

A CARNAVALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA E O RISO NO LIVRO *FELIZ ANO NOVO* (1975) E NO FILME *RELATOS SALVAJES* (2014)

Graziele Rodrigues de Oliveira¹

Resumo

Este artigo tem por objetivo debater sobre o riso e a violência em dois episódios do filme *Relatos Salvajes* (2014), dirigido pelo argentino Damián Szifron em perspectiva comparada com um conto do livro *Feliz Ano Novo* ([1975] 2013), de Rubem Fonseca. Essas obras suscitam o debate sobre a representação da violência, as nuances do riso e a reflexão do que é “risível” na contemporaneidade. Trata-se de discutir como a inversão dos papéis sociais é representada na narrativa fílmica e literária, e como o riso, enquanto linguagem, age no tempo, no espaço e na história, traduzindo-se em uma visão de mundo. Embora o filme e o livro tragam temas narrativos distintos dentre os contos e/ou episódios, as tramas se conectam pela abordagem da banalização da violência como recurso cômico e pela carnavalização das hierarquias de poder na sociedade contemporânea capitalista. Como proposta de fundamentação teórica, o trabalho recorre às teorias de Mikhail Bakhtin (2008) sobre a carnavalização e o riso, assim como os estudos sobre o riso de Georges Minois (2003). Considera-se, finalmente, que o filme e o livro propõem uma crítica social na medida em que há uma ruptura dos padrões comportamentais impostos à sociedade. O riso aqui é considerado carnavalesco porque se ri das instituições e normas “sagradas”; o riso das autoridades (Igreja, Estado, classe burguesa), o riso político das estratificações sociais.

Palavras-chave: Cinema Comparado. Literatura Comparada. Carnavalização. Violência. Riso.

THE CARNIVALIZATION OF VIOLENCE AND LAUGHTER IN THE BOOK *FELIZ ANO NOVO* (1975) AND IN THE FILM *RELATOS SALVAJES* (2014)

Abstract

This article aims to discuss laughter and violence in two episodes of the film *Relatos Salvajes* (2014), directed by the Argentine filmmaker Damián Szifron in a comparative perspective with a short story from the book *Feliz Ano Novo* ([1975] 2013), by Rubem Fonseca. These works prompt a debate regarding the representation of violence, the nuances of laughter, and reflections on what is considered "laughable" in contemporary times. The discussion focuses on how the reversal of social roles is portrayed in film and literary narratives, and how laughter—as a form of language—operates across time,

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2024). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, 2019). Desenvolve pesquisas nas áreas de Teoria e Estética do Cinema, Teorias da Comunicação, Cinema Brasileiro, Literatura Comparada (literatura, pintura, artes do vídeo) e Teoria Literária. E-mail: grazielecomz@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6034-5401>

space, and history, translating into a specific worldview. Although the film and the book present distinct narrative themes across their various tales and/or episodes, the storylines are connected by their treatment of the trivialization of violence as a comic device and by the carnivalesque subversion of power hierarchies in contemporary capitalist society. To provide a theoretical framework, this study draws upon Mikhail Bakhtin's (2008) theories regarding carnivalization and laughter, as well as Georges Minois's (2003) studies on laughter. Ultimately, the film and the book are seen as offering a social critique by disrupting the behavioral norms imposed on society. The laughter here is considered "carnavalesque" because it targets "sacred" institutions and norms—mocking authorities (Church, State, the bourgeoisie) and addressing social stratification through political laughter.

Keywords: Comparative Cinema. Comparative Literature. Carnivalization. Violence. Laughter.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo debater sobre o riso e a representação da violência em dois episódios (*El más fuerte* e *Bombita*) do filme *Relatos Salvajes* (2014), dirigido pelo argentino Damián Szifron e o conto *Feliz Ano Novo* que abre o livro de mesmo nome de Rubem Fonseca. Justifica-se esse debate ao entender as obras artísticas e seu processo de significação socialmente determinadas pelo contexto histórico. Em outras palavras, trata-se de discutir como a inversão dos papéis sociais é representada na narrativa fílmica e literária e como o riso, enquanto linguagem, age no tempo, no espaço e na história, traduzindo-se em visão de mundo.

