

ISSN 1519-9479

# CÓGITO

PUBLICAÇÃO DO CÍRCULO PSICANALÍTICO DA BAHIA



## HUMOR E PSICANÁLISE

**Publicação anual em formato eletrônico**

2009 – Salvador, BA

Número 10

Indexado em Index Psi Periódicos (BVS-Psi)  
Versão eletrônica disponível no Portal de Periódicos Eletrônicos em Psicologia -  
PePSIC da Biblioteca Virtual em Saúde - Psicologia  
([www.bvs-psi.org.br](http://www.bvs-psi.org.br))

# CÍRCULO PSICANALÍTICO DA BAHIA

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 – Edifício Master Center  
Fone/Fax: (071)3245-6015 – Salvador – Ba – 40170-110  
circulopsi.ba@veloxmail.com.br www.circulopsibahia.org.br

## MEMBROS

\*Ajurimar Borges de Barros Sanches

Av. ACM, 811 / 1.309 - C. E. Joventino Silva - Itaipara CEP: 41350-000 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3358.4651

\*Albenor Luiz Andrade Fonseca

Rua Metódio Coelho, 62 /406 - Cidadela Center - Candeal CEP: 40275-440 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3351.977

\*Anabela Silva Queiroz

Av. Juracy Magalhães Junior, 768, Ed. RV Center, sala 303, R.Vermelho CEP: 41940-060 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 8785.3933

\*Ana Lúcia Sampaio Fernandes

Av. ACM, 2501, sala 406, Ed. Profissional Center - Itaipara CEP: 40288-970 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3358.9807

\*Carlos Pinto Corrêa

Rua Adhemar de Barros, 1.156 / 202 - Ed. Master Center - Ondina CEP: 40170-110 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.1813

\*Cibele Prado Barbieri

Rua João das Botas, 185 / 310 - C.M. João das Botas - Canela CEP: 41110-160 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3245.6480

\*Denise Maria de Oliveira Lima

Rua Clementino Fraga, 31, ap. 202 - Ondina CEP: 40170-050 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 9135.4807

\*Djalma Sant'Anna

Rua Altino Seberto de Barros, 241 / 408 - Ed. Memorial Itaipara CEP: 41905-620 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3350.6148

\*Eny Lima Iglesias

Av. Anita Garibaldi, 1.555 / 301 - C.M.Garibaldi - Ondina CEP: 40177-900 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3245.1071

\*Gildete Lino de Carvalho

Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP: 41820-080 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095

\*Luiz Fernando Pinto

Rua da Mangueira, 65 - Nazaré CEP: 40040-400 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3243.7517

\*Maria Clarice Balleiro Adami  
Rua Eduardo José dos Santos, 147/1411,  
Centro Integrado de Saúde Prof. Fernando Filgueiras - Garibaldi CEP.: 41940-455 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 9146.2855

\*Maria José Carballal  
Av. Anita Garibaldi, 1.555 / 602 - C.M. Garibaldi - Ondina CEP: 40177-900 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.7200

\*Maria Lúcia Mello  
Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP.: 41820-080 - Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095

\*Maria Thereza Velloso  
Av. Reitor Miguel Calmon, 1.210 / 408 - C.M. do Vale - Canela CEP: 40110-100 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3237.0956

\*Marli Piva Monteiro  
Av. ACM, 1034, S/ 121-C, Ed. Pituba Parque Center - Itaipara CEP: 41825-000 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3359.2555

\*Miriam Elza Gorender  
Rua Marques de Caravelas, 217, ap. 901 - Barra CEP: 40140-241 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.5435

\*Sônia Seixas  
Rua Altino Serbeto de Barros, 171, sala 203, Itaipara  
Ed. Atlantis Multiempresarial CEP 41825-010 Salvador, Ba.  
Tel: (71) 3359-3131

\*Tarcisio Andrade  
Av. Tancredo Neves, 1.632 / 1.004  
Ed. Trade Center Torre Norte- Caminho das Árvores CEP: 41820-020 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3113.1414

\*Terezinha de Jesus Duarte Guimarães  
Rua Barão de Loreto, 654, sala 403 - C.M. Centenário - Graça CEP: 40150-270 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3328.9588

\*Vera Mendes da Costa Neves  
Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP.: 41820-080 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095

\*Virgínia Lúcia Brito Silva  
Rua Cláudio Manoel da Costa, 220 - Canela CEP: 40110-180 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.6024

# **Círculo Brasileiro de Psicanálise**

Av. N. S. de Copacabana, 769 Grupo 504 - Copacabana

22050-000 - Rio de Janeiro/RJ

Tel.: (21) 2236-0655 FAX : (21) 2236-0279

cbp\_br@ig.com.br www.cbp.org.br

## **Instituições Filiadas**

### **Círculo Brasileiro de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro – CBP-RJ**

Av. N. S. de Copacabana, 769 Grupo 504 - Copacabana

22050-000 - Rio de Janeiro/RJ Tel.: (21) 2236-0655 FAX : (21) 2236-0279

cbp.rj @openlink.com.br cbp.rj@openlink.com.br

### **Círculo Psicanalítico da Bahia – CPB**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 – Edifício Master Center

40170-110 – Salvador/BA

Tel.: (71) 3245-6015

circulopsi.ba@veloxmail.com.br

### **Círculo Psicanalítico de Minas Gerais – CPMG**

Rua Maranhão, 734/3o.andar - Sta. Efigênia

30150-330 - Belo Horizonte/MG

Tel./Fax: (31) 3223-6115

cpmg@cpmg.org.br www.cpmg.org.br

### **Círculo Psicanalítico de Pernambuco – CPP**

R. Desembargador Martins Pereira, 165 - Rosarinho

52050-220 – Recife/PE

Tel.: (81) 3242-2352 Fax :3242-2353

circulopsicanaliticope@yahoo.com.br www.circulopsicanaliticope.com.br

### **Círculo Psicanalítico do Rio Grande do Sul – CPRS**

R. Senhor dos Passos, 235/1001

90020-180 – Porto Alegre/RS

Tel.: (51) 3221-3292

cprs@cpovo.net www.cbp.org.br/cprs

### **Círculo Psicanalítico de Sergipe – CPS**

Praça Tobias Barreto, 510/1208 – São José

49015-130 – Aracaju/SE

Tel: (079) 3211-2055

cps@infonet.com.br www.cbp.org.br/sergipe

### **Sociedade Psicanalítica da Paraíba – SPP**

Rua Severino Massa Spinelli, 167 - Tambaú

58030-210 - João Pessoa/PB

Tel.: (83)224-0683 / 244-7270

sppb@uol.com.br www.sppb.com.br

# CÓGITO

PUBLICAÇÃO DO CÍRCULO PSICANALÍTICO DA BAHIA

Nº 10 – 2009  
Salvador-BA

## **Diretoria Gestão 2007/2008**

### **Presidente**

Miriam Elza Gorender

### **Vice - Presidente**

Gildete Lino de Carvalho

### **Secretaria**

1ª. Secretária: Virgínia Lúcia Britto Silva

2ª. Secretária: Maria Lúcia Guedes Machado Mello

### **Tesouraria**

1ª. Tesoureira: Maria José Carballal

2ª. Tesoureira: Ana Lúcia Sampaio Fernandes

### **Comissão de Ensino**

Miriam Elza Gorender

### **Comissão de Acervo e Publicação**

Vera Mendes da C. Neves

Virgínia Lúcia Brito Silva

Carlos Pinto Corrêa

### **Comissão Científica**

Carlos Pinto Corrêa

### **Comissão Editorial e de Intercâmbio**

Carlos Pinto Corrêa

Vera Mendes da Costa Neves

Cassandra S Schaly

### **Revisão**

Denise Maria de Oliveira Lima

### **Projeto Gráfico**

**Diagramação e Paginação**

**Editoração Eletrônica na metodologia SciELO**

Cibele Prado Barbieri

## FICHA CATALOGRÁFICA

Cógito / [publicação do] Círculo  
Psicanalítico da Bahia. nº 10  
Salvador:2009  
Anual  
ISSN 1519-9479  
1.Psicanálise - Bahia -  
Periódicos I.Título  
CDU 159.964.2 (814.2) (05)

---

# SUMÁRIO

---

**07** Editorial

**08** Nem sempre o riso faz bem

*Laughter is not always good*

*Aurélio Souza*

**15** O humor na letra

*The humor in the words*

*Carlos Pinto Corrêa*

**21** Sobre as paixões na comédia

*About passions in comedy*

*Cleise Furtado Mendes*

**28** Ainda sobre o humor, à luz de Freud e Pirandello

*About humor, still inspired by Freud and Pirandello*

*Denise Maria de Oliveira Lima*

**34** O cômico do delírio

*The Comic of Delusion*

*Gabriel Ferreira Câmara*

**40** O humor e a delicadeza

*Humor and Delicacy*

*Marcos do Rio Teixeira*

**46** Brincando com as palavras: o reencontro da alegria infantil

*Playing with words: finding child's joy again*

*Maria Clarice Baleeiro*

**51** Humor Absurdo

*Absurd Humor*

*Marli Piva Monteiro*

**56** O humor em três tempos

*L'humeur en trois temps*

*Sheyla Machado*

**62** O humor no crime perverso

*The humor in perverse crime*

*Maria Thereza Ávila Dantas Coelho*

**67** Humor e literatura: uma hipótese apoiada na ficção de Graciliano Ramos

*Humor and literature: an assumption supported by the fiction of Graciliano Ramos*

*Maria Lúcia Martins*

**72** Humor: nudez e máscara

*Humor: nudity and mask*

*Véra Motta*

**78** Um dom raro e precioso

*A rare and precious gift*

*Sonia Campos Magalhães*

**83** O riso: da loucura à clínica .

*The laughter: from madness to clinic.*

*Wagner de Angeli Ferraz*

---

# EDITORIAL

---

## Humor e Psicanálise

Este número da *Cógito* será dedicado a alguns dos trabalhos apresentados na Jornada realizada em 14 e 15 de novembro de 2008. Tomamos neste editorial o texto de introdução ao tema apresentado por Carlos Pinto Corrêa na abertura da jornada, já que ele norteia seus objetivos e os artigos aqui apresentados.

