ou televisão, em que pessoas debatem tópicos pré-definidos, mediados por um apresentador. Como característica, seus entrevistados são indivíduos com experiência em um assunto relevante que virá a ser tratado no programa, ou apenas participam de uma entrevista com teor informal. O gênero possui um histórico de sucesso desde meados do século XX, se expandindo dentro dos meios de comunicação de massa e alcançando novos patamares com o desenvolvimento técnico-científico, isto é, o aprimoramento tecnológico da informática, telecomunicações, eletrônica etc. Seu significativo impacto e relevância podem ser atestados nos altos índices de audiência e na longevidade de programas como o de Johnny Carson, David Letterman, Jon Stewart, Jay Leno, Conan O'Brien, Jimmy Fallon etc¹. Esse gênero da mídia, com sua proliferação, vem assumindo novos contornos e direções. Alguns apresentadores buscam um tom mais humorístico, outros visam a seriedade.

Dentre as inúmeras manifestações desta categoria de entretenimento existentes na atualidade, *The Eric Andre show* se destaca ao abraçar a paródia, o escracho, o *trash* e o absurdo. Seu roteiro e edição buscam o desconforto não só do entrevistado, mas da audiência. De estética antiquada e confusa, o programa produz momentos escatológicos, sempre visando reproduzir o ambiente de *talk show* que fez sucesso nos Estados Unidos. O programa faz parte do grade adulta do canal *Cartoon Network*, *Adult Swim*, famosa por abrigar programas como *Rick & Morty*, *Sealab 2021*, *Aqua Teen Hunger Force* e *Robot Chicken*.

Eric Andre é um ator, produtor e humorista americano. Filho de mãe judia e pai haitiano, ele se identifica como negro e judeu. Em termos religiosos, se apresenta como ateu agnóstico. Formou-se em música pela Berklee College of Music no ano de 2005, onde tocou contrabaixo. Tem inúmeras participações em filmes, sendo o *live action* de *The Lion King* um exemplo, onde dublou Azizi. Também possui um especial de *Stand*

¹ Foram inseridos apenas programas americanos para facilitar a comparação cultural para o leitor, mas apresentadores como o brasileiro Jô Soares, por exemplo, poderiam estar igualmente presentes.

Up (Legalize Everything) pela Netflix, além de um filme próprio (*Bad Trip*) na mesma plataforma.

O canal *Cartoon Network* tem relativa importância não apenas por abrigar o programa, através do *Adult Swim*, mas por possuir uma influência para sua concepção, uma vez que um de seus programas da década de 90, *Space Ghost Coast to Coast* é referência direta para Eric Andre. O humorista, em entrevista ao Huffpost, chega a comentar que seu programa é basicamente um “*Space Ghost*” *live-action* com elementos de “Tom Green”, “Ali G” e “Jiminy Glick”, todos programas que satirizavam o gênero *talk show*. “*Jackass*”, antigo programa do canal MTV, foi sua influência para esquetes mais físicas, e “Chappelle’s show” também tem importância para a concepção de seu humor. Nas palavras do próprio, “é apenas um *talk show* absurdo e surrealista de fim de noite” (Andre, 2012). Naturalmente, chamar seu programa de absurdo não significa que corrobora com o sentido do absurdo tratado neste trabalho, e o conceito será trabalhado para apresentar sua aproximação. Para Andre, seu programa é uma desconstrução do gênero, de todos os seus elementos e reconstruindo como um programa não tão diplomático.

Entendemos que *The Eric Andre Show* é uma excelente contribuição para a compreensão das possibilidades de humor e da superação de uma dicotomia gerada por uma ideologia neoliberal que transforma tudo aquilo que não lhe agrada em algo essencialmente negativo e opressor. Isto porque, para Eric Andre, a liberdade criativa e o direito de ofender são noções que estão relacionadas na comédia. Para ele “devemos rir do absurdo e das dores da vida. E quando você abdica disso, ou a torna estranhamente político, não está entendendo a situação” (Andre, 2020).

A escolha do *trash* e grotesco foi em virtude de sua aproximação, ao nosso ver, do absurdo e sua filosofia. O *trash* simboliza artefatos da indústria cultural que não atendem padrões morais e normas de qualidade técnica/artística que costumam ser louvadas por uma crítica cultural e acadêmica. Já o grotesco, desde a Renascença, traduz um sentido de angústia e sinistro mas, ao mesmo tempo, de algo lúdico, alegre e fantasioso (Castellano, 2011, p. 132)

Através do Absurdismo, acreditamos que é possível um escape do caráter cínico do reformismo liberal, que vem se transformando em uma espécie de

autoritarismo do gosto através de suas “políticas de cancelamento” na Internet. Muito disso ocorre, ao nosso ver, por uma busca teleológica, uma necessidade de encontrar um sentido para qualquer tipo de ação em virtude do vazio percebido nos tempos contemporâneos. A questão é que, apesar de toda a imagem de permissividade que a Internet nos passa, “as medidas autoritárias que estão em todo lugar podem ter sido implementadas dentro de uma estrutura política que permanece, em teoria, democrática” (Fisher, 2009, p. 1). Para Marcuse, a democracia de organização totalitária cria uma objetividade que tem como função “a adoção de uma atitude que tende a obliterar a diferença entre o verdadeiro ou falso, informação e doutrinação, certo e errado” (1969b, p. 97). O *trash* grotesco e o absurdismo são possibilidades de quebrar a organização autoritária da moral por serem uma forma de humor orgânica, surgida na Internet e de atualização constante, que se permite a paródia de tudo e de todos através do absurdo. Existe esta necessidade de rompimento para alterar as visões retroativamente criadas, as opiniões sempre já concedidas “antes da apresentação e discussão, não por conspiração, patrocinador ou editor, mas pelo ‘curso natural dos eventos’, que é o curso dos eventos administrados, e a mentalidade moldada neste curso” (Marcuse, 1969b, p. 97). O *trash*, apesar de artefato da indústria cultural, ainda é renegado pelo *mainstream* por não atender “aos padrões morais e/ou às normas de qualidade técnica e artística predominantemente valorizadas pela crítica cultural e/ou acadêmica” (Castellano, 2011, p. 132).

É interessante perceber que, tendo em mente outra afirmação de Marcuse, de que “a dominação democrática tem sua estética democrática” (1967, p. 77), o Politicamente Correto², a princípio, subverte essa lógica através de um moralismo liberal que cerceia o humor que não cumpre certos códigos pautados numa lógica fragmentada, isto é, a lógica de um sujeito que possuía identidade unificada e estável e que vem se tornando “fragmentada, composta não de uma única, mas várias identidades contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2006, p. 12). Seu objetivo, no entanto, é manter uma estética democrática e objetiva, que auxilie a produção de objetos que agreguem e fortaleçam a sensação de comunidade entre movimentos sociais progressistas

² A necessidade de falar algo que não vá causar algum tipo de ação negativa sobre o sentimento alheio. Condescendente em muitos casos.

reformistas. A mercantilização chegou à possibilidade de consumir o prazer de consumir, e muitos indivíduos querem consumir direitos humanos pelo prazer deste consumo. Isto é, por sentir que, ao consumir direitos humanos, são pessoas melhores. O prazer está em sentir que se é uma pessoa melhor, e não na contribuição para com o próximo. Assim, podemos entender estes produtos como fantasias ideológicas acessíveis e agradáveis (Jameson, 1996, p. 289). Ele visa,

Produzir um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores. Mais precisamente, a necessidade de vender significa que as produções de indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair grandes públicos e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social possivelmente originadas em movimento social progressista (Kellner, 1995, p. 27)

A importância do Grotesco é o fato de possuir um conjunto de características que já moldaram a visão de mundo de uma população em determinado momento histórico (Castellano, 2011, p. 134). Hoje, o *trash* não molda uma visão de mundo, muito menos o absurdo. A importância de *The Eric Andre Show* é realizar o corte da moral através de uma reconexão com o escatológico e o riso de si mesmo, a troça com a finitude e o fim da necessidade de sentido para o humor, isto é, a demonstração de que o humor não precisa ter, necessariamente, um objetivo político (em termos mais simples), mas sim o alívio do sofrimento do ser através do riso. Isto é de incrível importância em uma sociedade em que o “irracional”, no sentido de incompreensível, está escasso (Jameson, 1996, p. 287). Entendemos o programa como uma tentativa de fuga de uma razão planejadora, como Adorno e Horkheimer chamaram a obrigação de se provar eficaz e significativa (2006, p. 118). O objetivo aqui é a reconexão com o “irracional” tradicional, não pautado por uma lógica convencional. O humorista compartilha postagens em redes sociais sobre retirar verbas da polícia americana e comparecer a protestos, mas entende que inserir política em seu trabalho é algo que deve ser feito com

mais cautela. Para ele, a sátira política é possível dentro da mistura entre o erudito e o tosco desde que o *timing* contribua para que não seja mera militância (Andre, 2020). Um exemplo de suas piadas políticas se materializa quando inserem um homem negro em situações improváveis, como a que Andre entrega capuzes brancos e bandeiras confederadas em um evento do Tea Party, ala radical do Partido Republicano (01x03).

Em *The Eric Andre Show* todos são potenciais vítimas pois a vida também não escolhe seus alvos através da moral. E através dessa similaridade se faz o absurdo em seu programa. Não há explicação racional, apenas o acaso e o desconforto. E o riso, regenerador, para que todos percebam que o destino, absurdo, não ficará com ressalvas a escolher seus sujeitos.

Capítulo 1 - Pedagogia e consumo do entretenimento

A cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação através de produtos para as massas seguindo certos gêneros, fórmulas, códigos e normas convencionais. O entretenimento não solta a mão do consumidor, de forma que tenta lhe impor a percepção de que todas as suas necessidades são passíveis de satisfação por uma indústria cultural, desde que as organize de maneira que não vá além do seu papel de consumidor (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 117). Como bem nos mostrou Douglas Kellner em citação anterior, os sistemas da mídia almejam grandes audiências seguindo os ecos dos assuntos atuais (1995, p. 27), tópicos e dados da sociedade contemporânea de maneira que, quanto maior for sua área de alcance, melhor serão seus resultados. Feitas inequivocamente, elas poderiam gerar represálias por partes conservadoras ou progressistas³. Assim, busca-se trabalhar com o meio termo, de maneira que não passe das fronteiras aceitáveis por lado algum. Dessa maneira, as alterações são realizadas em doses criteriosas. A parcimônia torna o produto adaptado quase imperceptível, e quando o passo vai além do desejado, compensada é a parcela social em prejuízo. De forma que, quando o produto vai além de um nível aceitável, o espectro insatisfeito recebe uma compensação, sendo ela no mesmo produto ou em algum semelhante.

Por meio de uma economia ideológica, a tolerância se faz presente de maneira que a grande mídia cria espaço para toda e qualquer voz que se queira consumir. Dessa forma, cria-se a ilusão de liberdade abordada por Marcuse, que a trata como uma coordenação técnico-econômico totalitária⁴ a operar através de uma necessidade por

³ Toda essa ambiguidade faz parte justamente dessa grande confusão que se tornou a ciência humana com o advento da liquefação do conceito através da pós-modernidade. O estilo de pensamento raso característico do período, segundo Fredric Jameson, não deixa que se perceba os interesses por trás da exibição de certos conteúdos. In: 1996. "O pós-modernismo e o mercado." *Em Um Mapa da Ideologia*, por Slavoj Zizek, 279-296. Rio de Janeiro: Contraponto.

⁴ Marcuse trata por totalitário em virtude de uma produção e distribuição que pode ser compatível com o pluralismo, com poderes balanceados e que impedem o surgimento de uma oposição eficaz ao todo do sistema. Dessa maneira, sua gerência do sistema abrange a sociedade em sua totalidade.

interesses adquiridos (Marcuse, 1967, p. 25). Isso nos levaria a um problema: devemos rejeitar a cultura da mídia como um simples instrumento de uma ideologia dominante? Não devemos nos deixar levar por tal raciocínio simplesmente por existir, neste tipo de produção cultural, resquícios dos discursos de movimentos progressistas. Aliado a isso, produções culturais tem maior possibilidade de uma existência frutífera em nossos tempos de novas formas de mídias e sua proliferação via internet. Se, para Adorno e Horkheimer, a afinidade entre negócios e diversão mascarava o ensino da resignação à sociedade (2006, p. 119), a possibilidade de gerar conteúdo independente oxigena a cultura e o entretenimento. Nosso caminho corrobora com Marcuse em sua percepção de uma ideologia da sociedade unidimensional, mas nos distanciamos um pouco de sua visão de cultura por entender que a pós-modernidade deu voz a novos tipos de discursos sobre a cultura, que não necessariamente são prejudiciais, dando oportunidade a novos tipos de identidades e, principalmente, novos desejos. Já não há a necessidade de se impor um tipo de cultura, uma vez que o discurso é o do direito de todos os tipos de cultura existirem⁵ (Marcuse, 1967, p. 81).

Para Kellner, a pós-modernidade se trata do aumento do ritmo, dimensões e complexidade das sociedades modernas, o que torna a identidade do indivíduo cada vez mais instável e frágil (1995, p. 298). O foco aqui, no entanto, não é tanto a conceituação do período, mas sua administração. Dessa maneira, não é tanto uma questão da cultura em si, mas da gerência das culturas. Os métodos críticos devem ser aplicados a cada um dos espectros culturais existentes, de maneira que eles possam trabalhar a favor ou contra uma unidimensionalidade. Assim, abandonaríamos a dimensão hierárquica dessa distinção e caminharíamos para uma configuração primordialmente horizontal, mais apropriada a nossa realidade. Segundo Andreas Huyssen (2014, p. 31), “hoje não enfrentamos uma indústria da cultura totalitária e seu outro superior autônomo, (...) e sim um *marketing* diferenciado de massa, com nichos para todos os tipos de consumo cultural, em níveis divergentes de demanda, expectativa e complexidade”.

⁵ É complexo o ponto, já que Marcuse chega a abordar superficialmente esse tipo de funcionamento da sociedade unidimensional quando aborda a releitura dos clássicos. No entanto, seu estudo não tinha a necessidade e nem a facilidade de acesso a infinidade dos gêneros culturais existentes.

Assim, nos afastamos da visão de Marcuse sobre uma dominação total da ideologia da sociedade industrial sobre o indivíduo, por entender, como Louis Althusser e seus Aparelhos Ideológicos, que há toda uma prateleira com opções para mais apetecer ao sujeito. O que seria o problema desta sociedade por ser dominada é justamente o que Huyssen classificou como “tentativa Norte-Americana de reivindicar a liderança cultural da época” (Huyssen, 2014, p. 12), tratada como período da pós-modernidade e, aqui sim, sua ideologia da tolerância, onde, travestida como tolerância, encontramos o unidimensional. Esta Tolerância, de caráter abrangente, é o que Marcuse chama de Tolerância Não-Partidária. A tolerância oficialmente estabelecida, que garante tanto a direita quanto a esquerda, tanto aos movimentos agressivos quanto aos pacíficos, tanto ao ódio quanto a ternura, seu direito à existência (Marcuse, 1969b, p. 85). Uma ideia de dominação total do sujeito termina por subestimar a capacidade cognitiva e intelectual do indivíduo, e entendemos que o discurso da tolerância trabalha de maneira mais profunda, através do desejo e de sua capacidade sedutora de pertencimento dentro de uma sociedade fragmentária.

Toda cultura vem a ser ideológica porque a ideologia está presente em todas as instâncias da sociedade como Aparelho Ideológico. Uma forma cultural vem a ser aprendida e reproduzida através, principalmente, do Aparelho Ideológico Familiar e do Aparelho Ideológico Escolar.

A escola, além de outras instituições de Estado, como a Igreja, ou outros aparelhos, como o Exército, ensina a “habilidade”, mas sob formas que assegurem a sujeição à ideologia dominante ou o domínio de sua prática (Althusser, 1996, p. 108).