A partir da perspectiva metodológica da literatura comparada, defende-se a intersecção da literatura com outras áreas do saber e com outras linguagens. Para Carvalhal e Coutinho (1994), os estudos da literatura comparada vão além das fronteiras entre as linguagens. A perspectiva da literatura comparada, assim, abre novos horizontes hermenêuticos voltados para a interdisciplinaridade. Desse modo, a escolha do *corpus* justifica-se pela busca de aproximação não apenas temáticas, mas de linguagens diferentes (cinema e literatura). A intenção é correlacionar a literatura moderna de Rubem Fonseca – cujas marcas estético-políticas imprimem na forma literária a crise urbana capitalista (violência, desemprego, desigualdade social) – a um filme que atualiza essas questões sociais na sociedade hodierna, explicitando também, tanto na forma fílmica como no conteúdo, o colapso sistêmico da convivência social. Em ambas as obras, o riso da violência atua como um anestésico do horror cotidiano.

O livro *Feliz ano novo* ([1975] 2013), de Rubem Fonseca e o filme *Relatos Salvajes* (2014), dirigido pelo argentino Damián Szifron suscitam o debate sobre a representação da violência, as nuances do riso e a reflexão do que é “risível” na contemporaneidade. Embora ambas as obras tragam temas narrativos distintos em cada conto, as tramas se conectam pela abordagem da banalização da violência como recurso cômico e a metaforização das hierarquias de poder. O filme é composto por seis episódios, dos quais o terceiro e o quarto foram selecionados para análise neste artigo. No terceiro episódio (*Él más fuerte*) trata-se da história de uma briga de trânsito entre um motorista *rico* e um motorista *pobre*. Já o quarto episódio (*Bombita*) traz a história de um engenheiro civil revoltado com a ineficiência e imposição do Estado na situação de ter o carro multado e guinchado injustamente. No livro *Feliz Ano Novo*, são 15 contos, entre eles está *Feliz Ano Novo*, com a história de dois bandidos que invadem uma casa luxuosa na véspera de ano novo para um assalto. Em ambas as obras, tem-se como pano de fundo a luta de classes e as violências físicas e simbólicas das estratificações sociais e econômicas.

Como principal proposta de fundamentação teórica da pesquisa recorre-se à obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), de Mikhail Bakhtin. Entende-se a carnavalização como recurso estético-político em “resposta” às imposições e hierarquias da ideologia de matriz cristã. Para o autor, a festa carnavalesca era a única do período medieval em que os valores e hierarquias da sociedade eram invertidos. O conceito de carnavalização, refere-se ao lugar do profano, dos pecados mundanos, da inversão da hierarquia social e de uma ideia caótica de sociedade. Essa perspectiva conceitual dá base para pensar as características do filme *Relatos Salvajes* e do livro *Feliz Ano Novo*.

2 A CARNAVALIZAÇÃO E O RISO

Por meio de estudos sobre a cultura popular na Idade Média, Mikhail Bakhtin traz o carnaval como referência para dentro da literatura a fim de elaborar um conjunto de conceituações em que o fazer literário é “carnavalizado”, ou seja, a literatura utiliza a linguagem da parodização como estilo na escrita. Trata-se da “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.” (Bakhtin, 2005, p. 122).

O pensamento de Bakhtin (2008) concerne na observação da festa carnavalesca para entender que no carnaval as regras morais e de conduta ditadas pela Igreja e pelo Estado eram quebradas. Sendo assim, o que era pecado ou visto como blasfêmia pelas autoridades políticas ou clericais, era transformado em uma linguagem para o riso com sátiras e ironias.

Para Bakhtin (2008), no carnaval o medo das autoridades, da Igreja e/ou do Estado vira motivo para o riso. A posição de seriedade que se apresentavam às autoridades da época eram abolidas nessa festa: “O medo é expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso” (Bakhtin, 2008, p. 41). O riso, então, é compreendido como reivindicação de rupturas das estruturas hierárquicas das autoridades; uma vez que, a linguagem do riso era presente, principalmente, nas camadas sociais mais marginalizadas da sociedade – a linguagens das ruas e das praças. Na cultura popular, o carnaval se tornava o momento privilegiado para a inversão dos papéis sociais. Uma festa popular sem padrões de etiqueta, sem distinção social e que também se descobre num nível altamente artístico. Assim, a festa carnavalesca revelava-se na liberdade – sexual, comportamental, ideológica – e sobretudo, numa festa que incluía como personagens principais os sujeitos às margens.