“Para nossa XX Jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia, pensamos em sair do elenco de temas quase constantes que vêm se repetindo em variações das mais bem intencionadas. Depois da Arte, no ano passado, podemos ser ainda mais criativos, abordando uma questão íntima, tão perto de nós que escapa, muitas vezes, de ser um tema psicanalítico. Se esta é uma proposta que parece inicialmente risível, podemos lembrar que o riso se impõe como uma maneira violenta de romper o silêncio, ou substituir a fala por outra que, por nada dizer, fala muito. Nada mais psicanalítico do que o incompreensível do riso ou da quebra entre a dinâmica e o estático nos textos de humor.

HUMOR é somente uma disposição de ânimo? Um estado emotivo que não tem objeto ou cujo objeto é indeterminável, distinguindo-se da emoção propriamente dita? Teria razão Heidegger, em dizer que o humor fundamental é o tédio que expressa o "peso de ser", ou os gregos, ao imaginar que a comédia seria a tragédia que não acontece?

Na carta 67 a Fliess, Freud mostra-se tributário do próprio mau humor, quando enfrenta dificuldades com seus pacientes, ou no avançar de sua compreensão sobre a análise. Teoricamente, Freud esteve preso à questão do Chiste e sua Relação com o Inconsciente, em 1905. Em 1927, ele diz que havia feito uma abordagem do humor apenas do ponto de vista econômico e, então, retoma o tema em seu texto *O humor*.

Sempre presente em nosso trabalho e em todas as relações estabelecidas, o humor é um desafio para o pensar psicanalítico. Historicamente, está vinculado à tragédia, nas aproximações feitas por Freud, nas metáforas da literatura, ou mesmo no sofrimento imposto pela problemática mental. A dor se encontra no aparecimento do sintoma ou da demanda, no caminho analítico percorrido pelo cliente na busca do saber de si. Afinal, *O Banquete de Platão* nos ensina que, de um mesmo saber, pode-se fazer uma comédia ou uma tragédia.

Além da reflexão teórica, a psicanálise pode avançar em questões do humor na clínica - na transferência, no humor do analista e do cliente e, nos sonhos -, na direção da cura e no modo de se colocar frente às questões importantes da vida. Lacan disse que a análise termina com um chiste.

Pode-se ainda dizer da existência ou da falta de humor na instituição e das vinculações com conceitos filosóficos, sua expressão nas artes, na literatura e nas representações figurativas espontâneas. Um rol imperdível de temas a serem tratados em nossa jornada.”

*Carlos Pinto Corrêa.*

# Nem sempre o riso faz bem

Aurélio Souza\*

**Unitermos:** Real; Gozo; humor; sujeito.

## Resumo

Para tratar do humor, na psicanálise, ele deve ser considerado a partir da Psicanálise em Intenção, isto é, como algo que afeta o sujeito do inconsciente e deve ser avaliado. Embora se tenha a ilusão de que fazer humor obedece ao princípio do prazer, o que a psicanálise revela é que através de suas diferentes manifestações o sujeito faz uma convocação ao outro para se proteger de uma condição de gozo, isto é, de um sofrimento que o afeta. Portanto, diferente do que muitas vezes se pode imaginar, o humor não propicia uma "flor do prazer", não é um altruísmo, mas um artifício através do qual pode tornar tolerável o sofrimento do sujeito. Assim, o riso nem sempre faz bem, desde quando pode só encobrir um sofrimento que afeta o corpo e/ou o pensamento que se manifesta como o pior que se volta contra o sujeito.

O humor e a psicanálise, que direção tomar?

Para encaminhar uma resposta a esta questão, vou considerar que para qualquer tema a ser tratado na psicanálise, deve-se sempre levar em conta as duas pernas sobre as quais ela se sustenta: uma que corresponde à *Psicanálise em Intenção*, uma condição que se desenvolve como um laço social estabelecido entre o analista e o analisante, sob transferência. E a outra que corresponde à *Psicanálise em Extensão*; isto é, o que se diz daquilo que se pratica.

Entre estas duas pernas está o sexo. Ou melhor, o gozo que afeta o sujeito, não só do corpo que o sustenta, como também em relação àquilo que lhe acontece todas as vezes que toma a palavra.

A *Psicanálise em Intenção*, portanto, é constituída como um discurso orientado por uma "pequena etiqueta" que leva em conta, de um lado, aquilo que é visado pelo sentido ou pela retórica e que realiza no sujeito um tipo de gozo identificado como gozo fálico. Um gozo "fora-corpo".

Por outro lado, o que é falado através do sujeito obedece a uma outra lógica que escapa ao sentido, à retórica e mesmo ao senso comum. É uma condi-

ção que realiza outro tipo de gozo, um gozo "não-todo", um gozo "fora-linguagem", um gozo do outrosexo, ou mesmo um gozo do Outro, mesmo que este grande Outro não exista. É uma condição que o afeta através do corpo que o sustenta.

Para tomar partido em relação a este tema que nos convoca - o HUMOR - pois na *Psicanálise em Extensão* se deve sempre acrescentar algo de si mesmo no que se fala, vou considerar que Freud, mesmo que não tenha fundamentado a essência desta questão do humor na análise, ele não deixou de revelar sua utilidade. Algo sublime e libertador para o eu, algo que vem de uma forma ilusória engrandecê-lo.

Assim, o humor na psicanálise tem convergido muitas vezes para o cômico, o sublime e mesmo para o irônico. Ou ainda para outras manifestações que podem ser utilizadas para libertar o Eu de algumas situações difíceis que estejam afetando suas diferentes realidades. O humor auxilia muitas vezes a se superar o horror, ou mesmo o medo à morte, buscando sempre afirmar o sucesso do Princípio do Prazer.

Desta maneira, o que pode causar medo se modificaria, provocando riso. O fracasso

\*Psicanalista. Espaço Moebius, Salvador, Bahia.



pode se transformar em triunfo. Uma desgraça pode ser expressa através de um bom voto, como no exemplo citado muitas vezes por Freud. Um condenado à morte que ao se dirigir à forca, diz: "- eis aí uma semana que começa bem!"

Em diferentes abordagens sobre este tema, Freud fez ainda convergir o riso para a satisfação, tomando-o como um paradigma para justificar a existência da própria sexualidade infantil. Afirmava que o riso que se provoca numa criança pequena quando se faz cócegas nela, vem equivaler a uma expressão da própria sexualidade infantil.

Todavia, gostaria de considerar esta possibilidade do riso se constituir num instrumento para se chegar ao cômico ou a outras manifestações correlatas, como uma expressão de prazer, não é uma condição tão óbvia quanto parece.

Lacan se colocou em oposição a esse desenvolvimento de Freud. Muitas vezes quando ocorrem crises de angústia, de pânico, situações de desespero que venham afetar o sujeito, as manifestações de riso que podem acompanhar estes diferentes afetos não se convertem, de uma maneira óbvia, num caminho para o cômico. Nem mesmo são capazes de transformar estes afetos dolorosos em prazer.

Assim, diante destas diferentes condições que fazem rir, como o cômico, o chiste, a ironia, a sátira, o *non sense*... entre outras, não é excessivo se perguntar, o que existe de comum entre elas? O que há de

invariante? De que maneira a psicanálise pode considerá-las?

O que faz rir nestas diferentes condições é a própria relação do sujeito com a linguagem. O riso, portanto, é uma expressão relacionada ao efeito que a linguagem causa ao sujeito, o sujeito do inconsciente e, por extensão, ao humano.

Colocado nestes termos iniciais, de que linguagem se trata? E o que é este sujeito da psicanálise?

Não farei um recorrido sobre estas questões. Mas em relação à primeira pergunta, vou considerar um ato que Lacan produziu no início dos anos setenta, durante o seminário *O Saber do Psicanalista*. Nesta ocasião, quando comentava sobre a estrutura da linguagem, procurou evocar o Dicionário de Psicanálise que havia sido produzido por Laplanche e Pontalis. Fez um lapso e se referiu ao Dicionário de Filosofia, de Lalande, André Lalande<sup>1</sup>.

Na oportunidade, utilizando-se da homofonia de *Lalande*, com "la langue" (a língua), ele inventou o significante "*lalangue*", escrito numa só palavra<sup>2</sup>. Tornou seu lapso um elemento operativo para a psicanálise e passou a considerar que a estrutura de linguagem que poderia dar conta do discurso analítico não seria aquela dos linguistas, solidária à polissemia do significante e à própria teoria da comunicação, mas a um *somatório de lalíngua* que se manteria carregada de polifonia e guardando uma consistência do real.

Na psicanálise, portanto, a

<sup>1</sup> Lacan, J., *Le Savoir du Psychanalyste*, aula de 04/11/1971. Publicação interna da Association freudienne internationale

<sup>2</sup> Embora tenha sido traduzido para o brasileiro por "alíngua", tenho mantido um misto de transliteração e tradução, referindo-me à "lalíngua".

estrutura de linguagem não corresponde àquela que serve à comunicação, mas aquela que se torna responsável pela constituição do sujeito e que pode realizar em ato a *realidade do inconsciente*.