Hoje, a adição dos Aparelhos Informacionais e Culturais é natural e constante na formação do sujeito, uma vez que cada vez mais a humanidade se adapta às novas tecnologias como lugar comum da existência. Dessa forma, a mídia e a escola ensinam a respeitar uma ideologia de tolerância para com qualquer tipo de espectro cultural, e,

com isso, qualquer tipo de ideologia, por mais nociva que seja⁶, uma vez que a tolerância, isto é, a unidimensionalidade, vende seu ideal como o de uma sociedade que possui espaço para todos. Aqui, é interessante notar que justamente a parte reacionária e conservadora é aquela parte que rejeita o requisito da tolerância e submissão à unidimensionalidade mas, no entanto, a rejeição desse tipo de cultura não retira esses espectros do domínio da unidimensionalidade, apenas recusa o discurso que tende a ser dominante (Marcuse, 1967, p. 143). A cultura contemporânea dá a tudo um ar de semelhança, mas renegar essa semelhança não é, necessariamente, escapar dela.

Para Mark Fisher, há uma condição similar a depressão que acomete hoje o jovem, mas que é caracterizada por uma incapacidade de fazer qualquer outra coisa que não seja buscar prazer. Isso ocorre em virtude de uma sensação de “falta” que não é preenchida pelo gozo misterioso e só poderia ser acessado além do princípio do prazer. Essa situação seria consequência da posição estrutural ambígua do jovem, que é aluno de uma instituição disciplinar mas também já é sujeito livre para consumir. Fisher observa, através de Deleuze, que a sociedade de controle moderna opera através de um adiamento infinito das situações, de forma que a educação é um processo ao longo da vida, o aprimoramento profissional, o trabalho que se leva para casa, a casa que se leva para o trabalho (2009, pp. 21-22). Esta leitura corrobora com a análise de Dardot e Laval sobre a gestão do eu nas sociedades neoliberais. Para eles, existe um arranjo de técnicas disciplinares e processos de normatização que compõe o que chamam de dispositivos de eficácia. O princípio geral desse não seria o “adestramento de corpos”, mas uma “gestão de mentes”, o que faria a disciplina sobre corpos apenas um momento de certo modo de funcionamento das subjetividades (Dardot e Laval, 2016, posições 7664-7675).

⁶ Há espaço para um pensamento nocivo na sociedade unidimensional da tolerância? A percepção de Marcuse sobre a unidimensionalidade é de que há espaço para toda e qualquer cultura (e ideologia, se adicionarmos a visão althusseriana aqui), de maneira que todos estejam satisfeitos e possam cumprir seus requisitos para com a sociedade industrial, ou seja, seus papéis no sistema dos meios de produção e sua respectiva reprodução (Marcuse, 1967; p. 33). O momento que vivemos de aceitação do fascismo em muitos países, em nome da pluralidade de ideias, é só mais um ponto a favor desta percepção.

A forma de ação desta gestão neoliberal da sociedade de Dardot e Laval, no nosso entendimento, pode ser entendida tanto como a Sociedade Unidimensional de Marcuse, como o “Realismo Capitalista” de Fisher, que vem a ser uma de suas versões reformadas em adaptação constante. O que ocorre aqui são, segundo Nina Power, imperativos individualizantes que produzem a “Impotência Reflexiva” de Fisher e a “Dessublimação Repressiva” de Marcuse. Dentro destes imperativos estão ordens de felicidade e gozo que são falsas formas de ação daqueles que nos fazem sentir culpados pelo mundo ser como é (Power, 2018, p. 28). Em nosso entendimento, a gestão neoliberal gere as mentes através de imperativos de desenvolvimento contínuo de si mesmo, em que há recompensas de uma vida melhor através de emprego ou autocontrole. Consumimos, em programas e aplicações, modos de vida que não garantem a realização pessoal, mas que te incentivam a uma forma de viver que se pauta numa promessa cruel.

Existe aqui uma situação que cria um paradoxo nesta gestão unidimensional. Se vivemos em uma sociedade de tolerância para com todos os discursos, por que os jovens liberais, muitas vezes denominados como *woke*, tendem a ser autoritários com tudo aquilo que não lhes apetece, sendo o humor um alvo constante de seus protestos? Mark Fisher, em um artigo sobre os ataques cometidos pela esquerda liberal, no *Twitter*, ao humorista britânico Russel Brand (*Exiting the Vampire Castle*, 2013), aborda o moralismo e o aburguesamento que penetraram na comédia em nossa época. Por que o pensamento liberal exclui autoritariamente, em virtude de um moralismo que se pretende superior? Segundo Fisher, a justificativa destes é a conduta pessoal de Brand. É completamente plausível que esse segmento social entenda a conduta pessoal como algo essencial no contexto da comédia, uma vez que a racionalidade neoliberal é caracterizada por uma generalização da concorrência como norma de conduta (Dardot e Laval, 2016, posição 196). O que ocorre aqui é uma competição para saber quem é o ser humano moralmente superior, em uma proibição da imperfeição.

Mídia como pedagogia

O século XX foi o período em que o ensino se adaptou, saindo dos contos para as animações, das tiras para os quadrinhos. A diversão sempre foi um grande método de aprendizagem, e com o desenvolvimento das produções gráficas isso se expandiu na atualidade. Desde antes da II Guerra existem exemplos de quadrinhos e animações com teor ideológico bastante claro. A arte de Walt Disney se faz presente desde o início do século, sendo um exemplo a clássica animação em que o Pato Donald está na Alemanha Nazista⁷ se alimentando de pão duro e bebendo água de colônia com sabor de ovos e bacon, vivendo em uma cidade esfumaçada e sendo obrigado por baionetas a saudar o *Fuhrer*. Benjamin dizia que animações como as da Disney produziam uma explosão terapêutica do inconsciente, materializando os sonhos do homem através de Mickey Mouse e sua existência cheia de milagres, em que qualquer coisa poderia sair de seu corpo de maneira que encarássemos como algo plausível (1987, pp. 190, 118). Este mesmo Benjamin encarava a possibilidade de rir como o melhor ponto de partida para o pensamento, e afirmava que as vibrações físicas produzidas pelo riso eram mais produtivas para o pensar que as vibrações da alma (Benjamin, 1987, p. 134).

Há também o folclórico “grandes poderes trazem grandes responsabilidades” de Tio Ben, dos quadrinhos do Homem Aranha (Marvel), um chamado ao sujeito que impõe certo “se você pode, você deve” kantiano. Segundo Terry Eagleton (2010, p. 161), “é arriscado confiar demais, em matéria de ética, nas questões da motivação e da vontade. Visto que uma boa ação pode ter uma motivação duvidosa, Kant erra ao supor que a vontade impera, suprema, nas questões morais. O que mais importa nessas questões é o que o indivíduo faz, não o que ele quer ou pretende”.

O século XXI não só manteve essa lógica, como a aprofundou. Temos, hoje, animações e canais específicos para um público infantil na mais tenra idade. A criança é vista como consumidora, e seus pais vistos como excelente alvo em uma sociedade que cada vez menos dispõe de tempo para as atividades educacionais familiares. Assim, uma mídia infantilizada busca auxiliar a educação dada pelos pais aos seus “pequenos”. Não obstante, essa mídia recebeu grande incentivo com o apagar das fronteiras culturais no

⁷ *Donald Duck – Der Fuhrer’s face*: <https://www.youtube.com/watch?v=kzH1iaKVBM>

pós-modernismo, que levou a possibilidade de as animações irem além de sua classificação etária teórica:

O que ocorre é que a produção estética hoje está integrada na produção de mercadorias em geral: a frenética urgência econômica de produzir novas formas de produtos que pareçam novidades (de roupas para aviões), a taxas cada vez maiores de rotatividade, agora atribui um papel cada vez mais essencial na função estrutural e na posição para inovação e experimentação estética. Essas necessidades econômicas encontram reconhecimento no suporte institucional de todos os tipos disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio. (Jameson, 1984, p. 56)

O apoio está na necessidade de produzir novos sujeitos que estejam aptos a compreender o tipo de sociedade que se faz necessária, e o entretenimento é “uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural” (Kellner, 1995, p. 10). Através da mídia e do entretenimento, somos estimulados a certos tipos de comportamento, raciocínio e sentimento, ao que devemos enfrentar ou nos subjugar. Esse tipo de movimentação, focada no entretenimento, decorre de um dos Aparelhos Ideológicos de Estado citados por Althusser, e contribuem para reproduzir as relações vigentes de poder, além de adicionar novas possibilidades desagregadoras para o pensamento bidimensional, uma vez que a unidimensionalidade esconde a informação de que a superestrutura não se sustenta sem a infraestrutura.

A cultura de entretenimento se encaixa em dois tipos de Aparelho Ideológico de Estado: o de Informação e o Cultural (Althusser, 1996, p. 115). Não necessariamente se trata de um aparelho repressivo. A pós-modernidade não trabalha diretamente através da repressão; Althusser nos explica que o Aparelho Repressivo, público, funciona predominantemente pela repressão e secundariamente pela ideologia, enquanto os

Ideológicos, de maioria privada, funcionam predominantemente pela ideologia e secundariamente pela repressão⁸. Dessa forma, não há como acusar algum aparelho como puramente ideológico. O entretenimento não cria valores e interesses, ele, como já dito, busca a satisfação dos desejos da maior parcela social possível, e trabalha como uma caixa de ressonância. As grandes empresas da indústria cultural do entretenimento agem, assim, através dos Aparelhos Ideológicos de Estado, contribuindo para gerar uma diversidade unificada que se dá precisamente pelo funcionamento ideológico. A sociedade unidimensional trabalha pelo meio de uma ideologia de tolerância, que é efetivamente unificada, a despeito de suas contradições internas, sob a ideologia dominante, a ideologia da classe dominante.

O grande diferencial está nesse ponto. A possibilidade de relegar a ação repressiva frente a uma ação intermediada pela ideologia tolerante. Os meios de comunicação trabalham como ação intermediada, pedagógica, que ressoa o que a sociedade tem desejo de consumir. Inúmeras formas de cultura são trabalhadas pelos meios de comunicação, e os sujeitos são interpelados de maneiras diferentes por elas. Visões políticas, ideológicas e representações são apresentadas de maneira que os indivíduos possam escolher as que melhor lhe representam, mas nada que vá, de fato, afetar a estrutura unidimensional. Esse momento é essencial por nos lembrar que a manutenção de poder estatal requisita a hegemonia de uma classe sobre, e dentro, dos Aparelhos Ideológicos de Estado. A mão que afaga educa melhor do que a mão que repreende. Assim, os prazeres e o entretenimento têm melhor potencial de resposta do que a doutrinação rígida. Segundo Kellner (1995, p. 11), “a cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes”. E por que esse tipo de tratamento se faz necessário? Porque é uma maneira de camuflar essa forma de poder e encontrar menos resistência dentro do Aparelho Ideológico, já que a resistência é capaz de desenvolver oportunidades de se expressar ali, uma vez que os aparelhos são a arena de uma luta de classes renhida e contínua. Para Michel Pêcheux (1996, p. 144), a instauração dos AIE ser pivô de uma luta de classes acirrada significa que os AIE

⁸ “O Estado, que é o estado da classe dominante, não é público, nem privado; ao contrário, é a condição para qualquer distinção entre público e privado” (Althusser, 1996, p. 115).

“constituem, simultânea e contraditoriamente, a sede e as condições ideológicas da transformação das relações de produção. Daí a expressão ‘reprodução/transformação’”.

Hoje somos agraciados com o direito a representatividade. Direito esse que a mídia nos proporciona com grande boa vontade ao medir a potência do clamor. Notamos aqui que o atual direito a representação nada mais é que o diagnóstico feito por estes do que é desejado pela massa. Assim, não seria esse diagnóstico de desejo de representação uma busca pela dominação através ideologia da tolerância, exercida pela classe dominante? Esse diagnóstico, resultado de um desejo, pode ser, no entanto, um obstáculo ao seu crescimento que surge de um otimismo cruel (Berlant, 2011, p. 1). Esse diagnóstico é feito pelos, e nos, Aparelhos cultural e midiático. A potencialização dos produtos culturais se dá através da elucidação dos Aparelhos em frente aos novos interesses. Esses produtos culturais são “objetos” ideológicos, e esses objetos “são sempre fornecidos juntamente com seu ‘modo de uso’” (Pêcheux, 1996, p. 145).

É importante recordar que falamos de apenas dois AIE, é não podemos cair no simplismo de crer que todos os AIE contribuem igualmente para a reprodução das relações de produção. Assim, deve-se buscar compreender que no Aparelho Ideológico de Informação, isto é, o dos meios de comunicação, a orientação latente é a da classe dominante, do grande capital. Daí temos toda a crítica à indústria cultural que a Escola de Frankfurt se propõe. A orientação, o modo de uso, é resultado de uma “formação ideológica” de caráter “regional”. Por regional entendemos Deus, Ética, Lei, Justiça, Família, Saber etc. Há um grande problema nessa questão, uma contradição, uma vez que é complicado estabelecer uma ordem nas relações ideológicas da Infraestrutura sobre essas regionalidades. Segundo Pêcheux,

Na luta ideológica, não há “posições de classe” que *tenham existência abstrata* e que *sejam posteriormente aplicadas* aos diferentes “objetos” ideológicos regionais das situações concretas, na Escola, na Família etc. De fato, é aí que a ligação contraditória entre a reprodução e a transformação das relações de produção articula-se no nível ideológico, na medida em que não são os “objetos”

ideológicos, tomados um a um, mas a própria divisão em regiões e as relações de *desigualdade-subordinação* entre essas regiões que constituem o que está em jogo na luta *ideológica de classes*. (Pêcheux, 1996, p. 145)

Nessa hierarquia da regionalidade, cinema, séries e *talk shows* tornam-se, efetivamente, instrumentos de aperfeiçoamento moral. A regionalidade tem sua importância em virtude dos assuntos essenciais para o desenvolvimento humano e a maneira com que esses assuntos são lidos ou interpretados, uma vez que termos como Ética, Justiça e Família podem ser compreendidos de formas diferentes em sociedades ocidentais, latinas, asiáticas, tribais etc. A complacência é o objetivo desse aperfeiçoamento da sociedade unidimensional, e aqueles são influências constantes da civilização contemporânea. As situações locais e globais que vivemos são, muitas vezes, articuladas através de textos da mídia, que são, em si mesmos, “uma arena de lutas que os grupos sociais rivais tentam usar com o fim de promover seus próprios programas e ideologias.” (Kellner, 1995, p. 32), de maneira que, como manda o Unidimensional, não há necessidade de que exista uma coerência política, mas sim que repercuta preocupações do povo, de forma que possa render e ser popular. O entretenimento e a ficção articulam conflitos, temores e sonhos de indivíduos que enfrentam a turbulência mundial. Fugindo da função de distrair, a indústria se inflou como aparelhagem de prazer que não necessariamente torna a vida mais humana, mas dá tal sensação na representação. Na economia ou na política, essas formas culturais modelam a demanda dos consumidores e criam imagens baseadas em uma política de frases de impacto descontextualizadas ou esvaziadas⁹. Para Fisher, o Entretenimento, que entendemos nesta pesquisa como parte fundamental de uma Sociedade de Gestão Neoliberal, tem potencial para viciar seus consumidores e inutilizar sua concentração e foco, anulando

⁹ Vale exemplificar com uma frase da cantora Beyoncé Knowles, no início do primeiro episódio da segunda temporada do seriado *Frontier*, da rede de *streaming* Netflix: “O poder não é dado a você. Você tem que tomá-lo”. A série se passa por volta de 1700, na América do Norte. Um ícone do movimento negro americano atrai *hype* para a série dessa maneira.

sua capacidade de sintetizar o tempo em uma narrativa coerente (2009, p. 28). Nossa apresentação como indivíduos na vida diária é pautada nas imagens produzidas para a massa e nos detalhes que podem nos conectar com elas, e isso, adicionada a questão de uma deterioração do ensino e a velocidade da informação rasa nesta sociedade, gerou maior atenção ao embate sobre a qual ponto deve ser dada a proeminência, a classe ou assuntos como raça, sexo etc., de maneira que não se levou em consideração que a apresentação em série (dessublimação) de objetos produzirá, automaticamente, o seu recalçamento. Ou seja, não lida, mas suprime através da força.