Além do carnaval, havia na sociedade medieval festas populares paralelas às festas oficiais (da Igreja) – como as festas agrícolas, “festa dos tolos”, “festa do asno” –, que tinham também como característica principal o cômico. A manifestação dessas festas representava mais do que a necessidade do descanso, da distração e do riso como entretenimento. Para Bakhtin (2008), elas exprimiam concepções acerca do mundo, pois só poderia ser vivida intensamente se tivesse um conteúdo que apresentasse as formas de pensar da sociedade. O carnaval era, então, uma experiência que oferecia uma nova visão de mundo e que rompia com os padrões estabelecidos por aquela cultura. Em outras palavras:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (Bakhtin, 2008, p. 5, grifo do autor).

Como legado carnavalesco, surgem na Idade Média textos paródicos sobre o sagrado. Orações e preces que até então eram intocados viram objetos de riso por meio da paródia sacra. Também como herança carnavalesca está a linguagem de cunho obsceno em que insultos e grosserias passam a fazer parte do vocabulário das pessoas e dos escritos. Nesse contexto, o riso não se restringia ao bufão, dono das chacotas, ou ao alvo da zombaria, pois todos que riam eram também incluídos como alvo da gozação, como aborda Bakhtin, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução na qual estão incluídos todos que riam”. (2008, p. 11). Para Bakhtin (2008), no carnaval não existe o proibido; o riso é tratado como um desmascaramento das corrupções e, principalmente, das verdades pré-estabelecidas – o riso da política, das mazelas sociais.

Ainda na Idade Média, com o avanço do cristianismo, a história do riso é marcada pelo pecado original. O riso passa, então, a ser visto como linguagem do escárnio e ao prazer carnal, aliando-se à figura do diabo, e é, assim, perseguido pelas autoridades religiosas. De acordo com Minois (2003), os escritos bíblicos sinalizam que a ideia de riso advém das imperfeições humanas. Antes de descobrirem suas vergonhas, Adão e Eva nada tinham de que rir, devido à perfeição do Jardim do Éden, que tudo tinha e onde nada mais era necessário — como, por exemplo, a convivência pacífica entre o casal e os animais. Porém, cabe ressaltar a diferença entre o riso e o sorriso. Conforme Minois (2003), o casal do Jardim do Éden talvez sorrisse como expressão de submissão; o ato de rir, entretanto, é agressivo e escarnecedor, uma expressão que não condiz com a excelência do paraíso cristão. O riso dentro do cristianismo, então, aparece com a chegada da figura do diabo. Em suas palavras:

O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco. Agora, pode-se rir. Há de quê: rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrota, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre – um ser humano, bolas!, uma criatura decaída (Minois, 2003, p. 112).

É desse modo que com o surgimento das manifestações populares do carnaval o riso é objeto de crítica e censura da Igreja e do Estado. As pesquisas sobre o riso são vastas: psicólogos, historiadores, sociólogos concentram pesquisas sobre o humor.

Para Minois (2003), o interesse pelo riso e suas variações conceituais são uma crescente nas últimas décadas: o riso escarnecedor, o riso bondoso, o riso ingênuo.

Na tese *O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso* (2013), de Rony Petterson Gomes do Vale, discute-se o riso contemporâneo como um novo “ópio”. A sociedade marcada por injustiças sociais, corrupções e “pecados capitais”, para esconder as imperfeições comportamentais e culturais, seja no coletivo ou no individual, encontra no riso uma válvula de escape. Dados o tempo e o espaço, o riso se apresenta em suas múltiplas formas e significados – por exemplo, o riso das minorias (negros, mulheres, homossexuais, pobres) que perde espaço ao se perceber como violência sobre o Outro, mas também a crescente produção artística do riso como reivindicação política.