Colocado este comentário sobre a linguagem, vou retomar a questão que se refere ao sujeito. De que sujeito se trata na psicanálise? Essa *noção de sujeito* não corresponde a uma condição comum que faça parte de qualquer outra área do conhecimento. Ela vem testemunhar um desenvolvimento do ensino de Lacan, que o concebeu como o resultado de uma contaminação de *lalíngua* sobre o vivente, antes mesmo de ter nascido, ou de ter sido concebido.

De que maneira *lalíngua* pode causar o *sujeito* e produzir seus efeitos? Lacan desenvolve uma hipótese sugerindo a presença de um sujeito primitivo que seria desde cedo afetado por *lalíngua*. Aqui, não se trata de uma questão de desenvolvimento, mas de um efeito lógico e, sobretudo, topológico, a partir de uma noção identificada como de *Incorporação*.

Uma operação que tem sido muitas vezes relacionada àquilo que acontece na fase oral do desenvolvimento da libido. Estes elementos languageiros que o *sujeito* recebe como uma herança simbólica e que o envolvem, deveriam ser colocados para o interior do organismo. Uma operação que poderia se metaforizar num "banquete", como no mito elaborado por Freud, onde os filhos matam o pai e, em seguida, o devoram.

Diferente, no entanto, do mito freudiano, gostaria de convidá-los a considerar que esta operação de *incorporação* inaugura um tempo lógico em que é a própria estrutura de *lalíngua* que incorpora o *sujeito*.

Este envelope sonoro, formado por letras e significantes, vai se utilizar da superfície real do corpo que sustenta o sujeito como um leito para se inscrever. Esta inscrição produz *marcas de pertinência* que vão *homenizar* o animal humano e realizar uma coalescência da linguagem com o sexo. Produzem também *marcas eróticas* que vão estar relacionadas com o desejo do Outro, mesmo que este grande Outro não exista.

A intervenção de *lalíngua* através da operação de incorporação vai determinar uma *perda* na estrutura do sujeito, algo que não pode ser nomeado, nem mesmo subjetivado, mas que vai causar um tipo de esburacamento no real, uma falta que vai abrir um buraco irreversível em algum lugar da própria existência do sujeito. Esta condição languageira o manterá sempre com uma impossibilidade de encontrar em seu *im-mundo* de sinais, uma resposta "adequada" de sua inserção na linguagem ou mesmo de uma verdade sobre si mesmo.

Desde o seminário sobre a *Ética* que Lacan já afirmava que *o homem demanda... ser privado de algo do real*, para criar um *vacúolo* que vai estar no centro da estrutura de linguagem e ligado a um tipo de *simbolização primitiva*<sup>3</sup> equivalente à privação. Assim, o sujeito vai se

constituir determinado por uma perda em sua estrutura e como um *ser mental* que irá manter uma extimidade lógica e topológica em relação à própria estrutura da linguagem aonde habita.

O que é essencial a se considerar no discurso analítico é que esse sujeito não deve ser confundido a uma pessoa, a um indivíduo, a um homem como um ser vivo, com sua anatomia, fisiologia e bioquímica. Nem mesmo corresponde ao sujeito gramatical, a um interlocutor, ou a essa instância que é *Eu* [moi], com o qual mantém uma condição de alteridade radical. Ele ficará sempre reduzido a uma hipótese, a um axioma, como um *sujeito dividido*.

Assim, do que se trata quando a psicanálise convoca a presença desse *sujeito dividido*? E qual sua relação com o Humor?

Uma primeira condição a se considerar é que os animais não riem. Mesmo que em certas condições possam ser "homenizados", a imitar uma fala, eles não têm humor. E mais do que isso, mesmo que se considere que alguns animais falam, sua língua é diferente da nossa. Sobretudo, pelo fato de que não guardam uma relação com a escrita. De escrever o que se fala, ou melhor, de falar o que se escreve, como no discurso analítico.

Esta "fala" nos leva a considerar a importância da escrita, ou da letra no HUMOR e, por extensão, no próprio discurso analítico, um discurso essencialmente sem palavras. Para dar um exemplo, entre muitos pos-

síveis, vou citar um dos relacionados por Freud, citando a Josef Unger, presidente da Suprema Corte e professor de Jurisprudência em Viena, referindo-se a um companheiro de viagem: "- eu viajei com ele tetê-à-bête".

O que faz rir é essa ressonância da letra. Nessa expressão de "tetê-à-bête", a simples substituição de uma letra por outra, da letra (t) pela letra (b), realiza o apagamento e o aparecimento, em ato, do que se pode considerar como *sujeito do inconsciente*. Esse efeito, no social, não decorre da importância do sujeito da frase, que se expressa através de "eu viajei...", onde o "eu" é equivalente ao que os linguistas nomeiam de *shifter*, mas àquilo que retorna do recalcado e que produz seus efeitos.

O que é essencial na psicanálise é que no discurso analítico será preciso se verificar o afeto. Só na *Psicanálise em Intenção*, essa ressonância da letra que afeta o sujeito do inconsciente pode revelar o que se esconde num chiste. O que existe aí de hostilidade, de competição, de ciúme, de erotismo, de rivalidade, de cinismo... na relação com o outro. Algo que só pode ser verificado na prática da análise com cada um.

Neste caso, não se trata do óbvio que acontece muitas vezes nos chistes, no cômico ou em outras manifestações de humor, onde cada um que sorriu pode interpretar a seu gosto o **fato** que causou seu riso. Vou insistir sobre isto, pois o efeito que se realiza sobre o sujeito, o sujeito do inconsciente, no so-

cial, é um **ato** que só pode ser verificado numa análise.

Talvez se possa considerar que o humor é uma atitude, é uma astúcia que o sujeito, diante de uma impossibilidade simbólica de se defender de um efeito do real, estabelece um corte, busca formular uma última resposta sobre as desgraças da vida, sobre os desígnios do destino ou de deus, das furadas de fila, utilizando-se de algo que faça rir.

Diante destas diferentes condições, o sujeito convoca um "outro", ou mesmo o riso do outro. Ou ainda alguns outros a sancionarem, com o riso, a busca de um triunfo narcíseo através do humor. Com isso, ele procura evitar algum tipo de sideração que o real possa lhe produzir.

Embora o humor esteja muitas vezes relacionado ao riso, não existe uma implicação necessária entre eles. Assim, tanto pode existir humor sem riso, como seu inverso, isto é, pode ocorrer riso sem humor. Desde quando se pode considerar que o humor é um inimigo mortal do sentimento.

Com efeito, se os sentimentos sempre enganam em relação aos efeitos do real, o humor pode ser considerado como um tipo de manifestação que procura enganar menos, embora continue enganando. Na psicanálise, portanto, será sempre necessário verificá-lo. Mas neste caso, só se pode fazê-lo através de uma *Análise em Intenção*.

Ainda para dar seguimento a estas considerações sobre o HU-

<sup>3</sup> Lacan., J., Sem. VII, L'Éthique de la psychanalyse (1959/60), Seuil, Paris, p. 179.

MOR, vou tomar duas condições que estão diretamente relacionadas a ele: o cômico e o chiste.

Em primeiro lugar, o cômico. Uma condição que pode ser aludida através deste trabalho realizado por um palhaço, ou alguns bacanas da televisão, ou ainda nesta cena emblemática em que alguém vai andando, tropeça e cai.

Por que estas situações fazem rir? Em primeiro lugar, são condições que atualizam a presença lógica de um objeto. De um objeto metonímico que o sujeito, mesmo sem saber, se identifica de uma forma imaginária com ele. Estas diferentes condições invocam a presença de um "outro", o semelhante, com o qual o sujeito realiza um tipo de identificação em que tem agregado um valor narcíseo importante.

Por isso mesmo, o sentimento cômico vai estar também relacionado ao ódio, ao amor, ao transitivismo, podendo evidenciar uma ligação a um determinado tipo de gozo que se pode identificar como gozo fálico.

O palhaço, ou ainda esse outro que cai, eles se deslocam, eles despencam de uma posição que, de início, poderiam guardar uma exuberância fálica. Lacan estabeleceu essa relação do cômico com a significação fálica através do que na antiga comédia, o *phalus* se representava encarnado numa pessoa que poderia ser deslocado e cair de sua posição. Uma condição que fazia rir.

Estes outros semelhantes, ao perderem sua exuberância fálica, liberam o eu (moi) desta posição imaginária que obriga-

ria, por extensão, o sujeito também a se manter em ereção fálica. Não se trata de uma rigidez que concerne ao sujeito, mas ao próprio corpo que o sustenta. Lacan ainda veio relacionar o cômico com o saber da não proporção sexual.

Quanto ao chiste, se o inconsciente é estruturado como uma linguagem que opera com uma "língua elástica", com *lalíngua*, ele se torna o mais emblemático tipo de laço social construído pelo *sujeito*, quando comparado às outras formações do inconsciente. O chiste é uma manifestação que decorre de uma operação significativa por excelência.

Neste caso, o sujeito não só convoca a presença do "outro", o semelhante, tomando-o como um objeto contra o qual faz o chiste, como também invoca a presença do "próximo", daquele que Freud considerou como uma terceira pessoa, a "*dritten Person*" e que Lacan equivaliu, em certo momento de seu ensino, ao grande Outro.