O surgimento de interesses por movimentos identitários, de caráter individualista, seguiu, sem a intenção, a fórmula da unidimensionalidade. O final do século XX nos trouxe estudos teóricos que se alinharam sob o rótulo de “multiculturalismo”. A valorização da alteridade, da diferença, da atenção à grupos minoritários e marginalizados, excluídos do debate cultural, foi um bom complemento no embate contra o conservadorismo por parte da política progressista. Não obstante, o discurso multicultural foi reverberado pela ideologia liberal de busca pela felicidade que gere a sociedade unidimensional. Adicionado à ideia de Direitos Humanos, o multiculturalismo adentrou o campo da idolatria do ser humano, o campo da apolítica. Wendy Brown, em seu artigo sobre as conferências de Michel Ignatieff, ex-líder do Partido Liberal do Canadá, apresenta a seguinte afirmação de Ignatieff: “direitos humanos são a linguagem do empoderamento do Indivíduo” (Brown, 2004, p. 455). Aqui, indivíduos são entendidos como capacitados a se proteger do que consideram injusto e definir para si seus objetivos e fins individuais. Segundo Ignatieff, isso tem sido central não só para a proteção, mas para a produção de indivíduos modernos. Não é, aqui, o momento em que retornamos a Althusser para decodificar essa “produção de indivíduos modernos” como a “reprodução dos meios de produção” possibilitada pelos Aparelhos Ideológicos? O indivíduo só se torna sujeito através da busca pela sua liberdade e felicidade individual, que, segundo o discurso liberal, é a “inspiração mais universal por trás de todas as formas de modernidade”. O que acontece aqui é a substituição do discurso político acerca dos Direitos Humanos para um discurso moral sobre dor e sofrimento. Para Dardot e Laval, a ética neoliberal do Eu cria uma situação em que a gestão do Eu alicia as subjetividades, fazendo com que o nosso controle,

personalidade, caráter e ser sejam cúmplices da própria ética neoliberal (2016, posição 7931). Assim, gerir a si próprio é um dever para evitar o nosso sofrimento. Tudo depende de nós mesmos. Só há a nossa percepção de sentido.

A mídia do entretenimento trabalha, nesse ponto, como interventora pedagógica na medida em que valoriza mensagens de proteção do indivíduo. Falamos aqui da produção de objetos, e não de sua recepção. A possibilidade de alcançar novos consumidores com o discurso do “multiculturalismo” gerou um disfarce para que a dominação unidimensional alcançasse novas proporções, através da “globalização” do capital. Não devemos esquecer que os meios de comunicação trabalham como Aparelho Ideológico do Estado. Por depender dos direitos nacionais, o Estado utiliza os Direitos Humanos, e seu novo “multiculturalismo”, como formas “essenciais para a proteção que eles oferecem. Isso significa que os estados podem e utilizam o discurso dos direitos humanos contra seus cidadãos para realizar seu projeto civilizador”¹⁰, isto é, o “multiculturalismo” se transforma em ferramenta unidimensional dos Aparelhos Ideológicos de Estado. Assim, através de um discurso pró-direitos humanos, Estados podem adentrar e atentar contra outros Estados, se aproveitando de uma leitura ideológica do que vem a ser direitos humanos. Isto foi feito repetidamente por governos ocidentais para intervir em nações latinas, africanas, árabes etc.

Se esse tipo de tendência liberal do multiculturalismo é adotado como hegemônico, com o entendimento que é necessário diminuir o sofrimento, e disso não temos dúvidas, para possibilitar uma mudança econômica, e aqui fazemos nossa ressalva, de que maneira essa forma de alívio da opressão fará isso? Podemos considerar que mídias como séries, filmes, animações ou *talk shows* abrirão espaço para outras visões sobre o assunto? Ou darão preferência a tolerância do unidimensional, que age de modo totalitário e aborda um assunto profundo de maneira rasa, de forma que, na “sociedade em que predomina a troca de mercadorias (...), o que sou, em termos do meu contexto social ou cultural concreto, é experimentado como secundário, pois o que realmente me define é a capacidade universal ‘abstrata’ de pensar ou trabalhar” (Zizek, 2005, p. 129)? A “pedagogia do entretenimento” irá gerar novos sujeitos adaptados ao

¹⁰ ASAD, Talal. *What do Humans Rights do?* (2000) APUD. BROWN, 2004. P. 453.

sistema de produção e reprodução da unidimensionalidade, indivíduos prontos a trabalhar para alcançar sua felicidade como indivíduos e separados de um todo social? É interessante ressaltar que uma “pedagogia do entretenimento” cresce em um momento em que professores são alçados a um meio termo entre o facilitador-animador e o disciplinador-autoritário, papéis que contribuem para uma desmoralização da função. Não somente, o papel do colégio dentro dessa sociedade também é esvaziado em virtude de falta de oportunidades significativas de emprego e um apoio governamental cínico que torna este tipo de educação uma opção mais segura de futuro (Fisher, 2009, p. 30). Essa pedagogia irá gerar indivíduos prontos a contribuir com o todo social ou com apenas seu próprio nicho social, pautados pela cultura fragmentária? São questões que surgem e necessitam de longa análise e exposição de objetos para justificar o desdém com que muitos tratam o assunto. Aqui, só procuramos pavimentar um possível caminho para pensar suas infinitas possibilidades.

Capítulo 2 - Paródia, *trash* e grotesco em *The Eric Andre Show*

A magia do humor está na possibilidade de brincar com sentidos sociais, “expor tópicos normalmente considerados como inapropriados, tais como ‘todas as formas de hipocrisia e preconceito, ou dupla medida’ (Paolucci e Richardson, 2006, p. 333). A Paródia não surgiu como piada. No entanto, não demorou para que fosse concebida e considerada como, tornando-se apenas uma forma de imitação literária (Caesar, 1991, p. 68). A valorização irônica, que “desafia determinadas hierarquias de qualidade técnica e estética culturalmente estabelecidas” (Fontanella, 2009), tem potencial de rompimento com os valores normatizados na grande mídia. *The Eric Andre Show* surge como representação paródica dos *talk shows* que infestam as programações, seja em meios tradicionais ou na internet. Parodiando a estética de programa informal, leve e aberto, extrapola os limites destas percepções, levando o informal ao nível do escatológico, invertendo assim o entendimento de programa de entretenimento leve e realizando, em primeiro momento, uma reclusão de quem o assiste e participa. Não somente se apresentando, mas sendo um programa de baixo orçamento¹¹, tem treliças que não abrem, mesas e poltronas facilmente destruídas, e uma banda de jazz, tão tradicional destes tipos de programa, que tem como objetivo musical o desconforto. Seu baixo orçamento também contribui para ser menos pressionado por patrocinadores e diretores.

O objeto estudado vem trazendo o questionamento sobre ser possível parodiar o que já foi parodiado, uma vez que a fórmula deste tipo de programa foi alterada em sua transição para o audiovisual. Em tempos pós-modernos, de tendência paródica e dessacralizadora (Fontanella, 2009, p. 4), podemos refletir sobre a questão posta por Caesar, “se tudo pode ser parodiado, o próximo passo lógico é dizer que tudo é paródia. Mas e se a ‘inversão’ de um objeto já tiver sido realizada, ou se o ‘ethos’ de um período reconhecer que a ironia é apenas um pretexto para uma indulgência mais profunda?” (1991, p. 70).

¹¹ Mais sobre em sua entrevista ao *Huffpost*.

Nesse sentido, se o *talk show* contemporâneo veio atualizado como flexibilidade à fórmula anterior, menos intimista em virtude da falta de possibilidade visual, Eric Andre subverte essa indulgência através de uma ironia agressiva e confirmação das falhas dos roteiros, levando a intimidade até as últimas consequências, sem buscar uma racionalização sobre isto ser decente ou não, cortando com qualquer tipo de moralidade e afirmando-se assim como um programa politicamente incorreto e paródico, não somente em um sentido humorístico, mas também estético.

O *trash* é um subgênero de complicada definição. Segundo Castellano, “as tentativas de explicar o *trash* pecam por conceituá-lo por meio da negação, sendo *trash* ‘o que não atende aos padrões morais’, o que não é cânone’ etc” (2011, p. 135). Fontanella, no entanto, busca entender o *trash* através da cibercultura, informando que é um fenômeno típico deste meio, “que envolve as práticas de produção, reprodução, compartilhamento e consumo de produção textual e audiovisual fundamentado em uma estética intencionalmente tosca, frequentemente difundida de forma viral através das redes sociais” (2009, p. 3). Acreditamos que vale seguir com a definição trabalhada via internet, para fugir um pouco da afirmação de Castellano de que “se a definição está em todo lugar, ela não está em lugar nenhum”. Conceituando através da cultura de internet, possibilita-se o melhor diálogo com a criação de uma cultura orgânica deste meio. Além disso, Fontanella apresenta uma possível associação desta subcultura ao *Cyberpunk* e a uma atitude “faça você mesmo” de fortes traços contra culturais (2009, p. 4).

Eric Andre tem como característica uma edição de vídeo que transforma tudo em absurdo, fingindo retirar seu sentido, com cortes que eliminam uma percepção temporal/sequencial do programa, roteiro que não cria uma linha lógica de diálogo e interrupções que visam atordoar o convidado, de forma que ele é envolto em uma sequência arrebatadora de acontecimentos. Somos afrontados constantemente com a sensação de que o programa foi feito por amadores e de que não houve tempo o suficiente que permitisse uma melhor edição e produção do todo. Sobre isso, é interessante adaptar o que Castells fala sobre o poder político das comunicações horizontais, afirmando que “as novas formas de comunicação digital constituem sua mais decisiva forma organizacional” (2019, p. 91). Essas novas formas possibilitaram o uso dos meios de comunicação para criar e difundir ironia sobre as programações

profissionais. Mais do que isso, o programa não só veio deste tipo de ambiente alternativo do humor, mas também o alimenta constantemente com momentos que são transformados em *memes*¹². Assim, a “política que se forma nas margens do sistema e produz mudanças significativas no sistema político” (Castells, 2019, p. 92) pode ser vista aqui como mudança significativa na adoção estética *trash* por meio de uma grande rede de comunicação. É necessário refletir sobre essa absorção da valorização irônica do *trash* pelos grandes meios de comunicação, mas não é o objetivo aqui.

O Grotresco possui três definições, segundo Castellano, sendo elas: Grotresco Romântico (Victor Hugo), Grotresco Estético (Wolfgang Kayser) e o Realismo Grotresco (Mikhail Bakhtin). Para ela,

tanto o grotresco quanto o *trash* trazem à tona uma infinidade de características do humano que a arte oficial e canônica insiste em negar. De fluidos corporais como urina e sangue até a morte, passando pelo parto, o coito (despido do elemento romântico e, por isso, caracterizado de ‘animalesco’), o desmembramento, as feridas, o sofrimento agonizante etc. (2011, p. 139)

Para Fontanella, o gosto do *trash* “pelo grotresco e pelo bizarro, com fortes referências ao abjeto e ao baixo corporal, aponta para uma tendência evasiva” da ideia de “resistência” aos textos hegemônicos da cultura, sendo na produção de textos irônicos que fica mais evidente a relação de resistência (2009, p. 8). Há, no grotresco e no *trash*, uma relação que está sintetizada no “efeito involuntário, ou seja, do inacabado, do malfeito, que nesta comunidade (a que rejeita o *trash*) significaria aquilo que deu errado, que não atingiu o ‘correto’, o ‘belo’, o esteticamente desejável” (Castellano, 2011, p. 137). Talvez essa percepção sobre esta subcultura possa ser pensada através do que Blomme, ao analisar Heidegger, aponta como *Everydayness*, “a tendência do homem de enxergar eventos superficialmente, de se esconder atrás de convenções e

¹² Na sua forma mais básica, meme é tudo aquilo que os utilizadores da Internet repetem, simplesmente uma ideia que é propagada através do *online*. Esta ideia pode assumir a forma de um *hiperlink*, vídeo, imagem, *website*, *hashtag*, ou mesmo apenas uma palavra ou frase. Para mais: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_\(Internet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_(Internet))

contratos sociais e de esconder sua verdade interior” (2013, p. 117). O grotesco, por ter contato com o “feio” e o “baixo” vem a ser recusado e suprimido por essa sociedade como desvio ignorante e absurdo, humor *nonsense*, que nada contribui para a ascensão do ser, deixando passar todas as “manipulações de sentido que revelam detalhes da vida social em um ‘jogo com a realidade’” (Paolucci e Richardson, 2006, p. 333). A importância desse baixo corporal é a possibilidade de discussão sobre o absurdo da vida, a finitude e a percepção de que a humanidade é frágil. Sangue, excrementos, dor, sexo, assassinatos e demais experiências humanas que são apresentadas no *trash* são renegadas pela tentativa de racionalização do absurdo. “Compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo” (Camus, 2019, p. 24).

A antropofagia do *trash* em relação a cultura de massas funciona como manutenção de momento (Fontanella, 2009, p. 2), pois a paródia de vídeos é experiência típica da cibercultura. Na medida que a antropofagia desta situação trabalha como manutenção de momento, é possível compreender essa manutenção como manutenção dos costumes. Costumes esses que, para Camus, fazemos por uma imposição da existência e uma ausência de motivos profundos para viver (2019, p. 15). A insensatez da agitação cotidiana coibindo as liberdades possíveis. Ao expor o Grotesco Romântico analisado por Victor Hugo, Castellano comenta sobre a concepção de liberdade necessária a criação artística e a contribuição que aquele proporcionou ao reconhecer que o horror é outro aspecto fundamental do grotesco (Castellano, 2011, p. 132). O horror que a vida proporciona é o que a cultura de massas visa suprimir.

Através da filosofia do absurdo, esse horror poderia ser sublimado em ações positivas. O grotesco em *The Eric Andre Show* auxilia o enfrentamento de nossa própria realidade através de vômitos e assassinatos. Em um de seus momentos mais simbólicos, um pássaro surge da abertura que surgiu em seu peito após um tiro e foge do estúdio. É absurdo materializado, morte que cria vida, a própria existência capturada. É, novamente, liberdade necessária para a criação artística. Aqui existe a contraposição do sublime, fomentando um sistema binário necessário para a criação. O *nonsense* absurdo, “convida as pessoas a questionarem a validade de toda construção social, assim como construções são potencialmente compostas de pensamentos arbitrários e obsoletos, valores que ameaçam a vida” (Genovese, 2010, p. 2). O humor absurdo visa a supressão

da necessidade de sentido na piada e na paródia, nos lembrando que a existência não possui sentido e, a partir daí, demonstrando que toda a moral e construção vigentes (neoliberal) devem ser abandonadas para a formação de um indivíduo verdadeiramente livre. Pois, fazendo uma relação com o Victor Hugo que Castellano analisa, as obras monótonas precisam ser enfrentadas por uma estética do “mau gosto” como criadora de contraste, de forma que “o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (Hugo, 2004, p. 33 *Apud* Castellano, 2011, p. 132).

Paralelo a isso, o Realismo Grotesco busca apontar o que há de comum entre todos, não importando sua origem. Isso pode ser tratado como auxílio a sensação de pertencimento, uma vez que quando pessoas operam em organizações, sociedades, grupos etc., atribuem sentido e significado a suas ações e alianças (Blomme, 2013, p. 116). Tendo o Belo e o Correto como alvos nunca pretendidos, eles nunca poderiam se configurar como objetivo da criação conjunta de uma arte popular. Não obstante, o Grotesco Romântico busca uma oposição através do seu riso, que trabalha através da Ironia e do Sarcasmo, enquanto o Realismo Grotesco funciona por meio da alegria e do jocoso, possuindo um maior aspecto regenerador e positivo (Castellano, 2011, p. 137).

