

O RISO – *MEDIUM* ENTRE O GRITO E O APELO – EM *LA CHUTE* DE ALBERT CAMUS

Maria Elisete Almeida
University of Madeira, Portugal

Abstract

As reminds R. Barthes, everything bears significance in a narrative text. The premise of the semantic and the structural independence, so claims L. Tesnière very often, at the level of the grammatical sentence, may be pertinent if we apply it to the large narrative stance/sentence. As the linguist rightly observes, the semantic node of a sentence is not necessarily found in the syntactic nucleus and it is likely that a subordinate, inaccurately added upon, becomes richer in terms of meaning than the main clause. These are the grounds for a type of irony which Tesnière calls *ironie subordonnée*. The example he offers is enlightening: “ce diable d’homme, qui devait me couper le cou à la fin du mois, m’inspirait quasiment du respect”.

Whether subordinate or not, irony is one of the commonest resources in humour. By indirectly conveying an idea, it becomes more enjoyable, hot, subtle, therefore, more intelligent. Yet, if it is defined as one of the processes to which man resorts in order to create humour, laughter represents its sheer manifestation.

As a researcher of Camus’s work for many years, I have made up my mind to build as the *corpus* for this paper, *La Chute*, since it presents laughter as a topic, not trivial laughter, related to humorous episodes, but to a similar insight as the one of the current selection of papers - that is, laughter which exploits the traits of a phantasmatic phenomenon.

Key words: Irony; Laughter; Humour; Fall; Anaphora.

Como lembra R. Barthes, num texto narrativo tudo tem significado. O princípio da independência do semântico e do estrutural, muitas vezes afirmado por L. Tesnière (1959) a nível da frase gramatical, pode revelar-se pertinente se o aplicarmos à grande frase da narrativa. Como o faz observar, com razão, o linguista, o nó semântico numa frase não se encontra, necessariamente, no núcleo/*nucléus*, (Tesnière 1959:45) sintáctico e pode acontecer que uma subordinada incisa, negligentemente acrescentada, seja mais rica de sentido do que a principal. Reside aí o fundamento dum tipo de ironia particular que Tesnière apelida *ironie subordonnée*. O exemplo que nos dá é revelador: “ce diable d’homme, qui devait me couper le cou à la fin du mois, m’inspirait quasiment du respect”.

Segundo o *Dicionário da Academia*, o vocábulo é oriundo “(Do latim *ironia* < gr. εἰρωνεία ‘interrogação fingindo ignorância’). 1. Forma como alguém

diz alguma coisa, não atribuindo aos termos que a expressam o seu sentido próprio, querendo na realidade dizer outra”. E a propósito do verbo “ironizar”, pode ler-se: (de *ironia* + suf. *izar*) “suscitar determinada ideia indirectamente, de forma humorística ou provocando o riso ou divertimento”.

Quer seja subordinada ou não, a ironia é um dos recursos mais utilizados pelo humor. Ao veicular indirectamente a ideia, torna-a mais apetecível, mais picante, mais subtil, logo, mais inteligente.

Mas se ela se define como um dos processos de que o homem se serve para fazer humor, o riso é a sua manifestação mais cabal.

De resto, a Wikipédia define-o como “a reacção biológica que os seres humanos demonstram em situações de humor”.

Estudiosa, de há largos anos, da obra de A. Camus, resolvi erigir como *corpus* deste trabalho, *La Chute*, uma vez que ela apresenta o tema do riso, não o riso banal, ligado a episódios humorísticos, mas numa visão paralela ao presente congresso, um riso que explora todos os traços de um fenómeno fantasmático.