3 A CARNAVALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA E O RISO NO LIVRO *FELIZ ANO NOVO* E NO FILME *RELATOS SALVAJES*

Nas obras analisadas (conto *Feliz Ano Novo* e os episódios *El más fuerte e Bombita*), entendem-se a carnavalização e o riso como expressões de reivindicação política, seja no que se refere à política enquanto poder de Estado, seja no que tange às políticas do cotidiano. Por um lado, o indivíduo é representado a partir de uma agressividade constitutiva exacerbada; por outro lado, as ações violentas desses indivíduos são revides de outras violências, em suma, de violências simbólicas².

Em *Feliz Ano Novo*, narra-se a história de dois ladrões que invadem uma casa de luxo na véspera de ano novo. O conto começa com os personagens Pereba e Zequinha conversando sobre as vendas de roupas de grife às vésperas da festa de réveillon enquanto criam estratégias para achar algo para comer:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros (Fonseca, 2013, p. 13).

² No livro *O poder simbólico*, Bourdieu destaca para as relações de poder que formam uma rede de ideias, padrões, crenças e valores que mediante os poderes simbólicos (meios de comunicação, religião, escola, Estado, Justiça) são naturalizadas no cotidiano da sociedade. Essas relações mascaram e invisibilizam o que chama de *violências simbólicas*; isto é, uma violência não física, como a opressão e repressão e as más políticas públicas que resultam na desigualdade social etc. (BOURDIEU, 1989).

Depois de narrarem sobre os colegas que haviam morrido no crime pela polícia e, ainda com fome, decidiram assaltar uma casa de luxo:

Zequinha chupou ar, fingindo que tinha coisas entre os dentes. Acho que ele também estava com fome. Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de joia e eu tenho um cara que compra tudo o que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira (Fonseca, 2013, p. 15).

A narrativa então é desenvolvida a partir da hiperbolização da violência na expressão da luta explícita entre as classes marginalizadas e a elite (Bakhtin, 2008). Os personagens chegam até à residência de luxo matando pessoas conforme os valores distintivos de classe como no trecho: “Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço [...]. Atirei bem no meio do peito [...] um buraco que dava para colocar um panetone” (Fonseca, 2013, p. 16).

Para Bourdieu (2014, p. 1), “O corpo funciona como uma linguagem que fala de nós mais do que falamos sobre nós; uma linguagem da natureza, na qual se trai, ao mesmo tempo, o que está mais escondido e o que é mais verdadeiro”. De acordo com Bourdieu (2014), a maneira de se portar, de se vestir, o sotaque da fala, o juízo estético e o gosto e/ou preferências artísticas, os “cuidados” ou não com o corpo (as cicatrizes, as formas estéticas naturais ou artificializadas, a cor da pele etc.) são características que determinam as condições socioeconômicas e que possuem poder simbólico dentro da lógica capitalista.

A descrição dos personagens do conto parte dessa premissa como camada de sentido na narrativa, de modo a carnavalizar os signos de privilégio das classes mais abastadas (Bakhtin, 2008). Desvelar-se, assim, as cisões sociais e econômicas marcadas pelo poder simbólico dos traços distintivos do corpo como linguagem, a exemplo do trecho: “As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueles dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco”; “Os relógios eram bons, de ouro e platina. Arrancamos as joias das mulheres”; “A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o Ano-novo”. Ou ainda, “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você?” (Fonseca, 2013, p. 13-16).

O riso carnavalizado está na estética narrativa cujos personagens são descritos minuciosamente a partir desse poder que em primeiro momento se dá pelo que entra pelos olhos (Bakhtin, 2008; Bourdieu, 1989), isto é, a *arena de disputas simbólicas* – as características que determinam os bandidos (preto, sem dentes, vesgo) e as características que determinam a classe abastada (cabelão armado, pintado de louro, roupa nova) (Bakhtin, 2008). Há nesse sentido a inversão da relação de poder cujos bandidos marcados por violências simbólicas tomam o posto da elite, por exemplo em: “Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos” (Fonseca, 2013, p. 16).

De um lado, a violência física expressa pela classe marginalizada na cultura do crime: o grupo (Zequinha, Pereba e outros colegas) que aterroriza à elite no assalto. De outro lado, a violência simbólica da fome e a desigualdade de classes expressas na contradição dos luxos dessa elite:

A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado”. Ou ainda: “As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (Fonseca, 2013, p. 16).