Assim, ao realizar um chiste, o *sujeito* convoca o Outro a se tornar cúmplice desta manifestação de agressividade, de cinismo, de ironia, de obscenidade..., para autenticá-lo e sancioná-lo. Ele é produzido pelo efeito de um significante que escapa do recalque e responde com uma manifestação desagradável de gozo, isto é, como "um efeito da linguagem"<sup>4</sup> que faz rir.

O *sujeito*, no entanto, quando é afetado pelo corpo que ri de um chiste, o próprio sujeito não sabe do que ri. É através do riso dos outros que o corpo que o sus-

tenta ri. É uma condição equivalente a esta outra de que, quando se chora por uma perda, o *sujeito* não sabe o que perdeu. O sujeito, o *parlêtre*, não sabe pelo que chora. Mais uma vez será necessário verificar o afeto.

Neste ato que se realiza num chiste, o *sujeito* desloca o valor do significante e do gozo fálico, procurando realizar outro tipo de gozo. Não se pode saber se isso leva ao bem, ao mal ou ao pior. Será preciso "avaliar o afeto" e considerar que o chiste revela uma dimensão da verdade do sujeito e de uma cota de gozo.

Só no curso de uma *Análise em Intenção* é que é possível ao analista se manter sensível ao sujeito que é invocado no discurso. Uma condição que pode levá-lo a se manifestar de diversas maneiras, na dependência do significante que o representa, organizando e direcionando as possibilidades e impossibilidades de gozo, nos diferentes laços sociais que se estabelecem.

Quero afirmar que, em qualquer ato significativo que se realize contra o outro, o semelhante, só numa *Análise em Intenção* se pode revelar essa condição que vou nomear de cínica. Uma condição que diz respeito ao efeito que isso pode produzir sobre o sujeito do inconsciente.

Desta maneira, mesmo que o grande Outro, essa ficção do ensino de Lacan, seja convocado pelo *sujeito* para sancionar um chiste, paradoxalmente, o *sujeito* também procura se desembaraçar deste suposto Outro, desse Outro que não existe. Ele busca, mesmo sem saber, gozar do que

disse. Que possa se satisfazer daquilo que disse, ou do que diz.

Se o chiste equivale a um sintoma, a uma formação do inconsciente, ou melhor, a uma invenção do inconsciente em ato, quando ele se realiza, pode-se considerar que o significante que representa o sujeito do inconsciente, que representa o *parlêtre* nesta ocasião, tem deslocado seu valor fálico, realizando outro tipo de gozo.

O chiste leva o sujeito a abrir uma via para o próprio gozo. Por isso mesmo ele tende, nestes casos, a perder a graça e a prudência. Se for realizado contra o semelhante, se é contra o terceiro, contra o próximo, não deixa de ser uma produção que se inscreve contra ele mesmo. Através do chiste, sem saber, ele se joga na desgraça.

Com humor, portanto, por esta via do cômico, ou através de um chiste, o sujeito de uma forma imaginária e simbólica procura evitar aquilo que é causa de seu sofrimento. Refiro-me a um efeito do real que se realiza através daquilo que existe no significante e na letra e até mesmo através de um semblante.

Quando se ri com a queda, com o deslocamento da imagem do outro, o sujeito goza de si mesmo, ri dele mesmo, pois a imagem do outro equivale àquela que o veste. É a ilusão de um triunfo cínico sobre a rigidez que esta imagem real, como o eu ideal lhe impõe.

Pela via do humor, o sujeito tenta evitar através de um artifício essa condição que o faz sofrer repetindo em sua *hystória* seus desencontros com o real, com o

sexo, com o desejo e com o gozo. Condições, no entanto - vou insistir - que só podem ser verificadas numa *Análise em Intenção*.

Pela via do humor, o sujeito procura fazer uma proteção desse *impossível* que se constitui no *gozo do real de lalíngua*. O *sujeito* procura se proteger, fazendo borda a esse "horror" que é causado a partir de um carço do real, onde o pensamento procura produzir um Saber, um tipo de Saber, como dizia Lacan<sup>5</sup>.

Um Saber que revela a existência de um desejo, de um desejo inconsciente que vem mostrar que aquilo que o presidente não é o bem, nem o mal, nem o pior, mas o real<sup>6</sup>. É sobre isso que de uma maneira ilusória o sujeito procura triunfar.

Para ir finalizando, gostaria de afirmar que independente das diferentes versões que se possa ter do que é a psicanálise, nesta prática de discurso existe uma hipótese que não é excessiva de se considerar: qualquer coisa que se diz, não só o sujeito vai estar implicado, é auto-referente, como nessa rede de significantes que é solidária à polifonia se terá sempre agregado um valor de gozo, algo que se produz como mais-gozar. Isso implica *lalíngua*, e implica a fala com a sexualidade.

Ao invocar no outro, o semelhante, e mesmo no outrosexo um prazer através do riso, o que se realiza é uma condição de gozo que não aponta para qualquer altruísmo, mas de um sofrimento, de um gozo do sujeito o qual ele procura evitar, ele procura encobrir, buscando arre-

<sup>4</sup> Lacan, J., *Position de l'Inconscient*, Écrits, Seuil, Paris, 1966, pp. 869/870.

<sup>5</sup> Lacan, J., Sem. XXIII, *Le Sinthome*, aula de 16/03/76. Versão da Association Lacanienne Internationale.

<sup>6</sup> Lacan, J. Sem. XXI, *Les non-dupes errent*, aula de 09/04/1974. Versão da Association Lacanienne Internationale.

dondar o sentido daquilo que diz e, muitas vezes, colocando no "outro".

Quando o sujeito toma a palavra e joga com as letras ou com os significantes, o que vem dar no mesmo, ele busca agregar um valor fálico, procurando evitar outro gozo que o afeta, como gozo do corpo, ou mesmo como *mais-gozar* para onde converge a dor, o horror do real que sustenta a causa do desejo. Ele busca com estas expressões do humor uma forma tolerável do gozo.

Assim, o riso pode oscilar entre uma busca imaginária da "flor do prazer", em oposição a esse mal fundamental que corresponde aos desencontros do sujeito com o real. Isso que volta sempre ao mesmo lugar e que impõe ao sujeito repetir essa condição intolerável do gozo, de um sofrimento que se manifesta como o pior. Algo que ele busca, que tende a se repetir. Por isso mesmo, o riso pode não fazer bem.

É o que tenho a dizer. Obrigado.

## REFERÊNCIAS

- LACAN, J. *Le Savoir du Psychanalyste*, aula de 04/11/1971. Publicação interna da Association freudienne internationale
- LACAN, J. *Seminaire VII*, L'Éthique de la psychanalyse (1959/60). Seuil: Paris,
- LACAN, J., Position de l'Inconscient, *Écrits*. Seuil: Paris, 1966, pp. 869/870.
- LACAN, J. *Seminaire XXIII*, Le Sinthome, aula de 16/03/76. Versão da Association Lacanienne Internationale.
- LACAN, J. *Seminaire XXI*, Les non-dupes errent, aula de 09/04/1974. Versão da Association Lacanienne Internationale.

### ***Laughter is not always good***

**Key words:** *Real; Jouissance; humor; subject*

### **Abstract**

*To talk about humor, in psychoanalysis, one must consider it from the Psychoanalysis in Intention stand point, that is, something that affects the unconscious subject and should be evaluated. Although one may have the illusion that being humorous is related to the pleasure principle, psychoanalysis reveals that through their statements, the subject is in fact making a request, to another one, as to protect himself from the condition of enjoyment (jouissance), that is, from a suffering that affects him. Far different from what one might imagine, humor does not provide a "flower of pleasure", it is not altruism, but an artifice.*

# O HUMOR NA LETRA

Carlos Pinto Corrêa\*

**Unitermos:** chiste; humor; escrita; literatura; Woody Allen.

## Resumo

A escrita do humor é diferente do chiste e do cômico por ser intencional. Neste trabalho, o autor chama a atenção para o processo de criação do personagem do humor. Como exemplo, cita trechos da escrita de Woody Allen.

Ao introduzir o tema do humor na psicanálise, Freud (1905) toma o chiste como paradigma, descrevendo os elementos fundamentais da comunicação humorística: quem fala, que é o autor, refere-se ao outro, espécie de objeto do enunciado ou da crítica, e um terceiro, para quem se fala, que ri. A técnica é explicada pelo uso da condensação, na formação e alteração de palavras, na utilização de duplos sentidos e no múltiplo uso temático, pela troca de ordem, tomando o todo pelas partes, na acepção plena ou esvaziada. Trata-se de uma relação imediata e espontânea, em que a percepção de elementos do discurso do outro ou de alguma circunstância, possa ser explorada para a criação de um novo sentido que, comunicado, produz o riso. O viés da compreensão do *non sense*, faz aproximação com a interpretação dos sonhos, avançando sobre tema mais amplo em "O Humor", de 1927.

Nossa proposta é considerar o tema do humor no texto, não em sua espontaneidade marcada pela surpresa no diálogo, mas em uma forma intencional quando o autor, na ausência do interlocutor, se

dirige a este outro imaginado, que, em um tempo distante, será despertado pela leitura, produzindo novo estado de humor.

Temos, portanto, a intencionalidade do autor, como na criação literária, que concebe personagens em cenas, produzindo uma ação assimilada pelo leitor. Na escrita, mais ainda na cena de humor imaginada, o ponto de partida orienta seu sentido. Conceituando melhor o que entendemos por cena, é útil lembrar que seu primeiro sentido é o mesmo que tenda e, no teatro grego, era o espaço para apresentação cenográfica, hoje denominado de palco. Sei que estou sugerindo uma montagem de elementos essencialmente visuais, mas estou seguindo a formação dos sonhos onde os elementos pictóricos, com sua simplicidade, podem balizar enredos os mais complicados.