Começamos por reconstituir, em primeiro lugar, a sequência temática do riso e perguntemo-nos se as anáforas colaboram na constituição desse símbolo. Quando, pela primeira vez, sobre a *Pont des Arts*, Clamence ouve rir, trata-se, naturalmente, dum riso: (...) *un rire éclata derrière moi* (p.43). Depois, a partir deste momento, até ao fim do livro, “o riso” estará quase sempre presente. O artigo definido anafórico atesta o carácter doravante “familiar” desse riso e assinala que se trata sempre do “mesmo” riso que persiste, igual a si próprio, através de todas as suas ocorrências. Citemos alguns exemplos dessa “anáfora do riso”: (...) *de nouveau, j’entendis le rire dans mon dos, un peu plus lointain* (...) (p.43); *Le rire décroissait, mais je l’entendais encore distinctement* (...) (p.43). Por vezes, o demonstrativo *ce* alterna com o definido: (...) *ce rire n’avait rien de mystérieux* (...) (p.44). As anáforas que acabamos de citar têm um alcance limitado, uma vez que se situam no mesmo parágrafo que o lexema inicial. Todavia, a sequência anafórica estende-se muito para além do cap. II e continua até ao fim do livro. No início do cap. III, pode ler-se: (...) *j’ai pensé un peu à ce rire, pendant quelques jours, puis je l’ai oublié* (p. 99). A meio do cap. IV, há uma nova ocorrência: *Pour prévenir le rire, j’imaginai... de me jeter dans la dérision générale* (p.99). Mas todas as tentativas de Clamence para conjurar este riso embaraçoso não conseguem neutralizá-lo: (...) *le rire a continué de flotter autour de moi* (...) (p.104). O cap. V relata-nos uma experiência mais eficaz, o deboche: (...) *qui remplace très bien l’amour, fait taire les rires, ramène le silence* (...) (p.110). O leitor, tendo perdido de vista o fio anafórico e interpretando o artigo *les* como um “genérico”, poderia ficar perplexo com uma tal apresentação do deboche. Não se vê muito bem, com efeito, que relação poderia haver, *a priori*, entre o deboche e o riso em geral. De facto, o artigo possui uma referência contextual – um pouco disfarçada pelo plural: é um anafórico. O deboche demonstra ser um bom paliativo: *Je vivais dans une sorte de brouillard où le rire se faisait assourdi, au point que je finissais par ne plus le percevoir* (p. 115). Mas o melhor remédio é ainda a confissão pública, última solução de Clamence. Lê-se no cap. final: (...) *mon discours est orienté...*

par l'idée, évidemment, de faire taire les rires (...) (p.142). Desta vez, o mal está mais ou menos conjurado: *Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais vite, j'accable toutes choses... sous le poids de ma propre infirmité, et me voilà requinqué* (p.154). Se esquematizarmos a sequência do riso, obtemos o seguinte vector: *un rire → le rire → un rire*. A reaparição do artigo indefinido inicial atesta que o riso deixou de ser permanente e familiar: mal o reconhecemos... voltou-se para o desconhecido.

Temos aqui um magnífico exemplo de anáfora temática. Em que é que ela é simbolizante? Todos já notaram que o riso de *La Chute* não é um riso vulgar. É uma espécie de predicado “figé”, suspenso no vazio e privado do seu “sujeito”. Quem ri? O autor do riso é o próprio Clamence, vítima dum processo de desdobraimento. O estudo atento de algumas anáforas do riso confirmar-nos-á esta hipótese. É o caso da seguinte referência: (...) *le soir où je crus entendre rire dans mon dos (...)* (p. 75) que atesta o carácter alucinatório do fenómeno. Mais convincente ainda, uma anáfora bastante explícita define Clamence como o provável autor do riso: *Je me mis encore à rire. Mais c'était d'un autre rire, assez semblable à celui que j'avais entendu sur le pont des Arts. Je riais de mes discours et de mes plaidoeries* (p. 71). Na verdade, o locutor teve sempre um sentido agudo da ironia, mas, outrora, era sobretudo dos outros que ele ria: (...) *l'avidité qui, dans notre société, tient lieu d'ambition, m'a toujours fait rire (...)* (p.23); (...) *je faisais mine, parfois, de prendre la vie au sérieux. Mais, bien vite, la frivolité du sérieux lui-même m'apparaissait (...)* (p.95). Compreende-se o que se passou: um belo dia, o riso voltou-se contra aquele que ria.