As expressões dos pecados capitais como a gula ou a soberba são outros recursos semânticos dentro do conceito de carnavalização como em: “Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro” (Fonseca, 2013, p. 16). Assim como no carnaval há a zombaria sobre a figura da nobreza, está a metáfora da inversão hierárquica de poder representada na figura dos bandidos e da elite achincalhada por eles (Bakhtin, 2008).

Já em Relatos Salvajes destacamos a seguinte cena do episódio El más fuerte para análise: num carro luxuoso o “mais forte” trafega na rodovia praticamente deserta quando se depara com outro motorista num carro velho, que trafega em baixa velocidade. O motorista “mais forte” dá sinais de luz para que o motorista “mais fraco” dê passagem. Este, por sua vez, faz zigue-zague na pista impedindo a sua passagem. Vê-se nessa cena, “o mais forte” querendo passar na frente do “mais fraco”, toda a sua imponência é representada sob os valores simbólicos do luxo como o carro novo, o som instrumental que ouve no carro, a vestimenta e acessórios (terno, óculos de sol,

relógio). Nesse sentido, os pecados capitais em seu comportamento, como a soberba e o orgulho, representam o poder econômico e os valores da sociedade capitalista (Bakhtin, 2008).

Em contrapartida, o “mais fraco”, se ressentido pela ostentação material do “mais forte”, impedindo-o de passar (o pecado da inveja). O “mais forte” consegue ultrapassar sob a seguinte discussão: “¿Sabes que es un negro resentido? ¡Forro³ !” (Relatos salvajes, 2014, 22’24”). Depois de xingar o “mais fraco”, o motorista “mais forte” aponta o dedo médio e segue viagem indignado. Logo em seguida, o carro do “mais forte” fura o pneu, o que o obriga a parar na estrada para fazer a troca, perdendo toda a proteção simbólica e física que o carro lhe proporcionava. Evidencia-se, assim, a inversão dos papéis sociais do riso carnavalesado; tendo o “mais fraco” a chance de ocupar o lugar do “mais forte” e de oprimi-lo. A cena prossegue com o motorista “mais fraco” arrebatando e evacuando no para-brisas do carro do “mais forte” e este, por sua vez, implorando por perdão. Posteriormente, ambos, movidos pela ira, travam um duelo bastante “selvagem”.

Embora o filme ofereça uma estética em que se diminui a profundidade de campo e, assim, os aspectos fora do quadro (a transparência narrativa)⁴ (Xavier, 2005), este tipo de estética acaba reforçando o sentido metafórico e hiperbólico da violência nas cenas. Dessa maneira, tanto os signos metafóricos como o modo de filmar amplificam a carga semântica da trama nesse processo de carnavalização (Bakhtin, 2008): como os longos close-up no para-brisa do carro se quebrando, o sangue no rosto dos personagens, a ironia na música romântica instrumental *Love Theme from flashdance*, de Helen St. John que o “mais forte” ouve no carro, denotando a sua classe social abastada:

Figura 1 – A violência carnavalesada

³ Sentido de escória, marginal, vagabundo.

⁴ Ismail Xavier sobre a conceituação de opacidade e transparência, denomina como estética transparente àquela em que há o ocultamento da técnica cinematográfica com o intuito de introjetar o espectador na cena. Este tipo de técnica aumenta o efeito de ilusão catártica ao espectador. Já a opacidade evidencia-se a técnica cinematográfica, ao passo que cria maior reflexão, porque exige a participação do espectador para “completar” as lacunas na interpretação fílmica (Xavier, 2005).