"A ocorrência da palavra 'cena' na obra freudiana é histórica, na medida em que, desde os primeiros escritos chamados pré-analíticos, o termo faz aparecimento" MOTTA (2006). Em Freud ("Interpretação dos sonhos"), vamos encontrá-la nas descrições dos sonhos, referindo-se aos

\*Psicanalista, membro fundador do Círculo Psicanalítico da Bahia  
Endereço para correspondência:  
Av. Ademar de Barros, 1156 sala 202. Ondina,  
Salvador, Bahia 40.170-110  
e-mail: cpintoc@uol.com.br

episódios de rememoração, quando apresenta casos clínicos, na encenação dos sintomas histéricos, sem se falar da referência sobre a "cena primária".

É importante estabelecer a diferença entre o escrito de humor, que não pode ser confundido com experiência do drama, romance, tragédia e outras produções literárias. Freud (1905) acreditava que, enquanto a experiência se repousava unicamente na necessidade afetiva, ao humor reservava-se a participação intelectual. Mendes (2000) faz interessante acréscimo ao que foi dito por Freud. Para ela, "o drama une o êxtase de um ritual ao prazer de compreender, ou seja, estabelece um pacto entre fascinação e explicação, entre transformação e tradição". Pensamos que o gozo do espectador ante o drama é estabelecido segundo uma trama significativa complexa, que inclui uma intensa participação intelectual, e o humor, explodindo principalmente da compreensão denunciatória do que lhe é apresentado, traz também questões afetivas e inconscientes as quais devem ser pensadas.

O gozo do espectador diante do drama tem tido muitas explicações parciais. Temos com Freud a questão do sofrimento ou mal que acontece ao outro, enquanto eu permaneço em absoluta segurança, daí Mannoni (1973) afirmar que, em Freud, o teatro nasce do tédio do espectador. Ele também argumenta que Freud se enganou em pensar que o jogo dramático de que é participan-

te o espectador não pode significar para o adulto o que representa o brincar para a criança. O palco não é o lugar da ilusão e do desregramento, mas, bem ao contrário, nos impõe com rigor as convenções mais inflexíveis. Existe um pacto entre a encenação que expressa o desejo do outro (autor) e aquele que, se aproveitando da cena, realiza seu desejo inconsciente, como no sonho. A nosso ver, o pacto está no não encontro, ou seja, no sentido final, como na obra literária que aponta para o "objeto a", e do leitor que, buscando o autor, se perde com o personagem, caindo também em sua falta (CORRÊA, 2008. p.50).

Motta (2006), tomando o pensamento de Mannoni, fala que a ilusão na qual a neurose se perde não tem nada de comum com a ilusão cômica que é, de saída, uma ilusão em que ninguém se deve enganar. Digamos que no humor não há o engano do encontro. O alívio pelo riso suprime a tensão e a angústia que no drama são mantidos, apontando para o real do sujeito. Os autores dos textos de humor e de tragédia, no seu trabalho silencioso, têm como único *feedback* possível, o próprio imaginário de quem escreve, sem o riso, o *suspense*, o choro ou o aplauso da platéia.

Na escrita do humor, não existe a condição imaginária do chiste ou da improvisação do ator. Assim, deixamos de falar do cômico espontâneo flagrado em exemplos do cotidiano, para tratar da arte do comediógrafo. Bergson utiliza

a mesma explicação para as duas produções, em sua tese sobre o efeito catártico produzido pela dramaturgia cômica. Mendes, criticando Bergson, salienta: "se a comédia, em todas as suas variantes se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria de nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou paródico, se tomarmos a palavra paródia no seu sentido original de fala ou *canto ao lado* ou *canto paralelo*" (MENDES, 2000, p.10).

No presente trabalho, tomamos "cena" como um espaço imaginário onde o autor vai criar, com a maior liberdade possível, o discurso que está concebendo para alguém que já se afigura como o possível leitor, por exemplo, um pequeno texto vinculado à informática, com referência e crítica ao saber apresentado. Foi encontrado ao lado de uma história, "Plá de Garfield", escrita por Jim Davis, como cita Ertel (2008):

Se mexer, pertence à biologia.  
 Se feder, pertence à química.  
 Se não funcionar, pertence à física.  
 Se ninguém entende, é matemática.  
 Se não faz sentido, é economia ou psicologia.  
 Se não mexe, não fede e não funciona,  
 Ninguém entende e não faz sentido, então é informática.

O autor tomou a matéria-prima disponível dos seus elementos de trabalho e das palavras técnicas de que dispõe.



Sua concepção, de certo modo irreverente, não é para ser dita, mas para surpreender seu leitor, que, tendo referências sobre a cena descrita e as palavras utilizadas, mesmo sem riso poderá descarregar com humor os elementos pesados de sua relação com as tarefas do dia-a-dia. A maioria dos usuários da informática vive um misto de vaidade pelos bons resultados obtidos com este instrumento e um temor do corte implacável pela perda de horas de trabalho com um comando errado ou defeito da máquina. Não mexer, não fender, não funcionar e não fazer sentido é nosso humor na impotência que denuncia nossa dependência do computador. A citação é humorística, quando nosso computador está em perfeito funcionamento.

A literatura de humor tem uma história acidentada e de lugar incerto até nossos dias. Na Idade Média, o riso foi expulso do sistema de relação entre as pessoas, incluindo a ideologia, os cultos religiosos, os cerimoniais feudais e oficiais. Foi proibido na área de domínio e expressão das ideias, restando ao riso a praça pública em formas populares. A escrita do humor foi reabilitada por François Rabelais, segundo Bakhtin, na virada da Idade Média para o Renascimento. Ele escolheu transferir para sua obra literária os elementos da cultura popular. Aqui se encontram os argumentos e uma linguagem direta, espontânea, com expressões pesadas da criação de um humor vivo, como, de certo modo, em nosso cordel.

Rabelais, ao escrever, transpõe as formas cômicas apresentadas por cada contador para o texto, e que, por sua imobilidade, devem ser inventadas, valorizando o exagero, as estranhezas e ambivalências. É uma produção que utiliza predominantemente a teatralidade, adotando os processos encontrados na vida diária. "O mundo da cultura popular se configura, portanto, como representação do mundo vivido" (BELTRÃO, 2008, p.14). É deste mundo vivido, repetindo Rabelais, que Woody Allen recorta o que se torna cômico.

#### WOODY ALLEN ESCRITOR

Muito além de cineasta, Woody Allen pode ser estudado como uma figura fundamental no humor contemporâneo. Ele é o ator, agente final do humor no contato com a plateia. Ele é diretor na implantação da cena, que deve obter uma adequação das convenções literária, artística e ético-crítica ao público. Mas é também o escritor que, longe do outro, objeto de seu humor e da inexistência de uma interação física, deve proceder à criação, pelo uso da linguagem, da peça humorística. Ele sintetiza de modo claro a proposta de diferenciação apresentada por Freud em 1905, em sua tese econômica entre o **chiste**, que procede de uma economia na despesa com a inibição, o **cômico**, quando a economia se dá na resposta com a ideação (investimento), e o **humor**, em que o prazer deriva de uma

economia com o afeto.

O chiste, que seria a mais social de todas as funções que objetivam a produção de prazer, aparece principalmente nos diálogos de Allen, produzindo certa desconexão no andamento das conversas, com questões que ficam em suspenso. Ele é expresso principalmente no jogo de palavras de duplo sentido, que é exemplo de respostas prontas que, não servindo a um objeto particular, desviam simplesmente a atenção do interlocutor para alguma questão inteiramente alheia. Outras vezes, de modo tendencioso, distorce ou inverte o sentido do que se quer falar.

Sobre o cômico, partimos da pergunta de Freud (1905): por que rimos dos movimentos do palhaço? Ele mesmo responde que rimos de uma despesa grande demais, fazendo uma comparação entre o movimento que observamos em outra pessoa e aquele que nós próprios deveríamos executar em seu lugar. Nesta diferença vejo, com alívio, que o acontecido com o outro não se passa comigo. O grande gasto de energia é dele e não meu. Allen é um mestre como ator, ao estar sempre envolvido em situações simples, as mais desconcertantes. São eloquentes suas interpretações (representações?) teatrais em que é o ingênuo ou sofredor, no estabelecimento de relação afetiva com as mulheres, tal qual acontece em "Todos dizem eu te amo" e "Zellig". Lutando de modo desajeitado e canhestro para encontrar seu lugar no mundo

social, ele nos alivia como es-  
pectadores, fora da cena, li-  
vres deste embaraço.

Em terceiro lugar, lembra-  
mos que, no final de sua obra,  
Freud (1927) reconhece o pa-  
rentesco entre o humor e o cômico,  
mostrando como um re-  
monta ao outro. Ele aponta  
como o humor é um meio de  
obter prazer a partir dos afe-  
tos doloridos. O humor atua  
como substitutivo na geração  
dos afetos e coloca-se no lugar  
deles, obtendo muito êxito.

A emoção é economizada  
na contemplação da compai-  
xão, da raiva, da dor e da ternu-  
ra. A compaixão é, segundo  
Freud, uma das mais frequen-  
tes fontes de prazer humorístico,  
mas o humor não participa  
de algo comum ao cômico e ao  
chiste. Ele não engloba os dois  
métodos na concepção do  
mesmo assunto - o desloca-  
mento humorístico é um caso  
de despesa liberada para ser  
usada em outra parte. Este  
deslocamento se traduz na es-  
sência da elaboração do texto  
que encontramos em Allen es-  
critor.