Mas porquê? O que “manifesta” este riso de repente introvertido? Em nosso entender, o riso é a expressão oblíqua dum “julgamento”. Após ter passado grande parte da vida a “julgar” os outros, incluso os próprios juizes – *ma profession... me plaçait au-dessus du juge que je jugeais à son tour (...)* (p.29) – Clamence acabou por ser objecto do próprio julgamento. *Un jour, ou une nuit, le rire éclate sans crier gare. La sentence que vous portez sur les autres finit par vous revenir dans la figure (...)* (p.149). O texto, aqui, é bastante transparente: o riso é o efeito de “boomerang” que produz o julgamento quando Clamence se volta contra o juiz.

A tese que defendemos – a saber que o próprio Clamence é o autor do riso do qual é vítima – poderia ver-se infirmada por um dos termos da sequência anafórica: *J'ai dû d'abord... me mettre en règle avec le rire de mes contemporains* (p.91). Não serão sobretudo “os outros” que terão feito sentir a Clamence que ele era ridículo? Nesta hipótese, “o riso” ouvido na *Pont des Arts* seria a lembrança encoberta de uma zombaria da qual o locutor teria sido vítima e que continuaria a “assombrá-lo” no seu passeio. Este ponto de vista é formalmente contradito pelo texto. Ter-se-á que inverter a relação de causalidade: é exactamente por Clamence se ter colocado em causa, sozinho, que ele consegue descobrir o julgamento irónico dos outros a seu respeito: *À partir du moment où j'ai appréhendé qu'il eût en moi quelque chose à juger, j'ai compris... qu'il y avait en eux une vocation irrésistible de jugement* (p.85). Desde então, começou a ver os seus semelhantes com outros

olhos: (...) *il me semblait que chacun de ceux que je rencontrais me regardait avec un sourire caché* (p. 85). *J'avais vécu longtemps dans l'illusion d'un accord général, alors que, de toutes parts, les jugements, les flèches et les railleries fondaient sur moi, distrait et souriant* (p.87). É aqui que a virtude do “conhece-te a ti mesmo” aparece com toda a propriedade. O riso dos outros “só existe”, à letra, se eu for capaz de me rir, em primeiro lugar, de mim próprio. Há pessoas totalmente desprovidas de consciência reflexiva, que passam impávidas no meio das zombarias sem nunca se aperceberem ou suspeitarem do seu ridículo. Era um pouco o caso de Clamence antes de despertar para a consciência do erro: *Du jour où je fus alerté, la lucidité me vint. Je reçus toutes les blessures en même temps... L'univers entier se mit alors à rire autour de moi* (p.87). É impossível equivocar-se sobre a gênese do riso em *La Chute*: é, com toda a certeza, um processo “centrífugo”. Vindo de Clamence, o riso decorre dele e começa a propagar-se no mundo através de ondas concêntricas, até ao limite do “universo”. A hipérbole é, de facto, um pouco forte, mas o herói de *La Chute* não é desses actores modestos que aceitam representar perante uma sala meia vazia. Necessita da cumplicidade do cosmos.

Se o humor é uma forma de ironia dirigida contra si próprio, podemos dizer que, passado o choque inicial, o humor aproximou-se de Clamence – um humor sem bonomia, aliás, e bastante mordaz. *Pour prévenir le rire, j'imaginai donc de me jeter dans la dérision générale... Je voulais mettre les rieurs de mon côté ou, du moins me mettre de leur côté* (p.99). Este humor – “bête et méchant” – alimenta iniciativas bastante discutíveis: *Je méditais, par exemple, de bousculer des aveugles dans la rue... je projetais de crever les pneumatiques des petites voitures d'infirmités...* (p.99). Felizmente que tudo isso não passa de projecto. Em contrapartida, o nosso herói começa a escrever *Une ode à la police et une apothéose du couperet* (p.100). Melhor, ele recomenda aos seus advogados estagiários para praticarem *l'amalgame e défendre le voleur en faisant valoir les crimes de l'honnête homme, l'avocat en l'occurrence* (p.102). Por detrás das invenções deste humor sado-masoquista perfila-se já, ainda que ao de leve, a “solution finale”: o *grand jeu* do juiz-penitente.