A justaposição da Comédia e Tragédia é uma marca registrada do Teatro do Absurdo (Genovese, 2010, p. 9). As situações de rua do programa trabalham nesse sentido, nunca te dando certeza sobre o que ocorre nessa situação.

Realismo capitalista e o absurdo

“Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano. Que essa nostalgia seja um fato, porém, não implica que deva ser imediatamente apaziguada.” (Camus, 2019, p. 24). Como criar unidade em uma sociedade que mantém um distanciamento irônico para com qualquer tipo de movimento social? O Realismo Capitalista se apresenta como escudo que nos protege contra a crença em si: “A distância irônica é uma atitude própria do capitalismo pós-moderno, deve nos imunizar contra as seduções do fanatismo” (Fisher, 2009, p. 5).

Segundo Marcuse, a teoria Liberal pôs uma importante condição para Tolerância. Citando John Stuart Mill, que afirma “Liberdade, como um princípio, não se aplica a nenhum estado de coisas anterior ao momento em que a humanidade se tornou capaz de ser melhorada por livre e igual discussão” (Marcuse, 1969b, p. 86). Os indivíduos que não estivessem nesta realidade, ainda seriam bárbaros e o despotismo seria uma forma legítima de governo para lidar com bárbaros. Hoje, despotismo é rejeitado como forma de governo, mas isso não elimina sua apresentação na gênese da teoria liberal. Essa gênese se apresenta, apesar de tudo, autoritária para com aqueles que não enxerga como iguais, cidadãos capazes e racionais. Fisher, sobre esse tipo de sujeito conservador, afirma que “para justificar seu conservadorismo, os partidários da ordem estabelecida não podem chamá-lo de ideal ou maravilhoso. Então, em vez disso, eles decidiram dizer que todo o resto é horrível” (2009, p. 5). Dentro desse conservadorismo, que já foi liberal, está um tipo de humor abjeto e opressor, que tem como única função diminuir um sujeito já visto como frágil. O *trash* surge como ação e opção contra esse tipo de movimento, ironizando sua incapacidade criativa, em que tudo é mais do mesmo. O *trash* escava esse tipo de produção e reapresenta sua incapacidade de maneira jocosa, leva até o fim a ideia de abjeto e apresenta, ao reacionário, tudo o que ele poderia ter feito e não realizou por sua improdutividade e atraso.

Porém, de mesma origem e com destino diferente, se encontra também o Liberalismo social que se apresenta como defensor da diversidade. Diversidade é um dos objetivos da criação absurda, junto com a Revolta e a Liberdade. O problema é que a liberdade liberal não se assimila a liberdade absurda no sentido que “Liberdade é uma forma de domínio”, de forma que uma cultura pode utilizar das possibilidades no interesse da satisfação das necessidades individuais. A liberdade liberal visa a satisfação dos desejos do indivíduo e torna-se sujeita a uma necessidade social que limita e desvia essas possibilidades, separando necessidade social da individual (Marcuse, 1969a, p. 12). Aqui, o Realismo Capitalista mostra que seu poder advém da maneira como o capitalismo subordina e consome toda a história anterior. “Na conversão de práticas e rituais em objetos meramente estéticos, as crenças de culturas anteriores são objetivamente ironizadas, transformadas em artefatos” (Fisher, 2009, p. 4). O absurdo então se apresenta, dentro dessa realidade pós-moderna, como simples apresentação

estética e forma literária, de cortes de texto e esvaziamento de conceito. Esse esvaziamento de conceito é o que causa a esterilidade cultural e política, assim como o sentimento de exaustão e não pertencimento. O modernismo, para citar um exemplo, é algo que sempre está retornando, como estilo estético congelado, nunca como ideal de vida. Isso ocorre principalmente na arquitetura. Como citado anteriormente, a repetição pode ser vista como forma de manutenção eterna do presente e maneira de combate à renovação cultural. No *trash*, apesar da repetição, novos sentidos e essências são dados aos objetos. Deve-se ter em mente que não é o fim de uma instituição, mas sim o possível fim de um sistema social, que as pessoas desenvolveram, que preocupa o indivíduo (Blomme, 2013, p. 123). O que é natural, pois, como afirma Camus, é o receio da finitude que limita o homem.

“Movimentos sociais são característica permanente da sociedade. Adotam valores e formas organizacionais que são específicos dos tipos de sociedade em que se encontram” (Castells, 2019, p. 90), ou seja, tendem a se apresentar, em nossos tempos, através de um liberalismo que transforma o indivíduo em um sujeito unitário, que proporciona um envolvimento total de si. Seu desejo é o alvo desse liberalismo, fazendo com que seus projetos e realizações pessoais estejam acima de todo o resto (Dardot e Laval, 2016, posição 7722). Seus projetos não visam romper com uma sociedade que os oprime, mas apenas “consertá-la”. Esse tipo de movimento, de cunho reformista, entende que é mais fácil ocorrer o fim do mundo do que o fim do capitalismo (Zizek, 1996, p. 7). A moral liberal visa a constante reforma do sistema de maneira que possa agregar cada vez mais indivíduos. A importância da Paródia se encaixa aqui. A incessante reforma e produção cultural, que contribuem para a manutenção do *status*, termina por fomentar um problema de excesso de informação. Fisher aponta que a saturação excessiva de uma era com a história leva a um clima perigoso de cinismo, um “espectatoralismo” desapegado, que substitui o real engajamento e o envolvimento (Fisher, 2009, p. 6). A realidade do excesso de informação contribui para a impossibilidade de se livrar do lixo cultural produzido, porque é, necessariamente, tudo que há, criando, da nossa parte, um conhecimento sobre como possibilitar a escavação desse lixo. A paródia pode funcionar como forma de confronto repetitivo ao excesso de informação (Caesar, 1991, p. 74). Na busca por sentido, esses movimentos sociais

fazem um retorno ao passado para recuperar valores, em vista que suas próprias ações estão esvaziadas. A questão premente, como citado anteriormente, é que esses valores retornam como estéticas congeladas. Tudo já foi realizado e retorna sem potência real, apenas como produto vintage na próxima *sale*. Nesse sentido, Jameson aborda que, na pós-modernidade, os meios de comunicação trabalham como um mercado, possibilitando a escolha de estéticas que mais nos apeteça (Jameson, 1996, p. 293). Isso porque as fronteiras entre mercado e a mídia estão diluídas.

Outra questão que Fisher propõe, no meio dessa excessiva produção de informação, é: quanto tempo uma cultura pode persistir sem o novo? O que ocorre quando os jovens já não são capazes de produzir surpresas? (2009, p. 3). Para Caesar, “paródias encontradas em revistas como a *The New Yorker* ilustram que a falta de grandiosidade, a própria desvalorização do modelo de paródia, podem ser motivos para parodiar” (1991, p. 70), de forma que informação cultural não determina o que pode ou não ser parodiado. Até por ser a própria quantidade corrente de acontecimentos uma possibilidade de troça paródica, com a velocidade de informação em nossos tempos. O próprio Camus sublinha o drama desse tipo de existência ao apontar “tenho tempo para me indignar? Vocês já mudaram de teoria.” (Camus, 2019, p. 26). Levando em conta que grande parte daquilo que classificam como *digital trash* envolve a citação ou intervenção direta sobre algum repertório no imaginário da cultura de massas (Fontanella, 2009, p. 5), poderíamos afirmar que não há produção de informações culturais novas, só um caldo requentado. No entanto, o que ocorre em uma paródia como *The Eric Andre Show* é uma simulação do *talk show* tradicional, com essência modificada rumo ao absurdo. A todo momento que parece repetir uma ação dos programas tradicionais, cria formas de ação que nada se assemelham ao original. Assim, “o truque para parodiar, hoje, está na reavaliação. Se não há diferença, então o modelo, já 100% lixo (excesso de informação), é reavaliado de maneira mais completa, para ser desfrutado em sua ‘lixeira’ completa” (Caesar, 1991, p. 75). A paródia, então, é uma forma de escavar este excesso de informação e proporcionar novas possibilidades críticas.

O *trash*, junto ao absurdismo, pode construir uma maneira de agir que contribua para a superação das mentalidades cínicas do Realismo Capitalista. Se a obra

autêntica não é, e não pode ser, uma forma de opressão (Marcuse, 1969b, p. 88), há que se fazer uma inversão aqui. Pois o objeto em questão, que nada poderia ter de autêntico, passa a sê-lo em virtude da capacidade de opressão daquilo que parodia. Se a informação cultural que está sendo parodiada é, necessariamente, forma de opressão do indivíduo criativo, que é obrigado a seguir uma fórmula pré-determinada garantidora de sucesso comercial, então a paródia absurda/grotesca, que remete ao homem como animal finito que é, pode ser encarada como forma de libertação de um pensamento moralista liberal. Nesse sentido, o programa de *talk show* existe como tradição do século XX que deve ser contestada e modificada. Este mundo passa a ser percebido em seu aspecto jocoso, através de uma relativização de seu sentido, que faça o indivíduo rir de si mesmo novamente, tal como buscava o Realismo Grotesco de Bakhtin analisado por Castellano (2011, p. 134).

Autoritarismo? Camus contra a moral

“O mais seguro dos mutismos não é calar-se, mas falar” (Camus, 2019, p. 30). Os meios de comunicação oferecem uma grande variedade de programas cujo conteúdo o consumidor não tem absolutamente nenhuma escolha, mas cuja seleção, posteriormente, é rebatizada de “livre escolha” (Jameson, 1996, p. 293). O advento da internet e de redes sociais como Twitter modificou um pouco essa realidade, uma vez que é mais fácil da grande mídia captar os anseios da audiência e produzir roteiros que agradem àquela. Isto, no entanto, é só uma reafirmação de que o consumidor sempre será levado ao início do problema, uma vez que a mentalidade que apresenta seus anseios de audiência já é, sempre definida, de modo retroativo, através da liberdade liberal. A ideia de espaço para todos contribui com o alívio do indivíduo de se sentir representado, colaborando para “divertir sem pôr em perigo a boa consciência dos homens de boa vontade” (Marcuse, 1967, p. 81). Desse sentimento de representação e pertencimento, da segurança das regras compartilhadas, é que surge o fenômeno que os existencialistas se referem por “superficialidade” e “existência defensiva” (Blomme, 2013, p. 117).

Usando o artigo de Brown (Human Rights as the Politics of Fatalism, 2004) como base de reflexão, a mídia, e, subsequentemente, sua programação, trabalha nesse ponto como interventora pedagógica na medida em que valoriza mensagens de proteção do indivíduo. Falamos aqui da produção de objetos, e não de sua recepção. A possibilidade de alcançar novos consumidores com o discurso do tolerante fragmentário gerou um disfarce para que a dominação unidimensional alcançasse novas proporções. Para Fisher, existe aqui o que Baudrillard entende como visão de controle e comunicação, no qual a subjugação não assume mais a forma de subordinação a um espetáculo intrínseco, mas nos convida a interagir e participar (Fisher, 2009, p. 12). De certa forma, esse excesso de vozes cria um *white noise* que faz com que o essencial da questão seja perdido. O que se fortalece é a percepção de que, aos anseios fragmentados serem efetivados em programações, a opressão existente na sociedade vai se dissipando. Esse é o tipo de ação que buscam os que se denominam “anticapitalistas”. A coerção exercida pela sociedade unidimensional não elimina suas próprias escolhas, mas deixa o caminho mais turvo e a dúvida sobre o que a sociedade deseja, o que o indivíduo quer e por que a sociedade me chama a ser algo que, não necessariamente, eu sou. Isso ocorre porque o “‘sujeito da livre escolha’, no sentido ‘tolerante’, multicultural, só pode surgir de um processo extremamente violento em que se é arrancado de seu mundo-vida particular” (Zizek, 2005, p. 118).

“Esta maneira de não levar o trágico muito a sério não é tão grave assim, mas ela acaba condenando o seu homem.” (Camus, 2019, p. 16). O trágico aqui é a falsa sensação de solidariedade que ocorre neste tipo de moral liberal. Isso porque não há a revolta que é requerida pelo pensamento absurdo. Há apenas a consternação e absorção do “menos pior”, e assim, realização do Realismo Capitalista, pois o gesto anticapitalista é o reforço do sistema por si mesmo. Ocorre aqui a ideia de interpassividade:

o objeto executa nosso anticapitalismo para nós, permitindo que continuemos a consumir impunemente. O papel da Ideologia capitalista não é defender explicitamente algo da maneira que a propaganda faz, mas ocultar o fato de que as

operações de capital não dependem de nenhum tipo de crença subjetivamente assumida (Fisher, 2009, p. 12).

Adotar a escolha do “menos pior” é ser subjugado ao “amplo senso de que não apenas o capitalismo é o único sistema político econômico viável, mas também que agora é impossível imaginar uma alternativa coerente a ele” (Fisher, 2009, p. 2). A revolta absurda é necessária porque, ao se rebelar, o homem identifica a si mesmo no outro, e assim ultrapassa a si próprio, possibilitando a real solidariedade, que é o principal ponto do absurdismo (Genovese, 2010, p. 4). O absurdo, novamente, através desse método, tem potencial para desconstruir visões produzidas ideologicamente e fugir da “fantasia”, isto é, a ideia de que o consumismo ocidental, longe de ser intrínseco as desigualdades sociais sistêmicas, poderia resolvê-los, bastando consumir os produtos certos (Fisher, 2009, p. 15). A moral absurda visa o rompimento desse pensamento no sentido que não é possível o consumo como o temos e a emancipação socioeconômica do povo etíope, por exemplo. A moral liberal, fragmentária, não permite a superação essencial, que é a da opressão daqueles que detém o poder econômico. É de fundamental importância a obtenção do direito de dirigir da mulher árabe, mas isso em nada elimina as opressões do trabalho escravo no país destas, porque a maior opressão é do capital, que contribuiu e contribui para a manutenção da opressão dessas mulheres. “Em seu mundo, como no nosso, o ultra autoritarismo e o capital não são, de modo algum, incompatíveis: campos de internação forçada e cafés de franquia coexistem” (Fisher, 2009, p. 2).

A política do cancelamento, oriunda das redes sociais, é natural deste tipo de pensamento justamente em virtude daquilo apresentado anteriormente, em Mill, de que o indivíduo “bárbaro”, não esclarecido, deve ser tratado com despotismo. A moral liberal se mantém, não importa as atualizações feitas em sua imagem. Sociedades autocentradas como a americana são danosas (Genovese, 2010, p. 5) para o pensamento absurdo, e podemos trabalhar isso por duas vias: primeiro, o movimento identitário que se formou, tendo origem nos movimentos liberais dos anos 60, como possibilidade de

ação totalitária pós-moderna¹³, tal como pensado por Žižek, através do politicamente correto; segundo, essas sociedades e seu potencial de criar contra culturas, tendo *The Eric Andre Show* como exemplo de movimento *trash* e politicamente incorreto emancipador.

Há de se reconhecer, como lembra Castellano, que no universo da cultura *trash* também existem referências à um tipo de paródia puramente negativas e que visam somente à ridicularização alheia. Não faltam exemplos de cultura *trash* que foram apropriadas por movimentos de extrema direita, sendo o *vaporwave* um de seus maiores símbolos estéticos. Surgido da rede social Tumblr e com referências oitentistas e *new-age*, o gênero trabalhava através da música e da estética, e seu maior expoente musical é Macintosh Plus e seu EP *Floral Shoppe*. Tal como se espera de um produto *trash*, o *vaporwave* surgiu com uma ironia afiada e uma aparência reciclada, o gênero, criado na rede mundial de computadores, era visto como piada interna por fãs e artistas. Ironizando a aceleração contemporânea do consumo, se utilizava de “músicas de elevador” e símbolos de grandes marcas para criar uma sensação de nostalgia embalada a *lo-fi*. Em certo momento, o gênero foi chamado de “*chillwave* para marxistas”. Isto, no entanto, teve sua estética esvaziada e apropriada por influenciadores digitais *incels* de extrema direita, que se aproveitaram da atenção recebida pelo gênero para espalhar conteúdo ideológico nazifascista (Declercq, 2019).