#### ○ TEXTO HUMORÍSTICO EM ALLEN

Tomo um texto chamado  
"Ginástica, erva-venenosa,  
edição final", uma sátira cruel  
das tão badaladas colônias de  
férias para jovens. É o ponto  
de encontro do pessoal de tu-  
rismo, que tem a sua ativida-  
de comercial adornada por um  
*marketing* de méritos educaci-  
onais e "super na onda", com  
basquete, magia, computador,  
professores de dança, aula de

*jazz* e cinema. Do outro lado,  
as famílias, apressadas em  
usufruir do prestígio de se ali-  
nhar com outros pais endinhei-  
rados, enviam "seus rebentos  
pródigos de coriza, que lá vão  
saborear um comatoso mês de  
julho ou agosto, os quais cons-  
tituem as suas férias escola-  
res". Ao mesmo tempo, de  
modo inconfessado, os pais  
ficam livres das crianças em  
férias, que, quando desocupa-  
das, se tornam especialmente  
perturbadoras em casa.

Allen explora o exagero  
sobre um filme realizado por  
um dos rapazes, naturalmente  
idealizado pelos pais:

[...] o fato de o seu filme de  
oito semanas ter resultado  
numa obra tão bem-acabada  
e empolgante que a compa-  
nhia Miramax está nos ofere-  
cendo dezesseis milhões de  
dólares pelos direitos nacio-  
nais é mais do que qualquer  
pai poderia sonhar, embora  
tenha sempre ficado bem cla-  
ro para a mãe dele e para  
mim que Algae (o rapaz) era  
ungido pelas musas.

Além da produção do tex-  
to, Allen inventa um conflito  
desenvolvido em uma troca de  
cartas iradas e irônicas, mos-  
trando uma contenda entre o  
pai do usuário da colônia de  
férias e seu proprietário. É  
uma espécie de texto do texto  
que distancia ainda mais o  
autor (sujeito) do suposto lei-  
tor (objeto). O alvo da crítica  
passa do jovem para sua gran-  
de defensora, a mãe:

Por falar em Elsie, aliás, ja-  
mais existiu uma mulher mais

gentil, apesar de alguns gra-  
cejos espirituosos, [...] que  
o senhor emitiu quando de  
sua breve passagem pelo  
campo, em que destacou as  
veias varicosas dela, grace-  
jos esses que não suscitaram  
nenhum riso.

Ou em um pedido de des-  
culpas:

Aliás, peço desculpas por  
denegrir o sistema circulató-  
rio da sua mulher com os  
meus gracejos, por vezes  
aguçados em demasia. Em  
vista da miríade de tributári-  
os azuis que marcam a topo-  
grafia dela, não consegui  
conter um comentário sobre  
a semelhança entre ela e um  
mapa rodoviário.

Na destituição idealizada  
da criança:

Em segundo lugar, estou ape-  
nas curioso - de onde o senhor  
foi tirar a idéia de que aquele  
pequeno estrupício do seu fi-  
lho seja uma criança-prodígio?

Retomando a redação cê-  
nica:

Elsie recuperou a consciên-  
cia do coma em que estava,  
resultado de um acidente  
que sofreu ao instalar algu-  
mas ratoeiras: inclinou-se  
demais para sentir o cheiro  
do queijo a fim de se certifi-  
car de que estava fresco.  
Bingo!

O escrito humoral ou o en-  
saio tem destino certo: aque-  
les que de algum modo são  
críticos ou desconfiados da ati-  
vidade. Por outro lado, é abso-  
lutamente contraindicado aos

pais usuários da colônia e muito mais aos que pretendem fazer uso delas. "A universalidade do cômico se acentua à medida que se afasta da propriedade significativa da palavra e se aproxima do puro significado. Mas o efeito humorístico é dependente da linguagem e do deslizamento incessante do sentido, marcando o traço do particular e diferente com relação a algum universal" (PEREDA, 2005, p.117). Isto significa que a mesma piada não tem efeito em todos os lugares nem em todos os momentos, já que necessita de determinadas referências, um código ou uma linguagem grupal particular.

O texto de humor é sempre dirigido especificamente a quem ideologicamente se identifica com a posição do humorista-escritor. A quem se opõe, o texto torna-se insuportável. Exemplo disso tivemos em "Criação do Mundo", de Millor Fernandes, que deveria ser apresentado em uma série de programas de TV. Após o primeiro programa, a série foi suspensa diante da incômoda pergunta feita por Millor: "- Senhor, que paraíso é este onde existe cobra?" Como se vê, a escrita de humor divide os leitores entre o gostar e o odiar. Pior seria a indiferença. "Se é verdade que a comicidade é uma arma que dispara em todas as direções, os alvos das simpatias e ojerizas serão também sempre móveis, explorando as expectativas da época, o pacto com as pulsões agressivas e libidinais de cada platéia" MENDES (2000, p.12).

Pela condensação e pelo deslocamento, o inconsciente diz alguma coisa para quem consegue escutar o dito do humor. Existe, de um lado, uma permissividade reveladora, pois, como lembra Freud, numa brincadeira se pode dizer até a verdade. Mas há também o Supereu como amo severo e feroz que ordena o gozo, impossibilitando o humor. O que faz rir por um lado, pode relativizar e abalar certezas, revelando a culpa. De outro modo, a irreverência necessária para marcar as diferenças com a originalidade que cria o humor, estende-se à transgressão denunciadora, daí o aspecto político tão presente no humor.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Woody. *Fora de Órbita*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- BELTRÃO, Lícia Maria Freire. Sobre o riso com expectativa de ressonâncias. *Presente-Revista de Educação*, Salvador, CEAP, ano 16, Março/Maio, 2008.
- BERGSON, N.H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CORRÊA, C.P. A arte do encontro. *Revista Cogito*, Salvador, Círculo Psicanalítico da Bahia, n.9, 2008.
- ERTEL, Lurdete, citando (DAVIS, Jim, Plá de Garfield, Informe Econômico, *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 jun. 2008.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos [1900]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. IV.
- \_\_\_\_\_. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VII.
- \_\_\_\_\_. Personagens psicopáticos no palco [1905/1906]. In: Um Caso de Histeria, Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Trabalhos In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VII.
- \_\_\_\_\_. O Humor [1927]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI.
- MANNONI, Octave. *Chaves para o Imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MENDES, Cleise. Freud e a cena oculta. *Cadernos do JIPE-CIT*, Salvador, PPGAG/UFBA, n.10, 2000.
- MOTTA, Vera Dantas de Souza. Nelson Rodrigues e uma poética dos fragmentos: o Inconsciente em cena. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Escola de Dança e Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- PEREDA, L.C. Humor e Psicanálise. In: KUPERMANN, Daniel (Org.). *Seria trágico se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

**The humor in the words**

**Key words:** joke; comic; humour; literature; Woody Allen.

**Abstract**

*The humour text is intentional, so it is different from comic and joke. The author calls forth to the funny personage process creation and gives examples with Woody Allen text.*

# Sobre as paixões na comédia

Cleise Furtado Mendes \*

**Unitermos:** catarse; drama; comédia; paixões.

## Resumo

Partindo de uma revisão crítica do conceito de catarse no drama, este artigo direciona o estudo desse fenômeno para a ótica da comicidade. Questionando abordagens tradicionais sobre o efeito cômico, abrem-se perspectivas para uma investigação das paixões que estão em movimento na recepção da comédia.

A experiência catártica propiciada pelo drama, em suas diferentes formas, depende sempre de um circuito afetivo-cognitivo que põe em movimento todo o repertório de imagens, conceitos, afetos e valores do receptor. Em outras palavras: a catarse oferecida pela ficção dramática é um *processo* e um *acontecimento*, um circuito que vai de um sujeito a outro sujeito, de um desejo a outro desejo. Nesse processo, a personagem tem um papel fundamental, pois é graças a ela que se estabelece o jogo de proximidade e distância pelo qual a representação dramática permite ao espectador, através de suas máscaras e simulacros, brincar de conhecer o próprio desejo.

No caso da comédia, graças a certas teorias já centenárias, muitos estudiosos ainda hoje insistem em afastar o componente passional na explicação do seu efeito catártico. Vou me referir aqui brevemente apenas ao mais conhecido estudo nessa direção: a teoria da comicidade desenvolvida por Henri Bergson, que tem como ponto capital a idéia de que uma certa *anestesia afetiva* é um pré-requisito do efeito cômico. Para Bergson, a *insensibilidade*,

seria um "sintoma" que acompanharia o riso "naturalmente" (BERGSON, 1987, p. 12). Aceitar essa concepção seria renunciar à minha visão do processo catártico como um fenômeno que não se reduz nem à experiência puramente emocional nem à aprendizagem lógico-racional; a catarse conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador. Por isso é importante compreender como se desenvolveu certo curso de idéias que iria, pouco a pouco, confundir a alienação de *determinadas emoções* com a figura de um espectador reduzido a um puro intelecto, livre de turbações afetivas.