O riso de Clamence sobre si próprio, assim repercutido pelos outros, teve bons efeitos em profundidade. Este riso, erigido em quase-personagem, torna-se num verdadeiro adjuvante, no dizer de V. Propp: ajuda o herói a desvencilhar-se das suas ilusões e a encontrar “a sua” verdade: *Il a fallu... que ce rire perpétuel, et les rieurs m'apprirent à voir plus clair en moi...* (p.92).

Mas este riso perpétuo, este riso único, que condensa em si todos os risos dispersos, é sintoma de quê? A nosso ver, o riso é a representação da queda. É, com certeza, uma representação longínqua. Não é possível descobrir uma relação imediata entre ambos. E, no entanto, não é precisamente a queda a força cômica elementar nos filmes burlescos ou na vida corrente? Quando um senhor com ar solene – demasiado gordo ou demasiado direito – se estatela no chão, esbugalhando os olhos provoca, invariavelmente, um riso irreprimível na plateia ou na rua. O riso tem uma ligação incontestável com a queda. Num mundo hipotético

de pura inocência, o riso não teria “lugar”. Só o sorriso – tão diferente em termos de princípio – teria “droit de cité”. O sorriso é acolhimento, o riso é rejeição – pelo menos inconscientemente. Quando há riso, há erro ou perigo de errar. Em que é que uma queda num lugar público pode implicar um erro? É provável que a visível inépcia da vítima esconda um mal mais profundo. Não é seguramente por acaso que Clamence, após ter ouvido o riso sobre a *Pont des Arts*, se torna inábil em público: *Deux ou trois fois, en effet, je butai sans raison, en entrant dans des endroits publics. Une fois même je m'étais* (p.85). O personagem tem a impressão que lhe pregam rasteiras, mas na verdade, o único fautor é ele. Esta “pequena” queda, que provoca o riso, é um símbolo da outra, bem mais profunda, a queda moral.

A ideia de queda implica a de dominação...e reciprocamente: um gosto imoderado pelas alturas paga-se, muitas vezes, com uma última derrocada. Na nossa narrativa, a ponte marca o apogeu de uma ascensão – é o seu valor anafórico, e o início de uma recaída – é o seu valor catafórico. O mesmo processo reproduz-se invariavelmente todas as vezes. Sobre a *Pont des Arts*, em primeiro lugar, é o cúmulo do contentamento: (...) *j'allais allumer... la cigarette de la satisfaction* (p.43), depois, é a queda repentina no ridículo: (...) *au même moment, un rire éclata derrière moi* (p.43). Sobre a *Pont Royal*, o processo é idêntico: *Je venais de quitter une amie...J'étais heureux...le corps calmé* (p.75) e um pouco mais adiante: (...) *j'entendis le bruit, qui...me parut formidable, d'un corps qui s'abat sur l'eau* (p.76). Finalmente, sobre a ponte do navio, o sentimento inicial é de euforia: o personagem está num cruzeiro com uma amiga – *pour fêter ma guérison* (p.116), precisa ele, no entanto, *Soudain, j'aperçus...un point noir sur l'océan...mon coeur se mit à battre* (p.117).

Este lugar, em que o personagem atinge, ao mesmo tempo, o mais alto contentamento de si e o mais mortificante dos desmentidos, é um lugar trágico por excelência. O que o enunciador traduz através da imagem reiterada da ponte, é a dialéctica do orgulho, punido pelo seu próprio excesso e, ironicamente, precipitado no seu contrário. Assim se encontra reactivado o mito da falta e da queda adâmica, mas também o tema grego da *Hybris* (ὕβρις). Clamence conheceu a paradisíaca adesão a si mesmo: *N'était-ce pas cela...l'Eden?* (p.31) e a eterna tentação dos filhos da Terra: (...) *je me trouvais un peu surhomme* (p.33). Após a queda, ei-lo coberto de uma pele de camelo sarnenta (p.13) e exilado no meio de sub-homens: o gorila, o urso pardo (p.44) – inquietantes antropóides aos quais presta serviço como consultor jurídico.