Ao mesmo tempo, também há espaço para o riso que propõe a auto ridicularização como forma de “rir” do homem, de suas próprias falhas e desgraças (Castellano, 2011, p. 138). Analisando os episódios do programa em questão, há forte ação ridicularizadora do “Eu”, de forma que em nenhum momento se humilha o próximo, mas apenas a si mesmo. O que aparenta acontecer em *The Eric Andre Show* é um massacrante desconforto de ver alguém se auto ridicularizando, seja no estúdio, seja na rua. Os momentos em que convidados se retiraram foram momentos que apresentaram um “Eu” imbecilizado e escatologia, como o momento em que, justificado pelo calor do estúdio, o apresentador simula a ação de vomitar. Longe de correr em auxílio daquele que passa mal, a convidada se retira do programa. Assim, entendemos

¹³ *Big Think* - Slavoj Žižek: *Political Correctness is a More Dangerous Form of Totalitarianism.*: https://www.youtube.com/watch?v=5dNbWGaaxWM&feature=emb_title

que não há ridicularização do próximo, mas uma ridicularização de si mesmo excessiva, e assim se mantém a moral absurda, o grotesco e o *trash*.

Estética do absurdo como emancipação

“Este mundo não é razoável em si mesmo, isto é tudo que posso dizer. Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (Camus, 2019, p. 27). Uma estética do absurdo visa combater a necessidade de “fins”. Há, nos movimentos fragmentários, a ideia vã de que um humor “moral” é o humor que zomba apenas dos poderosos. Isso, no entanto, termina por repelir qualquer possibilidade de combate às opressões, pois elimina o próprio caráter revolucionário do humor, que é a sua característica autorreflexiva. O que não é compreendido é que justamente por ser autorreflexivo, o humor, principalmente o *trash*, é possível e mantém, hoje mais do que nunca, seu poder de ação. Mesmo com as instituições de comunicação de massa identificando o *trash* como produto tecnicamente inferior, que foge dos padrões e são produzidos por amadores (Fontanella, 2009, p. 4), ele ainda é alvo de absorção daquelas. Já não nos é estranha a estética *trash* em grandes meios de comunicação como a Rede Globo, em seu tradicional programa de domingo, Fantástico¹⁴. Como tudo na sociedade administrada, há a absorção da “outra dimensão” de um movimento cultural, esvaziado de seu sentido político (Marcuse, 1967, p. 75), sobrando apenas a estética congelada.

Uma consequência de uma perda da continuidade cultural é que os textos carecem de autoridade da alteridade. Como convém a uma época em que qualquer coisa subversiva pode ser divulgada antes de uma posição de ortodoxia se estabelecer como subversiva. (Caesar, 1991, p. 74)

¹⁴ Globo – Fantástico: Isso a Globo não mostra #1. Acessado em 10 de Dezembro de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=kYJeJOFrg3A>

Esse é o movimento natural que ocorre na sociedade pós-moderna, em que as possibilidades sempre já estão esvaziadas de seu sentido original porque quase tudo é informação requeitada. Para Fisher, “é importante contestar a apropriação capitalista do ‘novo’, mas para recuperar o ‘novo’ não é uma questão de adaptá-lo para as condições em que nos encontramos. Fizemos isso bem demais, e o ‘sucesso da adaptação’ é a estratégia da manutenção por excelência” (2009, p. 28). O que isto quer dizer? Que a reforma do sistema não é uma possibilidade plausível em razão desses sistemas agirem de maneira retroativa. É necessário abdicar do sistema racional da sociedade administrada. “O absurdo vem do confronto do homem racional com o mundo irracional, e Camus determina que tentativas de resolver o conflito estão condenadas a falhar, porque é precisamente o conflito que forma a base da existência humana” (Blomme, 2013, p. 120). O problema aqui é que o indivíduo liberal é o indivíduo da racionalidade que visa controlar a existência. Aqui,

O neoliberalismo define certa norma (...). Essa norma impõe a cada um de nós que vivamos num universo de competição generalizada, intima os assalariados e as populações a entrar em luta econômica uns com os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa (...). Ora sob seu aspecto social (a individualização das relações sociais às expensas das solidariedades coletivas, a polarização extrema entre ricos e pobres), ora sob seu aspecto subjetivo (o surgimento de um novo sujeito, o desenvolvimento de novas patologias psíquicas). Tudo isso são dimensões complementares da *nova razão do mundo*. (Dardot e Laval, 2016, posição 165)

Para Marcuse, “essa cultura desenvolveu a riqueza social até um ponto em que as renúncias e os encargos impostos ao indivíduo cada vez lhe vem parecendo mais desnecessários e irracionais” (1969a, p. 13).

Se a ironia anticapitalista tende a fortalecer o Realismo Capitalista, a apresentação absurda de sua insustentabilidade, através de indivíduos que sofrem de patologias, realiza o que pede Camus para sua filosofia do absurdo. Também não é gratuito o cenário do programa lembrar a estética televisiva americana dos anos 60/70, época que o capitalismo precisou enfrentar a questão de como conter e absorver energias externas, sintetizados nos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e Europa, principalmente (Fisher, 2009, p. 8). Hoje o problema é oposto: como funcionar em um exterior que se possa colonizar e apropriar? Pois uma sociedade em que tudo já foi absorvido, e todos já possuem seu espaço, carece de motivação para que o sistema continue se expandindo. O pensamento lógico seguinte é a necessidade de autofagia.

O irracionalismo torna-se numa forma de razão social, transforma-se numa generalidade racional. Psicologicamente, é diminuída a diferença entre o domínio e liberdade. O indivíduo reproduz no seu mais profundo íntimo, na sua estrutura impulsiva, os valores e os comportamentos que servem à manutenção e à conservação do domínio, enquanto o domínio se torna cada vez menos autônomo, menos ‘pessoal’ e sempre mais objetivo e geral. Aquilo que de fato domina é o sistema econômico, político e cultural, tornado unidade, e que o trabalho da sociedade criou. (Marcuse, 1969a, p. 13)

A autofagia se apresenta como a repetição dos gestos antigos, do retorno da estética congelada, como Zonas Culturais “alternativas” ou “independentes” (Fisher, 2009, p. 9). É a forma que o sistema encontrou e que causou a esterilidade da cultura da qual abordamos antes. Fontanella, utilizando da perspectiva de Michel de Certeau, fala

de uma “cultura que opera em um nível tático e emerge dos usos que as pessoas fazem de materiais culturais que, além de subterrânea, não se concretiza em produtos próprios” e reconhece que o “*digital trash* se localiza em um momento em que algumas dessas práticas efetivamente se materializam em palimpsestos que podem ser compartilhados” (Fontanella, 2009, p. 9). No Teatro do Absurdo, a repetição de situações se torna uma constante, justamente para passar a sensação de que o enredo é de natureza inexistente ou cíclico (Genovese, 2010, p. 10). Essa constante atualização da situação em um tempo e espaço indeterminado serve para focar a reação humana na falta de sentido, e sua comédia normalmente está misturada a imagens trágicas ou horríveis. Essa movimentação trabalha com o rebaixamento do indivíduo à terra, de forma que visa positivar o que é “verdadeiramente humano, do que não está sujeito a convenções como o parto, o coito, a alimentação e a satisfação das necessidades fisiológicas” (Castellano, 2011, p. 134) fugindo do domínio da “liberdade” liberal de consumo.

O objetivo aqui é o efeito psíquico do grotesco, o terror, a angústia perplexa, um mundo fora dos eixos, absurdo, e que não encontrássemos nenhum apoio (Castellano, 2011, p. 133). Para tanto, ocorrem diálogos *nonsense* sobre “coceiras” e “salves” a artistas que não foram convidados ao programa, misturados a perguntas sobre “como vai a carreira” do entrevistado e subsequente destruição de cenário com canecas coladas à mesa ou ataques com serras elétricas. A realidade de *The Eric Andre Show* é que tudo é precível, finito e passível de substituição, tendo ambos *host* e *co-host* “baleados” por si próprios em diferentes episódios, ou trocados por sócias.

“Camus apresenta o absurdismo como o canal mais eficaz da sociedade para alcançar todas as coisas boas, mesmo em um mundo inerentemente sem sentido” (Genovese, 2010, p. 2). No caminho para o bem está o fim de tudo que é conhecido e a aceitação de que todos os esforços para a manutenção do sistema conhecido são inúteis (Blomme, 2013, p. 124). Em virtude desta percepção, devemos recusar o temor do fim do que é conhecido e abraçar a realidade, sua inevitabilidade e poética. O Reformismo anticapitalista, o eco capitalismo e as políticas culturais de internet, como o cancelamento, são reações próprias do sistema liberal, de origem elitista e que apenas aumentam o isolamento daqueles que não são fluentes nos códigos desses grupos fragmentários. O humor absurdo, pelo contrário, abdica de qualquer necessidade de

código prévio para compreensão, ele apresenta a vida como ela é. Frágil e oprimida, material e angustiante.

Parte dessa reação dos grupos fragmentários é o desespero para acabar com o isolamento. A valorização da identidade como fonte de sentido (Castells, 2019, p. 90) é parte essencial da crise das democracias liberais que está em curso. “Indivíduos criam sua própria realidade fenomenológica e atribuem sentido pessoal para o mundo que veem” (Blomme, 2013, p. 125). A busca pelo prazer do pertencimento é uma constante e pode-se perceber o funcionamento desta busca através de um conceito que muitas vezes é utilizado como forma de se associar à “clubes” que compreendem um código de exclusão, positiva e negativa, que é o “lugar de fala”. Talvez o conceito de Hedonismo Depressivo possa contribuir para uma forma de leitura do momento. Segundo Fisher, “a depressão é geralmente caracterizada como um estado de Anedonia, mas a condição referida é constituída não pela incapacidade de obter prazer, mas pela incapacidade de fazer qualquer outra coisa, exceto buscar prazer” (2009, p. 21). Tendo em vista que “cultura é sublimação, é prazer como que frustrado, controlado com método, é satisfação que predispõe à falta de gozo, à falta de prazer” (Marcuse, 1969a, p. 17), devemos refletir sobre como este tipo de sociedade irá interagir com o futuro que o Realismo Capitalista lhes reserva. Isso porque, enquanto não houver suspensão do consumo, não há possibilidade de libertação e de enfrentamento de emergências como a ambiental, por exemplo.

Porque o organismo, segundo a sua própria estrutura-impulso, está primariamente orientado no sentido da obtenção de prazer e é dominado pelo Princípio do prazer: os instintos tendem sempre para a mescla de tensão existente após a satisfação indolor de determinadas necessidades. (Marcuse, 1969a, p. 17)

Por mais que os movimentos sociais visem a supressão da opressão, realizam isso através de uma racionalidade administradora e reformista, que nada inflige sobre as opressões uma vez que não modificam suas origens. Trata-se o sintoma, mas não as

suas causas. O humor absurdo visa a reflexão sobre a existência e o sofrimento através da apresentação da inconsistência da realidade, isto é, “nada faz sentido no sistema em que vivemos”, visando a modificação da perspectiva de sua audiência, apesar de, ou por causa de, talvez, ser mesmo politicamente incorreto e escatológico.

De acordo com a filosofia existencialista, “ansiedade e solidão devem ser vistos como benéficos (...) pois o ‘eu’ se torna mais integrado e forte com as experiências de ansiedade normal (e aqui se diferencia da ansiedade que causa as ‘baixas do sistema’ anteriormente abordadas) confrontadas positivamente” (Blomme, 2013, p. 124). Os movimentos devem modificar a situação, buscando um trabalho pedagógico que reconecte o sujeito com o material, baixo, terreno, de forma que isso seja possibilidade de agregação com aqueles que não compreendem os códigos sociais do Realismo Capitalista.

A importância dessa conexão com os outros através da mediação de um repertório comum fica mais evidente se for mantida em vista a ansiedade produzida pela efemeridade e pelo sobre carregamento informacional, que causam a perda da noção do tempo e espaço e inviabilizam a coesão ideológica de qualquer Zeitgeist. (Fontanella, 2009, p. 12)

Como dito anteriormente, o excesso de informações cria uma situação de dissociação com a realidade. Renegar as pressões sociais, das quais muitas se movem na velocidade da rede de computadores, pode ser visto como forma de renegar o suicídio mental, fator de extrema importância para a filosofia absurda. A garantia do pensamento próprio é o que mantém um indivíduo confiante no que acredita. Por isso, subjugar o próximo através da política do cancelamento funciona apenas como impossibilidade de agregação, dando caráter duplo ao excesso de vozes da sociedade administrada, uma vez que mantém a fragmentação política e subsequente enfraquecimento de pautas sociais; e cria possibilidade de nova fragmentação no indivíduo que rejeita o pensamento que o oprime. Além disso, o cancelamento não trabalha rumo a solidariedade absurdistas. Uma das condições para uma atitude absurda é a inclusão do Outro em seu círculo social, o

tratando com respeito ao invés de isolamento, e a discussão sobre a finitude para melhor ocupar-se de sua existência.

“Camus acreditava que humanos tendem a decidir por diminuir o sofrimento. Isso não é a erradicação do mal, é o trabalho para diminuir o sofrimento quando possível” (Genovese, 2010, p. 3). É necessário buscar “momentos críticos e ideológicos em todo o espectro da cultura, e não limitar os momentos críticos à cultura superior, identificando como ideológicos os da cultura inferior” (Kellner, 1995, p. 45). O que ocorre nesta sociedade fragmentada é uma percepção de superioridade moral em virtude de uma análise do que é consumido e reproduzido, sendo o posterior cancelamento de um indivíduo visto como indigno ou inferior um resultado “natural” para estes que cancelam, uma vez que o inferior não tem a dignidade necessária para ser tratado como alguém que participa da sociedade. Dessa vez, a competitividade elimina concorrentes através da moralidade.

Capítulo 3: O show como sentido na falta de sentido

Eric Andre nos lembra, constantemente, que algumas coisas são tão absurdamente banais que nem contanto um interlocutor acreditaria. E no entanto, o absurdo é necessariamente banal. Muitas vezes, ao assistir programas *trash*, é necessário possuir algum capital simbólico para melhor compreender situações (Castellano, 2011, p. 137). Clássicos do cinema, da televisão ou da música constantemente se fazem presentes numa piada mais ácida. Através desse conhecimento, é possível obter maior prazer no consumo deste “lixo” grotesco. Em tempos que a informação possui velocidade avassaladora, muitas vezes a interpretação de um texto se torna crua e a leitura moralista termina por imperar.

The Eric Andre show é um programa que deve ser visto sem expectativas racionais. Não se deve esperar algo além da banal confusão diária. Não se deve filtrar o programa através de moralidade, pois isso apenas retira sua capacidade de entreter. Para Bakhtin, ao encaminhar uma visão interpretativa para a ética, essa visão perderá sua especificidade estética. Isso vem a ser um problema porque a ética pode se tornar doentamente ética, fazendo com que os humilhados e ofendidos se tornem heróis de uma leitura que já não é mais artística (1997, pp. 219-220). Essa leitura corrobora com Fisher, no sentido de que uma crítica moral do Sistema e suas formas de sofrimento apenas serviria para fortalecer e reformar o Realismo Capitalista (Fisher, 2009, p. 15). Como já dito anteriormente, este programa trabalha no âmbito do grotesco e do absurdo, e “dependendo de como se constrói uma narrativa, é certo que a linha que separa de um lado o medo e a repulsa e do outro o humor escatológico é bastante tênue” (Castellano, 2011, p. 132). É certo que, ao assistir seus episódios, ocorre frequentemente um temor de que, novamente, seremos jogados em uma situação de alteridade para com o convidado e as vítimas das pegadinhas. No entanto, entendemos que esse temor ocorre em virtude do horror que causa contemplar a finitude da humanidade.