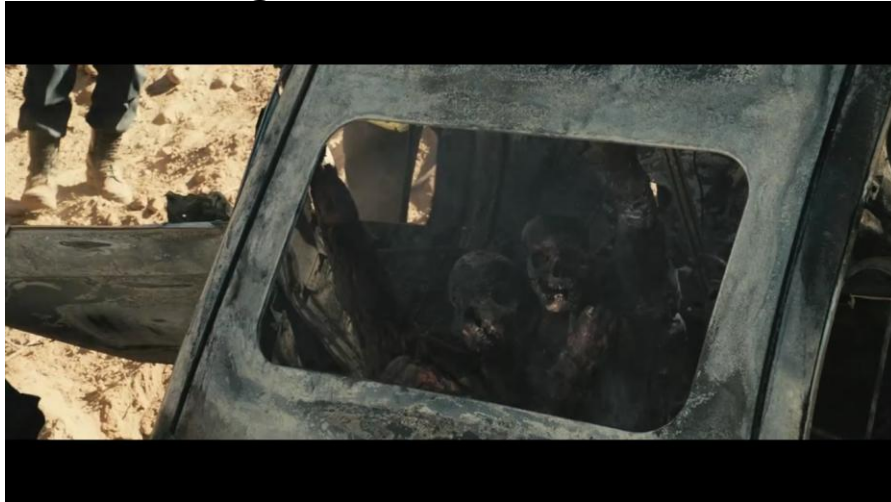


Fonte: Frames do filme *Relatos Salvajes* (2014)

Cumpra ressaltar, ainda, as ações dos personagens em que o “mais forte”, sendo a representação do *rico*, age sempre traiçoeiramente: tenta atropelar o “mais fraco”; liga para a polícia evidenciando o Estado como protetor das classes altas; simula um pedido de perdão mostrando sua eloquência como ferramenta de manipulação. Enquanto o “mais fraco”, sob a representação do *pobre*, luta no braço, atua do lado de fora de seu carro, corre a pé, depreda o veículo e evacua sobre ele e lhe põe fogo; tais ações metaforizam os protestos populares e a crise das instituições hierárquicas. Trata-se da própria festa carnavalesca sob as características da zombaria e do escárnio das autoridades (Bakhtin, 2008). Há também a ironia potencializada a partir da música *Lady, Lady, Lady*, de Joe Esposito, no desfecho do duelo entre eles, no qual terminam abraçados como um casal, sob o seguinte diálogo entre os socorristas: “¿Con qué hipótesis usted maneja, comisario? ¿Crimen pasional? (Relatos salvajes, 2014, 38’ 32”).

A música romântica e o enfoque nos elementos dentro do quadro reforçam o caráter irônico, exagerado e carnavalesco da trama (Bakhtin, 2008).

Figura 2 - A ironia da morte do “casal”



Fonte: Frame do filme Relatos Salvajes (2014)

Já o episódio *Bombita*, inicia-se com Símon – engenheiro que trabalha para uma grande construtora – no subsolo escuro, claustrofóbico e quente de um prédio que planeja demolir. A partir de sucessões de planos fechados que captam Símon instalando bombas numa parede, a câmera se abre e se afasta pausadamente, mostrando a profundidade do local que Símon se encontra. Esta câmera acusa para as condições difíceis de seu trabalho. As cenas seguem narrando Símon na correria do trabalho. Depois de um dia cansativo, e já tarde, Símon sai do trabalho e corre para comprar um bolo de aniversário para a filha. Porém, seu carro é guinchado por estacionamento irregular em um local que não havia faixa de identificação. Devido a esse contratempo, Símon perde a festa da filha para buscar o carro no departamento de trânsito, e ainda é ignorado pelo atendente quando explica que não havia sinalização no local. Ele paga o guincho que não devia e vai embora. Como ele perdeu a festa da filha, a esposa briga com ele e pede o divórcio. Símon vai ao departamento de trânsito reclamar da multa indevida e, novamente, suas justificativas são ignoradas:

Símon: El cordón estaba sin pintar. Yo creo que debería mandar alguien a la dirección de adonde me levantaran el auto para verificar que tengo razón. Después en nombre del gobierno de la ciudad pídeme disculpas. Porque tengo razón. Devolverme la plata del acarreo e indemnizarem por todo esto tempo que me están haciendo perder.

Atendente: El acto de infracción dicho que el auto estaba mal estacionado. Esto se considera prueba suficiente. La multa son 560 pesos que tu tiene que abonar sí ou sí (*Relatos Salvajes*, 2014, 49' 59").