Ora, o riso e a queda andam de mãos dadas. O riso é uma sanção, bastante desagradável em si mesmo, mas que tem o interesse de atrair a atenção para o verdadeiro mal. As pessoas que motivam mais o riso são os “distraídos”; quer se manifestem através de quedas, quer de esquecimentos ou equívocos risíveis, a razão é a mesma: “ils ne sont pas dans ce qu'ils font”; têm falta de presença em relação a si e aos outros. De facto, se esta atitude não é ainda a falta, é o terreno de eleição da falta, ou seja, da “falta” relativamente a outrem. E a sociedade, tão inábil

em punir as verdadeiras faltas, está sempre pronta a sancionar, pelo riso, esta predisposição para a falta, visível em todos os distraídos.

O que é que tornou possível a queda de Clamence? Não foi justamente a sua tremenda “distracção”? O seu hábito de “planar” no éter da auto-satisfação? O distraído retira-se do seu corpo – entregue à própria “mecanicidade” – e, embora muito cortês, perverte a cortesia para com os outros. É o que se passa entre Clamence e os cegos. O locutor toma, rapidamente, consciência disso após a cena do riso: *Quand je quittais un aveugle... je le saluais. Ce coup de chapeau ne lui était évidemment pas destiné, il ne pouvait pas le voir. A qui donc s'adressait-il? Au public* (p.52). É o tipo de comportamento social perfeitamente mecanizado. Há em *La Nausée* de Sartre uma bela cena caricatural sobre a cerimónia *des coups de chapeaux* após a missa de domingo. Estamos, neste caso, no mesmo mundo da inautenticidade.

No momento de relatar o episódio do suicídio, o narrador declara: *Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais... mon domicile (...)* (p.75). Esta anáfora desempenha um duplo papel: em primeiro lugar, permite constituir uma cronologia aproximativa da ficção, em seguida, fixa-nos sobre a natureza exacta desse riso, que é, retrospectivamente, apresentado de forma mais “realista” ou “objectiva”. *Je crus entendre rire (...)*. Trata-se, por conseguinte, de uma alucinação.

Fazendo um balanço das principais catáforas e anáforas que envolvem o episódio do riso, constatamos que elas são em igual número: quatro antes e quatro depois. Podemos até imaginar estas catáforas e anáforas representadas através de ondas concêntricas, tendo como centro o riso, continuando a propagar redemoinhos na substância narrativa.

Se compararmos os significantes da cena do riso e os da cena do suicídio, verificamos que o riso de *La Chute* é uma feliz metamorfose do grito¹: (...) *un rire éclata derrière moi... j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus lointain, comme s'il descendait le fleuve. Je restais là, immobile... je l'entendais encore distinctement derrière moi, venu de nulle part, sinon des eaux* (p.43). E agora, o suicídio: *Je m'arrêterai net, mais sans me retourner... j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve... J'écoutais toujours, immobile* (p.76).

São inúmeras as anáforas do segundo texto para o primeiro, sublinhando as semelhanças das situações e do enquadramento. Em ambas as situações, temos o Sena, uma ponte, um homem só, virado para montante, que ouve atrás de si, sem se mexer, um apelo reiterado que se afasta na corrente. Assim, é lícito concluirmos que o grito se afasta no Sena da mesma maneira que o riso, do qual o texto já nos havia falado, em termos análogos, 33 páginas antes.

Estamos, aqui, perante anáforas temáticas “simbolizantes” que ajudam a constituir o riso como símbolo do grito. Há, neste caso, um desses fenómenos de “déplacement” que S. Freud, e depois dele J. Lacan, tão bem esclareceram. No

¹ A este propósito é curioso sabermos que A. Camus tenha pensado em intitular *La Chute* de *Le Cri*. Grito contra a sociedade e os existencialistas.

fundo, o riso é um grito atenuado, pacificado, um grito que perdeu toda a mordacidade trágica. Com o riso, podemos criar, conciliar-nos, fazer truques; com o grito, nada há a fazer, é sim ou não. O riso permite-nos refazer, a sua relativa bonomia é tranquilizadora: (...) *c’était un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place* (p.44). Trata-se aqui de um sintoma adjuvante. Como diz Lacan, “le symptôme est une métaphore” (Lacan 1966:528). E em patologia como em poesia, esta metáfora reside na “substitution du signifiant au signifié” (Lacan 1966:515).