Uma ação realmente criativa viria a se desenvolver na fronteira dos valores do mundo estético, da realidade do que “é”, do corpo e da alma (Bakhtin, 1997, p. 220). Talvez seja o contato com essa fronteira que permita um humor que ultrapasse a barreira

do Realismo Capitalista mencionada por Fisher (2009, p. 16), que coage o pensamento e a ação do indivíduo e que condiciona a produção cultural, a regulação do trabalho e da educação.

As piadas e seus alvos

Dolph Lundgren é o segundo convidado deste episódio piloto (01x01), sendo o primeiro artista conhecido de fato, e sua participação é essencial para nos dar a visão de como funcionam algumas piadas com os convidados no estúdio. Isto porque, ao perguntar sobre como Lundgren consegue se manter com uma aparência tão jovem para sua idade, este responde que é graças a sua “genética viking, os genes de estupradores e saqueadores”. Andre, através desse comentário de Lundgren, apresenta seu cartão de visitas ao responder “eu sempre soube que precisava de sangue de estupradores”.

Segundo Bakhtin, três elementos estão fundidos em um enunciado, sendo impossível de desfazer essa união. São eles o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional, sendo todos marcados por uma esfera específica de comunicação. Considerados de forma isolada, qualquer enunciado viria a ser individual. Porém, cada esfera de utilização da língua elabora tipos estáveis de enunciados, o que Bakhtin chama de gêneros do discurso (1997, p. 280). Eric Andre, apesar de possuir um desenvolvimento de diálogos que passam uma sensação de cotidiano para seus convidados e espectadores, ainda se trata de um gênero de discurso teatral. O absurdo desse discurso, no entanto, causa um curto-circuito na captação de quem o consome, visto que rompe com a sensação de profissionalismo que o programa passa. Isto porque é possível imaginar que uma celebridade possa crer que é uma situação de abuso sexual não seja terrível¹⁵, mas é chocante presenciar uma celebridade tratar isto, mesmo que seja com seus antepassados, como algo passível de ser considerado positivo. Não somente, ao receber a concordância de Andre, “sempre soube que precisava de sangue de estupradores”, este enunciado pode passar a sensação de ser duplamente confirmado, o que geraria um raciocínio como “estes dois aprovam os estupros cometidos por seus antepassados etc”. Dentro da resposta, no entanto, possuímos o “estupro” como tema, a

¹⁵ Harvey Weinstein pode ser um exemplo.

paródia como estilo e uma composição de diálogo que, em ouvintes que não esperam a paródia e a apresentação do ser humano como pode ser, isto é, baixo e degradante, pode-se causar uma ojeriza e negação da piada à primeira vista. Pois “a paródia demanda do leitor a competência para decodificar a sobreposição de textos implicada em si” (Fontanella, 2009, p. 13).

O que ocorre, de fato, é a repúdio a fala de Lundgren através da paródia e sua ironia, utilizando da dupla posituação no enunciado. E o que a ironia proporciona é a afirmação de Lundgren sob os holofotes. O que Eric Andre costuma fazer é contribuir para que o convidado entre em situações de desconforto generalizado, sendo através de acontecimentos no estúdio ou de incentivo de falas controversas. Há, no entanto, uma dificuldade de leitura dessas situações do humor.

Muitas vezes, o humor tende a ser reprimido ao abordar assuntos sensíveis. Numa sociedade com alta velocidade informacional, com aplicativos como Twitter e Instagram servindo como “praças públicas”, o interesse na interpretação desaparece em virtude da necessidade, gerada pela gestão neoliberal, de se mostrar como um sujeito capacitado. O que ocorre aqui, para Marcuse, e é uma constância em nosso tempo, é uma aceitação radical do empírico que viola o empírico, “porque nele fala o indivíduo mutilado, ‘abstrato’, que só experimenta (e expressa) aquilo que lhe é dado (em sentido literal), que dispõe apenas dos fatos e não dos fatores, cujo comportamento é unidimensional e manipulado” (1967, p. 173). Esse imediatismo na leitura de um enunciado, para nós, se dá em virtude da formação e gestão de si dos indivíduos atualmente, que trabalham através de dispositivos que os recompensam pelo desempenho e gozo (Dardot e Laval, 2016, posição 7605). Assim, ao invés da leitura do humor sobre o “sangue viking” se dar de uma maneira reflexiva sobre a situação absurda que ocorreu, há uma rejeição completa do humor por conter em si uma palavra que vem a ser lida como algo concreto e impossível de se refletir com. É necessário compreender que “o absurdo pois não corrige coisa alguma e a nada se adapta, apenas evidencia” (Mathias, 1978, p. 81). Assim, o valor de Andre “concordar” com o valor do sangue é que ele não existe para corrigir a situação que se deu, mas evidenciar que esse pensamento ainda é visto de forma natural e positiva (que os genes de estupradores sejam superiores para algo etc.).

O humor mórbido faz parte do universo do programa, como se espera de algo que lida com o grotesco e a finitude. Ao ler uma notícia de jornal (01x02) sobre um mapa feito por um assassino levar a restos mortais, Andre comenta “we’re on a scavenger?”, sendo interpelado imediatamente por Hannibal com “essa é uma história pesada, não deveríamos falar sobre isso”. A piada trabalha com um duplo sentido para “scavenger”, sendo possível compreender, em inglês, que se trata de um carniceiro ou uma caça ao tesouro. O problema que Hannibal levanta para Andre não é, somente, que o assunto seja “pesado” e não deva ser falado, mas que, implicitamente, um programa de *talk show* não deve mencionar uma história como essa de maneira solta. A questão aqui é justamente que seu programa se insere como estilo, tal qual Bakhtin apresenta, na Paródia, o que gera a liberdade de não somente falar sobre o mapa do assassino, mas também de *take* ir para a edição final do episódio. Essa situação aumenta a sensação de amadorismo e completa falta de sentido na existência do programa.

Em outro momento (01x03), o questionamento sobre se o apoio às tropas americanas deve ocorrer ou não gera uma passagem que é relativamente interessante para o contexto televisivo americano, onde é constante o chauvinismo. Aqui, talvez valha comparar uma sequência na obra de Fisher, em que o autor analisa a questão da demanda sobre reciclagem como algo que se posiciona como um imperativo pré – ou pós – ideológico (Fisher, 2009, p. 65), com uma cena da série *Curb Your Enthusiasm*¹⁶ (09x05). Nela, Larry David, famoso humorista e roteirista de *Seinfeld*, está na casa de amigos para um jantar. Todos estão socializando no corredor enquanto aguardam a refeição, até o momento em que o noivo da filha dos anfitriões chega e começa a ser recepcionado por todos com um caloroso “thank you for your service”, visto que ele era militar que serviu no Afeganistão. Ocorre que Larry, ao cumprimentá-lo, diz apenas “olá, eu sou o Larry”, gerando desconforto em todos, irritação por parte dos anfitriões e mágoa por parte do noivo, que se ausenta do ambiente visivelmente transtornado. Larry “deveria” ter agradecido ao noivo por seu serviço no Afeganistão.

Ocorre que, no contexto de Fisher, o questionamento sobre “todos devem reciclar” é tido como algo já posto e garantido, independente da ideologia, de forma que não faz sentido alguém falar que não irá reciclar. Isso se dá em virtude da transferência

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=LPquarz16wQ&ab_channel=JohnnyWestside

da responsabilidade pela reciclagem, isto é, o colapso ambiental não ocorre porque conglomerados consomem os recursos naturais além do que o planeta consegue restaurá-los, mas porque você mantém sua torneira aberta, luz acesa etc. No caso de Larry, o agradecer pelo serviço trabalha de uma forma que também está, à primeira vista, para além da ideologia. Todo americano deve agradecer aos seus “rapazes” pelo trabalho exercido no exterior, sendo o governo responsável pela incursão democrata ou republicano. A culpa pelos inúmeros desastres causados por interferência americana no exterior não vem a ser de americanos democratas ou republicanos, mas desses mesmos países que estão a sofrer intervenções, assim como é culpa deles que nossos rapazes percam tanta coisa em suas vidas ao servir no exterior.

Durante o diálogo sobre o apoio as tropas, Hannibal e Andre chegam à conclusão de que apoiam as tropas como conceito, mas não seus indivíduos. Talvez essa seja uma das melhores conclusões possíveis para essa brincadeira, pois a tropa, como conceito, deve defender os interesses de um Estado. O indivíduo, no entanto, ao se alistar, corrobora com motivações não tão nobres. Discutir o apoio a tropas, em um programa como *The Eric Andre Show*, soa tão despropositado como sem sentido. Aqui, a reflexão sobre o “apoio” tem a funcionalidade de renegar a unidade do pensamento. Para Camus, “todo pensamento que renuncia à unidade exalta a diversidade. E a diversidade é o lugar da arte. O único pensamento que liberta o espírito é o que o deixa sozinho, certo dos seus limites e do seu fim próximo” (2019, p. 103). Assim, através de um contexto paródico e irônico, o que havia de falta de sentido neste texto se traduz em uma interessante reflexão e oposição a um pensamento unidimensional presente na sociedade americana.

Um dos momentos que mais se aproxima de uma entrevista tradicional se dá com a *Spice Girl* Melanie Brown, vulgo Mel B, no 9.º episódio da segunda temporada do programa. A entrevista começa com uma pergunta impactante: “você acha que Margareth Thatcher tinha ‘girl power’?”. Naturalmente, faz referência ao empoderamento feminino característico da carreira da banda inglesa *Spice Girls*. O impacto da questão se trata de unir Thatcher, conservadora símbolo de uma gestão neoliberal na economia, e o feminismo representado pelo grupo musical. Como se sabe, Thatcher não era uma feminista, e muito menos trabalhava em prol de acabar com

diferenças sociais. Sua representação como símbolo feminista foi até mesmo questionada no jornal britânico *The Guardian*¹⁷. Há, no entanto, que se reconhecer que sua ascensão política é um marco para as mulheres, o que torna completamente plausível a confirmação de Mel B sobre o poder feminino de Thatcher. Em poucos segundos, a convidada cai na armadilha que é o programa, gerando uma sequência de questionamentos rápida e incisiva, que não ocorreria em um *talk show* normal. “Você acha que ela usou efetivamente esse “*girl power*” ao direcionar fundos para esquadrões da morte paramilitares ilegais na Irlanda do Norte?”, é a pergunta subsequente. Um questionamento que produz reflexão sobre a afirmação de Mel B e sobre a percepção de como funciona de verdade *The Eric Andre Show*. Como já mencionado, é a partir deste tipo de situação que Andre produz o sentido e apresenta as fissuras na fundamentação da gestão da realidade. Pois Thatcher, de fato, contribuiu para a opressão dos cidadãos norte-irlandeses e agiu contra direitos humanos fundamentais¹⁸. Aqui, um trecho de Dardot e Laval costura a razão da importância de Thatcher para o “*girl power*”:

Do sujeito ao Estado, passando pela empresa, um mesmo discurso permite articular uma definição do homem pela maneira como ele quer ser “bem-sucedido”, assim como pelo modo como deve ser “guiado”, “estimulado”, “formado”, “empoderado” (empowered) para cumprir seus “objetivos”. Em outras palavras, a racionalidade neoliberal produz o sujeito de que necessita ordenando os meios de governá-lo para que ele se conduza realmente como uma entidade em competição e que, por isso, deve maximizar seus resultados, expondo-se a riscos e assumindo inteira responsabilidade por eventuais fracassos. (Dardot e Laval, 2016, posição 7739)

Essencialmente, Thatcher possui muitas características que podem ser valorizadas como símbolo de uma mulher forte. Muitas vezes, esses detalhes apagam a realidade que contribuiu para sustentar seu governo. O que a racionalidade neoliberal, o

¹⁷ <https://www.theguardian.com/politics/the-womens-blog-with-jane-martinson/2012/jan/05/margaret-thatcher-feminist-icon>

¹⁸ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/09/thatcher-legacy-bitterness-north-ireland>

realismo capitalista, a sociedade unidimensional fazem é jogar lente sobre um indivíduo, focando de tal maneira no que deve ser imitado que termina por borrar todo o resto. Compita, se empodere, consuma, seja o seu próprio investidor. O que Andre faz, em seu programa, é retirar todos os elementos transcendentais à vida, que são articulados pelas tradições, isto é, os costumes, etiquetas, aspecto físico, maneiras etc. (Bakhtin, 1997, p. 218), revelando uma verdadeira insanidade que opera a realidade e que buscamos fugir. Thatcher, dessa forma, contribuiu não só para a opressão de nacionalidades e classes, mas para o seu próprio gênero. Isso ocorre e é enaltecido porque a forma como se estrutura a sociedade, hoje, é visando a identidade de um indivíduo e apenas deste indivíduo, o empoderamento do indivíduo em todos os setores, como afirmam Dardot e Laval no trecho citado. Assim, a famosa entrevista de Thatcher para a revista “*Woman’s Own*”, no qual a Primeira-Ministra afirma não existir sociedade, apenas indivíduos e suas famílias (Thatcher, 1987, p. 29), ressurge aqui com certa potência. Em verdade, seria até melhor a continuação desta resposta, no qual Thatcher afirma “people have got the entitlements too much in mind without the obligations, because there is no such thing as an entitlement unless someone has first met an obligation” (1987, p. 30). Essa afirmação da Dama de Ferro possui em si a responsabilização completa do indivíduo, até mesmo pelos seus direitos, o que Dardot e Laval chamam de autocoerção e autoculpabilização (2016, posição 8065). Ainda, ela afirma que, se uma criança possui um problema, não é culpa da sociedade pois não existe algo assim, e após uma longa explanação sobre a necessidade de crianças receberem atenção e terem uma boa criação dos pais, a Primeira-Ministra conclui que tudo isto é uma questão de “natureza humana”, sendo difícil falar para uma criança que ela é responsável pelo próprio comportamento, sendo esse um dos maiores problemas da época em questão (Thatcher, 1987, pp. 30-31).

Tal qual a questão da reciclagem proposta por Fisher, ninguém irá responder que não se importa tanto assim com o futuro das crianças, e aqui se esconde uma questão ideológica que sempre já-está, isto é, todos nós queremos o melhor para as crianças. No entanto, para que seja possível minimizar os impactos de uma criação negativa para uma criança, que não é a regra geral, o Estado, guardião dos interesses da sociedade e mantedor de leis e direitos, deve agir. Thatcher, no entanto, preferia utilizar

a máquina estatal para opressão civil. Assim, a pergunta de Eric Andre para Mel B, “Thatcher possuía *girl power*?”, desnuda o absurdo da confirmação com a realidade das ações opressoras da Primeira-Ministra não somente para com os trabalhadores ingleses e suas famílias, mas também para com cidadãos irlandeses. A classificação de indivíduos por grupos, sem a necessária análise da realidade, termina por gerar situações que escondem o absurdo da questão. É possível a emancipação de um grupo através de indivíduos selecionados?