"O cômico parece só produzir o seu *abalo* sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A *indiferença* é seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a *emoção*" (Idem, p.12). Aqui Bergson faz eco às mais antigas concepções psicofisiológicas sobre o efeito cômico. O riso é um tremor, um terremoto, uma convulsão do corpo. No entanto, desde as primeiras observações filosóficas desse efeito, a *trepidação* causada pelo riso foi

\* Escritora, dramaturga e professora doutora da UFBA.

vista justamente como turbção ou *impedimento da faculdade de pensar*. Platão e Aristóteles, que em tudo o mais divergem sobre causas, efeitos, valor e sentido do riso, concordam quanto a isso. Ao movimentar o diafragma, barreira entre a parte alta ou nobre do corpo e o baixo digestivo, sexual e excrementício, o riso causaria uma espécie de contaminação do "centro frênico" (centro do pensamento) por humores nocivos ao raciocínio e à capacidade de julgamento. Então, já temos aí um desacordo. O abalo do riso impede o sentir, ou o pensar?

A afirmação de Bergson parece a princípio uma exclusão radical: para dar lugar ao riso, seria necessário afastar "a emoção", ou seja, toda e qualquer reação afetiva. Mas logo vemos que ele se refere a emoções bem determinadas; na verdade, a duas velhas conhecidas que surgem sempre de braços dados na longa história de discussões sobre a catarse: a piedade e o terror. Quando esses afetos recebem um nome, tudo vai se tornando claro. A teoria "científica" de Bergson trabalha com a separação popular entre sensível e inteligível, entre coração e mente, mantendo uma alternância inconciliável entre "rir de" e "sentir com", vistos como movimentos excludentes de afastamento e aproximação. Assim, o que Bergson denomina "a emoção" são apenas os afetos visados pela catarse na tragédia, definidos desde

Aristóteles; sua teoria aponta, assim, as emoções a serem evitadas na produção da comicidade.

No prefácio à 23ª edição de seu livro, em 1924, Bergson acrescentou uma lista de trabalhos publicados sobre o assunto desde 1900, sem discuti-los, porém (p. 7-8). No entanto, entre as obras aí listadas, encontra-se nada menos que o minucioso trabalho de Freud sobre os chistes! Esse estudo, por si só, representaria um golpe mortal em qualquer "teoria da insensibilidade", porque ele aponta exatamente os propósitos libidinais e agressivos que subjazem no jogo social da espirosidade e abre caminho para que se possa reexaminar essa estranha negação do *pathos* da comédia.

Ainda entre os autores citados no prefácio de 1924, um outro merece especial destaque. Trata-se do crítico inglês George Meredith, que apresenta, em 1877, uma teoria da comédia segundo a qual seria tarefa do comediógrafo dirigir-se à mentedos espectadores: o pré-requisito indispensável ao seu ofício é que ele se desenvolva no seio, ou melhor, nas cabeças de uma sociedade "cultivada" - onde exista um grau suficiente de atividade intelectual e igualdade entre os sexos (MEREDITH, 1885-1895). O tipo de comédia descrito por Meredith tem como característica principal uma palavra inglesa de difícil tradução. *Wit* é razão,

perspicácia, sagacidade, juízo, agudeza de espírito, engenho, sabedoria, e muito mais - noção que só se apreende desdobrada em metáforas - como a *luz súbita* do entendimento, ou o *corte* exato do raciocínio.

(A palavra "corte" detona para mim uma imagem de *wit* que está cifrada na carta da Justiça, no Tarô. Ela representa a deusa Atena (Minerva) logo após seu nascimento da cabeça de Zeus, parto puro da razão, não contaminado pelo corpo da mãe, pelo mundo físico e instintivo. Ela salta da cabeça de Zeus-pai, como num curto-circuito, portando seus emblemas - a espada e a balança - e executando uma dança de guerra. Em seu ofício de *cortar e pesar*, Atena é uma deusa guerreira, mas bem diferente de Ares (Marte); sua luta nada tem a ver com a força bruta, com a batalha sangrenta; ela é uma estrategista, representa o Logos guerreiro, o debate, a argumentação, o gume da mente afiada, a avaliação imparcial - isenta dos fluidos maternos -, o planejamento objetivo, a frieza da ponderação. *Wit* é o brilho dessa espada súbita que corta, atravessa, penetra...)

Não é difícil perceber que essa recepção puramente intelectual é um mito racionalista, destinado a conferir uma suposta nobreza ética ao efeito cômico. Os autores de comédia, de Aristófanes ao besteirol baiano ou carioca, jamais se dirigiram à pura inteligência,

ao julgamento frio do espectador. Recorrendo a um exemplo histórico: recordem-se as violentas reações provocadas pelas primeiras encenações do *Tartufo* (1664), as repetidas interdições da peça, o ódio declarado dos contemporâneos ao burguês atrevido que ousava pintar com tal esmero a máscara da hipocrisia reinante, o furor da Cabala de Devotos, a cólera dos que o acusavam, entre outras coisas, de ter desposado a própria filha e tente-se em seguida imaginar esse público composto de espíritos tranqüilos, de "corações anestesiados" (Bergson) ou de "mentes cultivadas" (Meredith). A teia de rancores tecida em torno do comediógrafo por todos aqueles que foram alvo da sua crítica (ou que por ela se julgavam e se reconheciam alvejados, o que é bem pior) é apenas uma ocorrência entre muitas de tal tipo registradas na história das reações do público.

É claro que, defendendo-se de tantos ataques, o comediógrafo Molière sacou a sua única arma (como outros o fizeram em outras épocas): a função social, ética e mesmo terapêutica da exposição dos vícios. E uma boa parte dos críticos e teóricos acreditaram nisso, eles queriam acreditar nisso, e o fizeram por séculos e séculos. Daí nasceu a ficção engraçadíssima de um circuito de produção e recepção da comédia, tendo numa ponta um comediógrafo plenamente consciente da mensagem corretiva que aplicará aos

vícios de sua comunidade, e na outra o público: um agrupamento de intelectos que se rejubilam em vingar-se das infrações às regras de convívio que todos comungam pacificamente. Tal ficção alimenta apenas o desejo de não ver as paixões em movimento na catarse cômica, mesmo na mais *witty* das comédias. Nessa linha de interpretação, já clássica, o complexo fenômeno catártico se reduziria a um processo puramente intelectual, anulando a participação afetiva do fruitor. Isso tornaria a catarse, como eu a defino, impossível. Mas uma coisa é rir, outra bem diversa é aceitar as razões porque se ri. Os resultados da reflexão podem assustar o observador, e tanto mais na medida em que ele tenha um alto conceito das motivações humanas e, claro, de suas próprias motivações.

O que não se viu, o que não se quis ver, mesmo após as revelações incômodas da psicanálise, é que a *não-solidariedade em relação ao objeto* não implica que o espectador tenha se transformado numa "inteligência pura", numa espécie de observador impassível. Bem ao contrário, é por não entregar-se à empatia e à comisseração (por estar protegido disso pelas estratégias cômicas), é por não "sofrer com" que ele pode dar vazão a seus impulsos libidinais e agressivos. Por mais chocante que possa parecer a comparação, esse processo nos remete à filosofia do libertino, exposta

pelo Marquês de Sade. O libertino sadiano é tão sensível à fonte do seu prazer que é capaz de gozar apenas ouvindo os gritos de uma vítima, no quarto ao lado (BARTHES, 1979, p. 148). Não se trata, pois, apenas de bloquear a empatia, mas de deliciar-se com o sofrimento alheio, de obter prazer com a dor do escravo ou súdito do ritual orgíaco. Se reduzirmos os castigos, sevícias, flagelamentos, suplícios, lacerações etc, apenas à exposição ao ridículo (e nem é preciso reduzir tanto, se pensarmos em todas as surras de pauladas que recebem infalivelmente os escravos e criados da comédia antiga, e que perduram, com diferentes classes de vítimas, em todo tipo de farsas populares, incluindo o humorismo televisivo, para o puro deleite do espectador) teremos um processo semelhante na comédia. Afinal, o impedimento da piedade e do terror é o exato pré-requisito *para dar lugar a outro tipo de paixões*. O que parece acontecer com o gênero cômico é o recurso a um alto grau de *disfarce* dos afetos em jogo, ao contrário do trágico, que consiste exatamente na explicitação (e ritualização) do luto e do sofrimento.

Somente afastando a idéia já tão sedimentada do espectador neutro, dotado de "inteligência pura", será possível compreender o fenômeno catártico próprio da comédia - nos termos de um processo ao mesmo tempo

afetivo e cognitivo, de uma *experiência*, enfim. Chega a ser curiosa a vigência e a disseminação dessa imagem do fruidor superior e impassível que seria alvo da comédia, mesmo um século depois de certos estudos que no mínimo a colocariam sob suspeita. O primeiro e mais importante deles, que citei há pouco, é o minucioso trabalho de Freud sobre os chistes.

Por sua importância para a dramaturgia em geral, e para a comédia em particular, o estudo de Freud seria suficiente para deslocar de seu nicho a resistente teoria da insensibilidade. Sua investigação sobre os propósitos dos chistes representa, para a teoria e a prática do drama, e em especial para o estudo da comédia e seus efeitos sobre o espectador, muito mais do que a apresentação detalhada de um rico repertório de técnicas. Freud cuidou de modo exaustivo, como nenhum outro autor antes dele, de um tipo específico de comicidade verbal que sempre foi justamente a parte do cômico considerada "nobre" pela maioria de críticos e teóricos. E por quê? Porque supostamente o chiste ou "espírito" se dirigiria ao intelecto puro, a mentes refinadas, exigindo platéia culta, capaz de anestesiar, ainda que momentaneamente, suas emoções frente aos pobres-diabos arrastados em cena pelo ridículo. E é justo nesse ponto que o estudo freudiano destrói as premissas da teoria da insensibilidade.