Símon, então, perde o controle e ataca o atendente. Nessa cena, o quadro fechado no extintor quebrando a vidraça de proteção do atendente intensifica a percepção de violência. As características do exagero, da ironia, do sarcasmo e do escárnio se completam quando Símon vai preso e aparece nas páginas dos jornais, o que o faz perder o emprego e a guarda da filha. Na imagem à esquerda, o vidro estilhaçado realça o tom de fúria do personagem quando se vê obrigado a cumprir as leis do Estado. Na imagem à direita, a câmera capta Símon atrás das grades, remetendo ao poder de repressão do Estado e ao riso como escárnio.

Figura 3 - À esquerda cenas em que Símon perde o controle e quebra a vidraça do balcão de atendimento. À direita Símon saindo da delegacia.



Fonte: Frames do filme *Relatos Salvajes* (2014)

Irado com toda a situação, Símon estaciona novamente no local, mas agora com o carro cheio de explosivos. O carro é guinchado e explode no departamento de trânsito.

Figura 4 - Cena em que se apresenta páginas de jornais da web, pedindo a liberdade de Símon.



Fonte: Frame do filme *Relatos Salvajes* (2014)

Figura 5 - As violências: à esquerda Símon quebrando a vidraça. À direita, cena em que o carro de Símon explode no estacionamento do departamento de trânsito.



Fonte: Frame do filme *Relatos Salvajes* (2014)

Enquanto as violências abordadas no filme se posicionam em duas frentes: de um lado, estão as violências simbólicas do Estado e da sociedade capitalista – vistas nas cenas em ironia ao cidadão obrigado a obedecer ao Estado e na situação de Símon (representação da classe trabalhadora), que não consegue trabalho depois que seu nome sai nos jornais; de outro, manifesta-se a violência física, a partir do descontrole de Símon com o atendente.

O filme, dessa maneira, faz uma paródia do sistema político-econômico que constrói uma cultura de violência em todas as instâncias da vida prática. Essa violência é hiperbolizada como estética para o riso, porque se apoia na inversão dos papéis sociais estabelecidos. O personagem Símon passa de subordinado do Estado a herói da população argentina. O *fraco* inverte o papel com o *forte*. Na cadeia, ele é respeitado e homenageado com uma festa de aniversário surpresa pelos reclusos, pelos carcereiros, pela filha e pela esposa; o tom carnavalesco prevalece a partir do ambiente que se mostra acolhedor e alegre na prisão, contrastando-se com a vida “livre” que ele tinha fora das grades.

Tanto no conto como no filme, o riso expressa a vingança contra o Estado ineficaz. Trata-se do papel social e político do riso conforme Bakhtin (2008). O riso da inversão do Estado na forma falseada da liberdade capitalista, o riso da fabricação da marginalização social e da violência urbana que chega até as elites urbanas. O riso, nesse sentido, parodia as relações sociais estratificadas em narrativas cujo tema da violência transcende o campo simbólico para se materializar no campo concreto da vida cotidiana.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo discutir sobre o riso e a violência marcados pela característica da carnavalização como recurso estético-político. A paródia e a ironia são recursos estilísticos para expressar problemáticas bastante presentes na cultura urbana acentuada pelo capitalismo avançado. Nesse sentido, em ambas as obras, se metaforizam-se os problemas sociais, tais como a desigualdade social, a fome e o desemprego – a exemplo do conto *Feliz Ano Novo*, ou as relações sociais direcionadas para a concorrência e competição no capitalismo, conforme representado no episódio dos motoristas. Entende-se que na medida em que há uma ruptura dos padrões comportamentais impostos à sociedade, o riso na obra é considerado carnavalesco porque se ri das normas “sagradas”; o riso das autoridades (Igreja, Estado, classe burguesa), o riso das imperfeições humanas (dos seus instintos primitivos, portanto, selvagens) e a violência hiperbolizada é uma característica que acentua o tom hilariante nas narrativas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 247-256, abr. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010373072014000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 jul. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada**. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Nova Fronteira, 2013.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

VALE, R. P. G. **O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso.** 2013. 279f. Tese (Doutorado em Estudo Linguístico) -Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

RELATOS Salvajes. Direção: Damián Szifron. Produção: Agustín Almodóvar, Esther García, Hugo Sigman, Matías Mosteirín e Pedro Almodóvar. Roteiro: Damián Szifron. Warner, 2014. 1 DVD. (122 min), color.

Submetido: 06/12/2024

Aceito: 21/07/2026