Esquetes de Rua

As Esquetes de Rua em *The Eric Andre Show* contribuem para a fluidez do programa. Enquanto em estúdio temos uma sensação de sufocamento, seja pela descrição constante de calor por parte dos convidados, pelo desconforto vivido por estes ou pelos takes que apresentam a dimensão da área, as esquetes servem para dar a falsa impressão de que o pior passou. No entanto, também elas servem para corroborar com o desmontar das tradições e, por ocorrer nas ruas, elas também demonstram que algumas vezes “as moralidades relacionadas podem ser expostas como caprichos ou até irracionais” (Paolucci e Richardson, 2006, p. 339)

Personagens do Absurdismo geralmente se apresentam como seres desesperançados e repetem ações e diálogos sem sentido (Genovese, 2010, p. 9). Esquetes filmadas na rua, em transportes públicos, dão o tom do Teatro do Absurdo em *The Eric Andre Show*, tendo como exemplo uma das cenas com mais *views* na plataforma de *streaming*, *Youtube*, a encenação em que o ator, vestido em roupas pretas com cereal *Fruit loops* (03x07) colados e um colar elizabetano, joga leite sobre sua cabeça enquanto repete “eu não consegui o emprego na *Fruit Loops*. Meu corpo agora é sua comunhão, por favor, comam [o cereal] de mim”¹⁹. A palavra “comunhão” não pode ser desprezada, muito menos a ação de jogar o cereal e leite dentro de seu colar

¹⁹ *Adult Swim UK – The Best of Eric Andre on the New York Subway | The Eric Andre Show*. Acessado em 10 de Dezembro de 2019. Momento referido a partir de 3:52 minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=uwybHcVPi20>

elizabethano. É o contato máximo com o baixo, com o Realismo Grotesco de Bakhtin do qual Castellano nos fala. Aqui há “toda uma atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua diante de um conjunto específico de observadores e que tem alguma influência sobre os observadores” (Paolucci e Richardson, 2006, p. 338). Essa influência é o contato extremo, tosco e aparentemente desnecessário com o sujeito nu, sem nenhum contrato social que impeça o Outro de perceber a insustentabilidade do sistema e da própria vida nesta sociedade.

Aqui é “onde se verifica de modo mais visível o irracionalismo da ‘não-liberdade’”, é onde a “intensiva subjugação dos indivíduos sob a monstruosa máquina de produção e distribuição” se apresenta através da “consequente destruição do caráter privado das horas de ócio e de repouso, e na fusão quase que indestrinçável do trabalho social construtivo e destrutivo” (Marcuse, 1969a, p. 13). Isso é necessário em um programa de comédia *trash* porque, sem o aspecto abismal, negativo, não existe grotesco (Castellano, 2011, p. 133). É curioso também que essas esquetes de rua sejam realizadas, muitas vezes, representando uma profissão que trabalha com grande carga emocional, ou represente sempre o indivíduo que está à beira do colapso mental. Isso pode ser visto como exemplos de “baixas do Capital”, indivíduos que pereceram para a incapacidade emocional, às patologias da psiquê do Realismo Capitalista (Fisher, 2009, p. 37).

Para Lauren Berlant, esse tipo de situação, no qual o indivíduo está extremamente apegado a um compromisso, ou possibilidade, se torna extremamente tóxica quando o indivíduo vem a perceber que seu desejo é impossível, ou até mesmo extremamente possível e simples de ser alcançado. A toxicidade se dá porque o sujeito que deseja pode não lidar da maneira esperada com a perda de seu objeto desejado, mesmo que este objeto lhe cause mal (2011, p. 24). Sabendo que a gestão de mentes neoliberal trabalha através do empoderamento do Eu, sendo ele “especialista de si mesmo, empregador de si mesmo, inventor de si mesmo, empreendedor de si mesmo” (Dardot e Laval, 2016, posição 7791) e visando sobreviver na grande competição que se tornou a sociedade, o indivíduo que percebe quão impraticável é o seu sonho vem a colapsar, sendo a esquete do Fruit Loops uma possibilidade completamente plausível, e o que torna a situação absurda é justamente a percepção, potencializada por um

“otimismo cruel”, de que muito provavelmente viveremos nossas vidas sem alcançar um objetivo ou propósito maior. Aqui, o fim da aspiração a algo traz a revolta pela percepção de que seu destino é esmagador (Camus, 2019, p. 53), e onde deveria haver resignação, há o ensandecido no metrô.

Outro momento de estresse com profissões ocorre quando Andre é espancado em um Zoológico (03x07). Trabalhando fantasiado de elefante para uma festa infantil, Andre passa a ser perseguido por funcionários do Zoológico que o confundiram com um elefante real. Dentro desta relação entre funcionários e Andre, apenas ele percebe a realidade da situação, isto é, ele não é um elefante. Para além disto, Andre, ao ser capturado, é espancado na frente dos visitantes, que encaram atônitos a situação. Através do cotidiano o homem expressa seu desejo de felicidade e razão, e é confrontado pelo mundo com um silêncio irracional. Aqui surge o absurdo, segundo Camus, pois toda a consequência de uma vida pode surgir disto. O encontro entre irracional, nostalgia e absurdo deve acabar com a lógica de uma existência (2019, p. 32).

O riso é possível nessa situação em razão de alguns fatores: o grotesco do espancamento, da ilusão dos funcionários e da falta de reação dos visitantes. Em um mundo alienado como o do Zoológico, o espancamento de um trabalhador gera um curto-circuito no indivíduo que assiste *in loco* o acontecimento. “O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (Castellano, 2011, p. 137), e a graça está no fato não do espancamento, mas do choque dos que assistem. Aqui o contato com a injustiça da situação é absurdo demais para quem assiste, tão absurdo que é impossível estar acontecendo o que acontece. E a graça da situação é o desnudar da realidade. Para Camus, estar permanentemente consciente da situação é estar vivendo no absurdo (Blomme, 2013, p. 120). Para o visitante do Zoológico, estar consciente de que um homem que apanha não é um elefante é algo extremamente simples, mas ser consciente de que o homem não é um elefante é algo tão mais simples que se encaixa no absurdo. E no entanto, absurda é a vida em que a polícia pode enxergar em um homem negro com guarda-chuva um homem negro com fuzil²⁰. O humor da situação reside no contato com a realidade crua em que situações absurdas acontecem com mais frequência do que se

²⁰ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458_048104.html

espera, e a resposta a situação é o mesmo que nada porque o indivíduo não somente foge da situação irracional, mas finge que ela não existe. O riso do grotesco dessa situação é ver o contato com a tragédia.

Bakhtin escreve que, em uma obra artística, se deve sentir a resistência da realidade do acontecer da existência. Caso falte essa resistência, caso não nos entregue valores dos acontecimentos do mundo, a obra será carente de força artística de convicção. Ele pede um acontecimento da vida, mesmo que seja impossível e inverossímil do ponto de vista físico e psicológico (Bakhtin, 1997, pp. 213-214). As esquetes de rua em *The Eric Andre Show* são paródias da própria vida e seu valor reside no fato de que, por mais paródico que seja, nada ali é impossível e inverossímil, transitando em uma linha tênue entre real e ficção para quem vive aquela situação. Em alguns momentos, o ultraje chega a ser o suficiente para que a população tente agredir os personagens das situações. Não é impossível que um vendedor de *smoothies* tenha sua mão dilacerada pelo processador durante seu horário de trabalho, assim como um carteiro ter uma crise psicótica dentro de um vagão de metrô, ou até mesmo um observador esbarrar em objetos de uma galeria de arte e destruir boa parte destes sem querer. Devemos lembrar que, em se tratando de arte, uma idosa restaurar um fresco é algo que podemos crer se tratar de uma pegadinha, caso não fosse confirmado por jornais²¹. É o contato com toda e qualquer possibilidade de ação do ser humano que nos choca e, através do choque do outro, nos diverte. Porque o mundo é irracional, e a tentativa de racionalização da realidade é o que torna a vida absurda. A importância da apresentação do absurdo é, justamente, a constatação da injustiça e finitude constante, sendo, através dessa situação, construída uma consciência que tome decisões mais solidárias para com o próximo (Blomme, 2013, p. 126).

Em outra situação, Andre interpela pessoas que saem do mercado, pedindo assinaturas para petições de extermínio de baleias. “Obviamente você é homofóbica, mas está interessada em matar baleias?” (01x05). A provocação de Andre, após uma mulher negar dar atenção a quem pedia assinaturas a favor de direitos gays, enriquece uma esquete que seria apenas uma brincadeira absurda. É improvável que alguém pense em matar baleias, muito menos por jogar litros de esperma no mar, caçar moluscos e

²¹ <https://www.dn.pt/artes/idosa-decide-restaurar-fresco-em-igreja-2730079.html>

peixes e, segundo Andre, matar humanos. No entanto, esse tipo de deboche, direcionado a uma mulher branca que teme escrever seus dados em petições, está em um contexto que, para o jovem que consome o *trash* na internet, é de fácil identificação. Para ele, é muito natural que essa mulher possa ser o que hoje se chama de *Karen*, uma mulher branca de meia idade, pretensamente empoderada e que afirma ter percepção de tudo que está a ocorrer. Este tipo de humor, que te obriga a entender o conceito de uma *Karen*, faz parte do que Castellano chama de sensibilidade estética distinta. Isto termina por extinguir a possibilidade de “rir junto”, pois viria a criar grupos de iniciados, separados do resto da população (2011, p. 137). No entanto, boa parte do programa já se caracteriza por ser voltado a telespectadores que não possuem expectativa, fazendo com que uma filtragem já ocorra de antemão, não apenas nesta situação. Assim, apesar de não estar interessada em matar baleias, ao afirmar que está ciente de todos os problemas citados por ele, ela se insere no estereótipo que o jovem já tinha como pressuposto. Se sabemos que é absurda a situação de pedir assinaturas para uma petição de extermínio de baleias, ainda mais esdrúxula fica com a conexão, que não é rechaçada, com homofobia. Através de uma piada absurda, constatasse uma situação de injustiça. Não que aquela mulher seja necessariamente homofóbica, muito provavelmente ela apenas tem suas ressalvas com disponibilizar contatos, mas situações de discriminação e falta de solidariedade são tão comuns quanto piadas. De forma que o assassinato de baleias é o que menos aparece como relevante dessa situação.

Posteriormente, ao pedir a outra transeunte distraída que assine sua petição, esta afirma que “adoraria matar baleias”, para rapidamente perceber o que está ocorrendo e rechaçar a ideia. Sua assimilação da situação absurda, isto é, querer matar baleias, é uma realização de que entrou em universo grotesco. Repentinamente, para sua surpresa, visualizou uma situação que degrada o que deveria ser o ser humano contemporâneo: um indivíduo moral, que cuida e ama a natureza, jamais cogitando barbarizar outras espécies. Sua contestação encontra apenas repugnância em Andre para sua confirmação inicial: “bem, você falou primeiro, não eu. Eu não curto isso de matar baleias, você curte”. Que tipo de pessoa mataria baleias? Dentro da gestão do Eu neoliberal, ser bem-sucedido como indivíduo se confunde com ser bem-sucedido na vida. E ser bem-sucedido na vida significa passar por uma série de avaliações de

personalidade e caráter que garantem para a sociedade que você é uma pessoa do bem, descolada e possui modos de ser e falar que dialogam com o que a sociedade procura (Dardot e Laval, 2016, posição 7931).

É importante ressaltar como todas essas situações extremamente desconfortáveis trabalham de uma forma diferente daquela a qual se referiram Adorno e Horkheimer. Não há prazer em ver a situação de violência e sofrimento pelo qual passam os personagens de Andre. Diferente do Pato Donald, que recebia sua sova para que os espectadores pudessem se acostumar com as que também recebiam (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 114), os personagens de Andre, durante estas esquetes de rua, recebem a sova para nos chocar não com a violência da ação do outro que agride, mas com a violência da não ação dos outros que assistem *in loco* a situação. Não há prazer em assistir Andre sendo surrado. O prazer está em ver o quão desconfortável fica aquele que não cogita ajudar um trabalhador ou doente que sofre. E esse prazer só é possível na esfera de *The Eric Andre Show* pois ela te mostra, durante todo o tempo, o quão absurdo é um mundo de sofrimento constante em que não há uma configuração de solidariedade.

O desconforto

Estar desconfortável é algo que dilata a percepção temporal. *The Eric Andre Show* é um programa que tem, em média, onze minutos de duração, e isto não poderia ir além por algumas razões, mas gerar um desconforto rápido e genuíno talvez seja o mais relevante. A dificuldade de lidar com o desconforto transforma os momentos em algo de infernais. Como afirma Power, permanecer no inferno e manter a esperança, ou não desesperar, é compreender que o inferno e o céu não estão separados pela terra, mas presentes por completo neste espaço em todos os momentos (2018, p. 25). Isso contribuiria para perceber que o capitalismo já consumiu as imagens da vida após a morte e a vida que tentamos viver. A gestão neoliberal do indivíduo, que trabalha visando uma unidimensionalidade, contribui para eliminar, através de um moralismo puritano, a possibilidade de utilizar as formas estéticas que o *mainstream* acredita não gerar um engajamento positivo. O que o Politicamente Correto neoliberal realiza no humor, através de um totalitarismo moral, é o que Adorno chama de estorvo pela

contrafacção de um sentido coerente que se teima em acrescentar aos produtos (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 118). O humor não precisa ser coerente, o humor precisa regenerar o espírito das pessoas. O que o Politicamente Correto realiza é uma tentativa de censura de algumas palavras, como se um cenário fosse necessariamente negativo em virtude de apenas uma palavra, mesmo que possa escancarar situações de opressão. O que se tenta fazer é transformar a Terra apenas no céu, com uma irresponsabilidade para com contextos, realidade e maturidade de encarar aquilo que nem sempre é agradável. Encarar o céu e o inferno presentes na Terra significa manter a esperança, e o humor é uma chave para o encontro com esse sentimento no dado por Pandora.

Existem muitos episódios onde o desconforto reina neste programa. O calor constante no estúdio é claramente desconcertante, com inúmeros convidados a reclamar. A inserção de animais peçonhentos ou a destruição do cenário durante entrevistas também geram alguns olhares de sofrimento. O desconforto é algo que surge com mais frequência quando sofrimento psicológico e escatologia vem à tona, sejam em esquetes ou em estúdio.

Kraft Punk é uma personagem paródica dos grupos de música eletrônica Daft Punk e Kraftwerk. A estética de sua marca é uma cópia do logo da Kraft Foods Inc., empresa que já foi a maior do setor alimentício americano. Esta personagem robótica desenvolve suas esquetes e piadas em torno de queijo, isto é, se utiliza de fatias de queijo ou queijo líquido para realizar suas funções humorísticas. Em um momento, Kraft Punk sai pelas ruas em busca de sua “*Cheese Wife*” (04x06), em uma esquete chamada *The Kraftlor* e que busca parodiar o programa *The Bachelor*. Ao entrar em uma cafeteria e pedir uma senhora em casamento, sendo imediatamente rejeitado, Kraft ejacula²² queijo em sua mesa em virtude de um mal funcionamento de seu sistema. Nesta mesma cafeteria, aborda um homem para adicionar queijo ao seu café e informar que é imortal, sendo expulso logo em seguida. Um dos dramas de Kraft Punk, como pode ser percebido em outra aparição (03x04), é seu anseio pela morte. Kraft Punk atira com uma pistola algumas vezes em sua cabeça, sendo incapaz de encerrar sua existência. Essa tentativa de suicídio se encaixa bem na visão de Camus sobre o único

²² Através de uma genitália que não pode ser identificada, pois o personagem não possui identidade de gênero.

problema filosófico sério: o suicídio (2019, p. 13). O tema não é exclusivo de Kraft Punk, e aparece em monólogos de Andre e suas conversas com Bures. A questão se a vida vale a pena ser vivida está presente não somente quando se fala em suicídio, mas quando se apresentam as esquetes sobre relação extraconjugal, refeições, família ou uso de drogas. *The Eric Andre Show* trabalha como um *talkshow* que te confronta com os absurdos da vida constantemente, sendo eles pavorosos ou divertidos

Em outra de suas esquetes em *The Eric Andre Show*, *Kraft Punk'ed* (03x04), Kraft Punk põe fatias de queijo no assento de passageiros do metrô de *New York*. Em um momento, bate com a cabeça no teto do metrô, vomitando queijo e espantando passageiros que estavam próximos. A ojeriza e o desconforto são visíveis nestes. Novamente o escatológico surge, e mais uma vez ele causa repulsa em todos os presentes como se não fosse próprio do homem a ação fisiológica da excreção. Talvez o fato mais interessante em Kraft Punk seja que ele, apesar de produzir o mesmo tipo de humor que Eric, configure algo extremamente incômodo e desagradável para Eric Andre e Hannibal Bures, de forma que a paródia na paródia seja o excesso que deva ser eliminado. Isso porque, a sensação daqueles momentos, seja a que Kraft Punk funcione como uma homenagem de um indivíduo desconhecido para o programa. Se, dentro deste programa, Kraft Punk funciona como uma homenagem, para nós que o assistimos ele produz um outro sentido. Através desta representação paródica da paródia, uma auto-ironia/auto-depreciação se faz presente, criando um comentário crítico em si mesmo (Fontanella, 2009, p. 10).