O riso funciona como “médium” entre o grito e o apelo: foi ele que se substituiu ao grito antes deste subir, enquanto tal, à superfície da memória. Quanto ao grito, permaneceu sob uma máscara hilariante durante o tempo que necessitou a psique para aceitar a falta. Clamence, três anos após a queda, ainda não tinha conseguido encarar a verdade de frente. Eis a razão por que o riso estoirou por detrás dele. Da mesma maneira que ele não foi capaz de se voltar para ver o corpo da rapariga a flutuar na corrente, também não conseguiu regressar ao passado e aceitá-lo como tal. Foi necessário que o passado refluísse para ele – na primeira vez sob a forma do riso, e, na segunda, sob a nudez do grito – para que, finalmente, se reunisse, numa visão sinóptica, toda a história da sua vida.

Em suma, o riso em *La Chute* desempenha o papel de adjuvante. O riso que estoira nas costas de Clamence apresenta todos os traços de um fenómeno fantasmático. É “projectado” no exterior do personagem e parece dispor de uma “autonomia” relativa; mas esse é o efeito de um desdobramento de personalidade, que, passado um certo limite de tolerância, desencadeia a alucinação. À força de mentir a si próprio, Clamence cindiu-se em dois. O “outro” eu, o eu esquecido, mas que “sabe”, manifesta-se um belo dia sem prevenir. Esse eu subliminar é o autor do riso. A este respeito, a escrita fornece-nos um testemunho que nos parece irrefutável. Basta consultar a p.44: *Je me rendis dans la salle de bains... Mon image souriait dans la glace, mais il me semble que mon sourire était double....* Acontece com o riso o mesmo que com este sorriso, que é uma réplica atenuada dele. Estamos perante um sintoma. Ora, um sintoma é, por natureza, ambivalente: ao mesmo tempo um mal e um bem. É um mal, uma vez que causa desagrado e vem perturbar a nossa vida – nunca é muito agradável ficar repleto de borbulhas ou ouvir vozes. Mas é igualmente um bem, na medida em que revela um mal mais grave e bem escondido, um mal interior. Razão pela qual, já vimos, podemos considerar um sintoma como um adjuvante.

Se a nossa análise for correcta, *La Chute* é precisamente a narrativa de uma procura, que tem como objecto uma salvação de um novo tipo. O herói ambíguo desta procura é a figura do herói moderno que carrega consigo a sua própria negação. O destinador é inominado e o destinatário parece ser a humanidade inteira. O oponente e o adjuvante, segundo Propp, são ambos intrínsecos a Clamence: o primeiro é o esquecimento e o segundo, a ironia.

References

Almeida, M.E. (2000). *La deixis en portugais et en français*. Louvain-Paris: Editions Peeters.

Almeida, M.E. (2008). ILE↔ILHA, palavra-chave em *La Chute ↔ A Queda* ou o diálogo da solidão no universo de Albert Camus. *Revista Portuguesa de Literatura Comparada Dedalus*, 11-12, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 499-511.

Almeida, M.E. (2005). O funcionamento da diáfora na versão portuguesa de *Pinocchio* de Carlo Collodi, *Actas do Congresso A Literatura e as Artes em torno da Criança*. Funchal: Universidade da Madeira and Instituto Collodi, no prelo.

Camus, A. (1964). *Carnets*. Paris : N.R.F.

Camus, A. (1965). *La chute*. Paris: Livre de Poche.

Camus, A. (1967). *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Pléiade, N.R.F.

Kockelmans, J.J. (1967). On suicide: Reflexions upon Camus' View of the Problem. *The Psychoanalytic Review*, 54(3).

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.

Miller, O.J. (1970). L'image du miroir dans l'œuvre Romanesque de Camus. *Revue des Lettres Modernes*, 238-244.

Propp, V. (1965). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, Collection "Points".

Sperber, M.A. (1969). Camus. The fall: the Icarus complex. *American Imago* 36(3).

Tesnière, J. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.