No entanto, o desconforto definitivo é o que sofreu Lauren Conrad (03x02). A atriz lutou para resistir a uma sequência com rimas sobre virilhas, música em que apenas a palavra racista não é censurada, simbologia nazista feita com batom e o tão constante calor. Calor este que é a justificativa para que Andre vomite sobre sua mesa durante a entrevista, para espanto da convidada. Conrad se vira assim que possível, o que apenas viria a tornar pior a situação. Em *The Eric Andre Show* o objetivo é o choque, e se o vomito já se apresenta como algo repulsivo e baixo, tomá-lo é algo lancinante para quem presencia. Este é o momento definitivo onde se reflete sobre o caráter do “baixo” no programa e seu subsequente desconforto. Para o *rapper* T.I. (04x01), o máximo de desconforto foi alcançado com a nudez completa de um homem

no *set*, algo que revoltou o convidado como poucas vezes se viu no programa. Nudez, que no grotesco pode simbolizar o magnífico por representar todo o povo e sua possibilidade de reprodução e seu rebaixamento, transferindo seu caráter elevado para um plano corporal e material (Castellano, 2011, p. 133). Já para o vômito e outras excrescências, não há rebaixamento pois eles são o próprio baixo, são as “sobrevivências negativas” da concepção de corpo e homem nas práticas modernas (Castellano, 2011, p. 136).

Mais uma vez, *The Eric Andre Show* nos enfrenta com todas as possibilidades das representações humanas. Não há assunto que não possa ser tocado e os tópicos estão disponíveis para gerar o riso. O confronto sempre é sobre valores de vida, os valores de nossas vidas. Qual o sentido de renegar o corpo em sua completude? Um corpo absorve, reproduz, expele e pode ser eliminado naturalmente ou não. Não há episódio no programa que não apresente alguma dessas percepções desagradáveis. Iremos reproduzir, as vezes queremos, as vezes não. Iremos expelir, as vezes queremos, as vezes não. Iremos morrer, as vezes queremos, as vezes não. E tudo isto é digno. Não porque somos especiais, mas porque faz parte do ciclo da existência.

Conclusão

Se a distância irônica é uma atitude da gestão mental do capitalismo pós-moderno contra o fanatismo como disse Fisher em uma citação do início desta pesquisa (2009, p. 5), *The Eric Andre Show* entra como uma paródia naturalmente irônica que tem a distância como algo praticamente inexistente. Apesar de tudo apresentado, o que é desesperador no programa é a proximidade com que tudo ocorre diante dos olhos de todos. Tudo trabalha através de uma sensação de realidade absoluta. Aquele extremo em que a situação é tão absurda que é necessariamente real. E o absurdo de Camus surge do encontro entre o irracional da realidade e a nostalgia estética que existe dentro do programa, fazendo com que a lógica da uma existência seja exterminada (Camus, 2019, p. 32).

Ser realista é atestar que um fato é imodificável. No entanto, o realismo capitalista subordina o indivíduo a uma realidade infinitamente plástica, que pode ser modificada quando se bem entende. A realidade aqui é uma multiplicidade de opções em que nenhuma decisão é final e tudo que desejamos é possível (Fisher, 2009, p. 54). A questão, aqui, é o apego desmedido a opções que não necessariamente contribuem para o desenvolvimento do indivíduo como um ser humano que se reconhece finito. O problemático objeto ao que o indivíduo *woke* se apega e se recusa a soltar é o desejo de não ser contrariado. Ocorre aqui um hábito emocional, construído pelo Eu, que existe como função de ter este objeto problemático na vida. Este objeto se torna necessário para que o Eu seja capaz de projetar uma resistência quando aproximado ao complexo do que este objeto pode oferecer e prover para a vida (Berlant, 2011, p. 25). Em certa medida, este hábito e objeto que se entende tão necessários podem ser lidos como a jaula de aço individual que Dardot e Laval abordam ao comparar a situação atual com a da época de Max Weber (2016, posição 7784). Não só não saímos da “jaula de aço” da economia capitalista da era de Weber, como essa “jaula de aço”, hoje, é o próprio símbolo do individualismo “empreendedor de si” que reina nas sociedades neoliberais. Nós montamos, nós mesmos, o que somos e consumimos, porque somos independentes e devemos mostrar todas as nossas capacidades para o próximo. Não somente, ao ser o que sou porque quero, posso renegar tudo aquilo que não quero como o que não devo

ser, e que se eu não enxergo como positivo, positivo provavelmente não será de forma alguma.

A gerência neoliberal trabalha com o que Marcuse chamava de pluralismo harmonizador, isto é, a coexistência pacífica e indiferente das verdades contraditórias. O Politicamente Correto *woke*, em seu apego a uma sociedade para todos, trabalha não através da construção de uma sociedade, mas através da restrição. Você não deve fazer algo pois este algo pode não ser bem recebido pelo outro. Ou, antes, você não deve fazer algo pois este algo não será bem recebido pelo outro. A condescendência aqui é forte, muito em virtude da sensação de superioridade moral que esta situação causa. Quando o *woke* diz que uma opção cultural é positiva e deve adentrar seu rol de atividades empáticas, termina por assimilar e esvaziar um conteúdo que poderia ter um antagonismo rico artisticamente (Marcuse, 1967, p. 73). Tudo que poderia ser antagônico nessa opção assimilada se perde pois passa a ser proibido, e este é o preço da harmonização. A questão é que, se você permite um entretenimento sem restrições temáticas, você permite que o entretenimento, que seria uma antítese do que se pode considerar arte, passe a ser o extremo que a toca (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 117).

A importância de um humor como o de *The Eric Andre Show* vem de sua essência absurda e grotesca, que dialoga com o que o dia a dia tem de mais difícil e que proporciona uma situação idêntica, porém oxigenada, em que se foca em rir do que há de mais humano nas situações. Quando Berlant analisa o papel do desejo na rotina de mulheres gordas, ela afirma que ser um *foodie* é uma maneira de estar e não estar no mundo, de se envolverem e incluírem em relações e de se abster de compartilhar situações. Elas transformam suas identidades de acordo com a sua própria segurança do desejo. Comer seria a sua hora, e seria o seu passatempo até o momento de trabalhar com coisas que lhe saciem (Berlant, 2011, p. 135). Através da análise empreendida nesta pesquisa, podemos reconhecer dois desejos: o de comer, que também serve como distração, e o de fazer apenas o que lhe apetece. A infinidade doentia que presenciamos hoje, as possibilidades ilimitadas, estão relacionadas com a incapacidade de escolha. Assim, retorna o conceito de Hedonismo Depressivo de Fisher, no qual o indivíduo não consegue fazer qualquer coisa que não seja buscar prazer (2009, p. 21). É essencialmente humano o desejo de comer, especialmente se refletirmos sobre as

características de coletores da nossa espécie. “Nosso sistema de recompensa cerebral nos incentiva a ingerir alimentos em demasia pois não acompanhou nossa evolução tecnológica”, essa seria uma justificativa plausível para a gula de muitos indivíduos, assim como o início de piadas sobre pessoas que estão com sobrepeso. Também poderia ser o início de uma piada que viria a criticar a velocidade de nossos tempos, que incentiva o cérebro a se distrair com prazeres durante o caminho para sua próxima obrigação. Entretanto, censurar o humor por falar sobre alguém que pode vir a se sensibilizar termina por invalidar a força subversiva e seu conteúdo destrutivo, ou seja, a sua verdade (Marcuse, 1967, p. 73).

O problema não é que uma pessoa seja gorda ou magra e tenha seus apegos que sustentam sua sofrida existência mas as razões que as levaram a essa situação, como elas lidam com essas razões e por que renegam tudo que possa lembrar que a terra é composta pelo céu e pelo inferno. Concordamos com Berlant que o otimismo proporcionado pelos desejos não são os sintomas dos seus erros na medida em que são uma negociação que torna o sofrimento palatável (2011, p. 14). O que a gestão neoliberal gera é a disseminação de uma ideologia que realiza a descrição do que está acontecendo pela eliminação dos conceitos capazes de compreender o que está acontecendo, ambos propositalmente (Marcuse, 1967, p. 170). É a retirada da capacidade interpretativa das palavras e seus gêneros possíveis. É o esquecimento do valor da ironia, do sarcasmo e de todo humor incluso neles. Mais que isso, é afirmar que ser irônico ou sarcástico é, necessariamente, algo agressivo para com o próximo.

Aqui, tal qual Bakhtin (1997, p. 219) afirmou, a ética doentia busca transformar seus heróis em mártires de um humor absurdo que nada visa contra o indivíduo, mas sim contra as situações que os próprios homens criam para si ao renegar sua finitude e sua humanidade. Faz parte de ser humano sofrer, assim como ser feliz. O que vemos como problema principal aqui é a insegurança que os indivíduos têm para lidar com seu próprio vazio existencial. A busca pelo prazer irrefreável está solapando um setor artístico, pois a busca pela satisfação irrefreável dos desejos é a própria alienação do capitalismo contemporâneo. Hoje, se prefere discutir formas de gerenciar a insegurança (Berlant, 2011, p. 195) a resolver os problemas que as causam. Se Zizek afirma que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo (Zizek,

1996, p. 7), afirmamos mais especificamente que essa gestão prefere o fim do humor a libertação pelo humor. Tem dificuldades de compreender que o inimigo não é a piada que usa como sujeito em um cenário doentio, mas a própria ação desse cenário.

Apesar do objeto, essa pesquisa não terminará com uma *punchline* esperançosa. O absurdo não trabalha com esperança. O absurdo trabalha com a realidade crua. A vida é composta de sofrimento e de alegria. Eric Andre é um agente de absurdo grotesco e do caos. Seu humor, apesar de fazer rir, não traz esperança alguma, muito pelo contrário. O desespero, o desconforto e tudo que trazem de humano é o que tornam belo o programa e sua risada regeneradora. Para Camus, nada interessa ao homem cotidiano além de si mesmo, principalmente aquilo que poderia ser (2019, p. 73). Em uma sociedade neoliberal, em que as metas de sucesso são a importância “materializada” e a racionalidade exige justificção para tudo, é essencialmente impossível encontrar e ser absurdo.

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas. (Benjamin, 1987, p. 223)

Bibliografia

- Adorno, T. W., e Horkheimer, M. (2006). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Althusser, L. (1996). Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. Em S. Zizek, *Um Mapa da Ideologia* (pp. 105-142). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Andre, E. (10 de Maio de 2012). Eric Andre Talks His New Adult Swim Show That ABC Isn't 'Thrilled' About. (R. Luippold, Entrevistador) Huffpost. Fonte: https://www.huffpost.com/entry/eric-andre-talks-his-adult-swim-talk-show_n_1506832?utm
- Andre, E. (27 de Junho de 2020). Comedian Eric Andre: 'We don't tell guests a thing – they waltz into a house of horrors'. (L. Bakare, Entrevistador) The Guardian. Fonte: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/jun/27/comedian-eric-andre-we-dont-tell-guests-a-thing-they-waltz-into-a-house-of-horrors>
- Bakhtin, M. (1997). *Estética da Criação Verbal* (2ª ed.). (M. E. Pereira, Trad.) São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Blomme, R. J. (Janeiro de 2013). Absurdism as a fundamental value: Camusian thoughts on moral development in organisations. *International Journal of Management Concepts and Philosophy*, 7(2), 116-127. Fonte: <https://www.researchgate.net/publication/264818873>
- Brown, W. (2004). Human Rights as the Politics of Fatalism. *South Atlantic Quarterly*, 103, 451 - 463.
- Caesar, T. (1991). "Impervious to Criticism": Contemporary Parody and Trash. *SubStance*, 20(1), 67-79.
- Camus, A. (2019). *O Mito de Sísifo [Fonte Eletrônica]* (1 Ed. ed.). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Record.

- Castellano, M. (Maio/Agosto de 2011). O que há de grotesco no riso da cultura trash? *Revista dos Estudos da Comunicação*, 12(28), 131-140.
- Castells, M. (Janeiro de 2019). Communication Power: Mass Communication, Mass Self-communication and Power Relationships in the Network Society. (J. C. Hesmondhalgh, Ed.) *Media and Society*, 6, 83-97.
- Dardot, P., e Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal [recurso eletrônico]* (1ª ed.). (M. Echalar, Trad.) São Paulo: Boitempo.
- Declercq, M. (Agosto de 2019). Bolsonaro e vaporwave: a tentativa estética tardia de um governo que rejeita arte. Vice.
- Eagleton, T. (2010). *O Problema dos Desconhecidos: Um Estudo da Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism - Is There No Alternative?* Winchester: O books.
- Fisher, M. (Novembro de 2013). *Exiting the Vampire Castle*. *Open Democracy*.
- Fontanella, F. I. (Setembro de 2009). O que vem de baixo nos atinge: intertextualidade, reconhecimento e prazer na cultura digital trash. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 1-15. Curitiba, Paraná, Brasil.
- Genovese, M. K. (Janeiro de 2010). *Meaningful Meaninglessness: Albert Camus' Presentation of Absurdism as a Foundation for Goodness*. Fonte: Pell Scholars and Senior Theses: https://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/60/
- Hall, S. (2006). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (11ª ed.). (T. T. Silva, Trad.) Rio de Janeiro: DP&A.
- Huyssen, A. (2014). *Culturas do passado-presente - Modernismos, artes visuais, política da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 1(146), 53-93.

- Jameson, F. (1996). O pós-modernismo e o mercado. Em S. Zizek, *Um Mapa da Ideologia* (pp. 279-296). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Kellner, D. (1995). *A Cultura da Mídia*. São Paulo: UFSC.
- Marcuse, H. (1967). *Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Marcuse, H. (1969). *O Fim da Utopia*. (B. F. Figueiredo, Trad.) Lisboa: Moraes Editores.
- Marcuse, H. (1969). Repressive Tolerance. Em R. P. Wolff, B. M. Jr., & H. Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance* (pp. 81-117). Boston: Beacon Press.
- Mathias, M. D. (1978). *A Felicidade em Albert Camus*. Amadora, Portugal: Livraria Bertrand.
- Paolucci, P., e Richardson, M. (2006). Sociology of Humor and a Critical Dramaturgy. *Symbolic Interaction*, 29(3), 331–348.
- Pêcheux, M. (1996). Os mecanismos do (des)conhecimento ideológico. Em S. Zizek, *Um Mapa da Ideologia* (pp. 143-152). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Power, N. (Junho de 2018). Sociedade sem oposição: O homem unidimensional de Marcuse encontra o Realismo capitalista de Mark Fisher. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, 2(1.1), 22-34.
- Thatcher, M. (23 de Setembro de 1987). Interview for Woman's Own ("no such thing as society"). (D. Keay, Entrevistador) Woman's Own. Fonte: <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>
- Zizek, S. (1996). O Espectro da Ideologia. Em S. Zizek, *Um Mapa da Ideologia* (pp. 7-38). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Zizek, S. (2005). Against Human Rights. *New Left Review*, 34, 115 - 131.
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_\(Internet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meme_(Internet))
- https://www.youtube.com/watch?v=5dNbWGaaxWM&feature=emb_title
- <https://www.youtube.com/watch?v=kYJeJOFrg3A>

https://www.youtube.com/watch?v=LPquarz16wQ&ab_channel=JohnnyWestside

<https://www.theguardian.com/politics/the-womens-blog-with-jane-martinson/2012/jan/05/margaret-thatcher-feminist-icon>

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/09/thatcher-legacy-bitterness-north-ireland>

<https://www.youtube.com/watch?v=uwybHcVPi20>

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458_048104.html

<https://www.dn.pt/artes/idosas-decide-restaurar-fresco-em-igreja-2730079.html>