Como se sabe, para Freud, os chistes ou frases espirituosas, embora sejam "a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer" servem sempre ao propósito inconsciente de satisfazer a um instinto - libidinoso ou hostil - diante de um obstáculo, seja ele externo (normas e limites da sociedade) ou interno (repressão psíquica); ao contornar tais obstáculos, os chistes conseguem extrair prazer de fontes que de outro modo permaneceriam interditas. O homem civilizado, incapaz de rir de uma obscenidade que lhe pareceria repugnante, a ela tem acesso através de todo um repertório de chistes aceitos socialmente. O mesmo se daria com os impulsos hostis, que estão sujeitos à repressão desde a infância. Ao renunciar à expressão da hostilidade através da ação, desenvolve-se uma técnica substituta: tornar o inimigo inferior, desprezível, ridículo, e isso diante de uma terceira pessoa, uma testemunha que obtém prazer pelo riso. Transforma-se assim o desprazer do contato com fatos e pessoas desagradáveis num pretexto social de diversão, como no exemplo de alguém que se refere à dolorosa companhia de um chato com o saboroso comentário: "Viajei com X *tête-a-bête*" (FREUD, 1977, p. 39). Se aceitarmos a ambiguidade constitutiva do efeito espirituoso - a intenção consciente de fazer rir servindo a um propósito inconsciente de agressão ou desnudamento - depois do estudo de Freud, é impossível afirmar que "as emoções" estão ausentes do

processo cômico; necessitam ser afastadas, como vimos, emoções bem determinadas, talvez todas as integrantes do naipe da compaixão e do medo, mas de modo algum as que estão associadas às pulsões agressivas e libidinais, para falar apenas das que foram devidamente *reconhecidas* por Freud. Mas cabe lembrar que, bem antes dos afetos revelados nesse estudo sobre os chistes, existe uma longa trajetória de discussões no pensamento ocidental sobre a comicidade, quando se trata de compreender esse fenômeno dentro do espectro das paixões humanas.

A diferença entre tragédia e comédia, para Aristóteles, aponta exclusivamente para o *ethos* (aqui no sentido de relativo às personagens): representação de homens superiores/inferiores ao que são na realidade (ARISTÓTELES, *Poética*, cap. II). A superioridade ou inferioridade com que vemos e somos vistos, ou as assimetrias que geram identidade e diferença é questão sempre presente, que repercute na ética, na poética, na retórica, na política, e parece estar aí a chave que regula os fluxos passionais.

Ao considerar que a peripécia - inversão no curso dos acontecimentos - só pode ocorrer no trânsito da felicidade à infelicidade, e vice-versa, Aristóteles adverte que não devem ser representados "homens muito bons que passem da boa para a má fortuna" - pois isso, além de não provocar terror e piedade, suscitaria "repugnância" e nem



"homens muito maus que passem da má para a boa fortuna" -, pois "não há coisa menos trágica", além de não ser "conforme aos sentimentos humanos" (Idem, cap. XIII, p.81). Quando, porém, nos deslocamos da tragédia para o drama romântico e daí para o melodrama, a indignação é um afeto que recobra sua importância na economia catártica, desde que convenientemente dirigido às personagens negativas ou vilões em geral. Na comédia há uma tendência de amenizar a indignação, transformando-a numa antipatia para com as personagens obstrutoras (pedantes, avarentos, autoritários, gananciosos, intolerantes e obsessivos em geral que detêm algum poder). A piedade, por sua vez, é transformada em simpatia para com as personagens facilitadoras.

Para manter a mesma referência nesta exploração dos afetos associados ao efeito cômico, lembro que na *Retórica*, assim como à piedade opõe-se a indignação, a paixão oposta ao medo é a confiança (ARISTÓTELES, *Retórica das Paixões*, Livro II, cap.5). No desenvolvimento de uma ação cômica, o que importa é a confiança (ou segurança) que se produz exatamente porque um perigo cresceu a ponto de ser temido para depois ser vencido, ou afastado. Essa é a função do suspense cômico. E para quem ache que um mal ou um dano dentro do universo cômico não é passível de suscitar efetivo temor, seria suficiente imaginar um diferente desenlace para

certos enredos consagrados e ver que esses perigos ou ameaças não são, na maioria das vezes, desprezíveis. Perder a jovem amada para o rival velho e rico, quando não para o próprio pai, como em várias comédias latinas; ser punido por leis injustas e cruéis, como em *Medida por Medida*; dar a vida em pagamento de uma dívida, como em *O Mercador de Veneza*; ser privado dos bens, da respeitabilidade e do amor da família, como em *Tartufo*; resignar-se a uma existência miserável, sob o arbítrio dos poderosos, como em *O Auto da Compadecida* seriam perspectivas dolorosas, se o perigo não se dissolvesse como um sonho mau, graças a um golpe de sorte, a uma ajuda providencial ou, mais frequentemente, ao uso da astúcia. Quando usada como arma contra algum tipo de força aterradora ou obstrutora, a astúcia parece conferir um sentimento de triunfo que *pertence à escala afetiva da confiança*, e da auto-confiança, mas em grau superlativo, e que podemos nomear como *júbilo*. Esse riso de vitória sobre um perigo iminente é quase um ponto pacífico nos estudos sobre a comicidade, associado ao sentimento de autoconfiança e superioridade que infunde no espectador.

Não há muita dificuldade em perceber a participação do júbilo e da simpatia no processo catártico da comédia. O mesmo não ocorre com uma paixão menos *confessável*, que se insinua como um tempero amargo no prato das emoções

positivas: a inveja. Apesar de raramente apontada nas teorias do cômico, sua presença foi denunciada no que parece ser a mais antiga abordagem filosófica do riso e da comicidade que chegou até nós: o diálogo *Filebo*, de Platão. Na verdade, o assunto desse diálogo não é o cômico, e sim uma crítica às idéias hedonistas, mas nesse contexto vemos Sócrates apontar aquele que ri como alguém turbado por uma "afecção mista", que reúne *malícia e inveja*. Ele extrai seu prazer dos infortúnios de personagens que ignoram as próprias falhas, já que o vício cômico é invisível para o seu portador. Mas, além de não cientes de si mesmas, Platão adverte que tais personagens devem também ser *fracas* no sentido de *destituídas de poder*, porque diante da ignorância e insensatez dos poderosos sentiríamos ódio ou temor, afetos que, como já sabemos, afastam a possibilidade do riso (Cf. PLATÃO, *Diálogos* IV, p.218).

Se é aceitável que a própria fraqueza da personagem cômica faça com que ela seja vista com simpatia, não é igualmente claro porque ela deva ser *invejada*. Mas Platão aponta a inveja como um importante componente afetivo do "estado de alma" em que nos colocam as comédias. Como entender isso? De que modo a imagem de seres fracos, que desconhecem seus próprios vícios, despertaria em nós o afeto invejoso? Se a suprema lei do funcionamento psíquico é "evitar o desprazer", de que modo encarar a vantagem

estratégica de uma emoção tão vergonhosa, inconfessável, dolorosa? A inveja seria emoção aparentada à cobiça e à admiração. Mas, por que eu sentiria inveja de uma personagem cômica? O que haveria a invejar nesse herói risível, que ao expor o seu ridículo, o nosso ridículo, funciona como signo da finitude, do limite, da menor dimensão do humano? O que se poderia cobiçar nesse anti-herói que não se conhece minimamente, que de nada sabe, nem mesmo que é ridículo?

Acontece que aquilo mesmo que torna esse herói irrisório - a inconsciência de seu pedantismo, avareza, burrice etc - é o que contribui para transformá-lo numa criança aos nossos olhos, livre para agir fora dos rigores de um padrão adulto de comportamento. Ao atuar de modo louco, absurdo, extravagante, ao dar-se o direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele "patrimônio lúdico" da infância a que Freud se refere e que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade. Realmente, de certo modo, toda personagem cômica é uma criança grande: alguém que acredita ser maior, mais forte, mais belo, mais sábio do que realmente é - e age como se o fosse. Sganarello, vestindo armadura para duelar com um suposto rival, em *O Traído Imaginário*, tem algo do menino fantasiado de super-herói.

Ao mesmo tempo, a personagem cômica, obviamente, não é uma criança.

Dentro de uma estrutura de papéis muito persistente, que vem da Comédia Nova latina até as atuais *sitcoms* da televisão, ela é freqüentemente o representante de uma "sociedade de velhos" (seja por idade, posição de poder ou culto de comportamentos conservadores). Nós vemos esse adulto infantil espernear contra a realidade e agir de modo simultaneamente livre e ridículo, e nos perguntamos "por que ele acha que pode fazer isso"? A platéia adulta que ri inveja essa loucura - não quer corrigi-la ou curá-la pelo riso, como pensam Meredith e Bergson, e sim fruí-la no espaço de liberdade delimitada socialmente pela comédia. Assim, se todas as paixões têm origem nas duas grandes vertentes pulsionais de vida e morte, a personagem cômica parece funcionar (tal qual a trágica) como a vítima de um sacrifício ritual, amada e odiada, fonte de simpatia e júbilo tanto quanto alvo de pulsões erótico-agressivas: um *pharmakós* com máscara de bufão.

Parece, pois, haver um ponto de convergência entre o mais antigo escrito a ocupar-se do cômico (o *Filebo*, de Platão) e a psicanálise do século XX. Sejam "afecções da alma" ou "impulsos reprimidos", as paixões desencadeadas pelo efeito cômico podem vir de tendências tão opostas - permitindo o jogo entre proximidade e distância, atração e repulsão - quanto provêm o terror e a piedade. No atual estágio dos estudos de recepção no drama, e na comédia em particular, é difícil

propor algo mais que este magro esboço de possíveis trilhas para a investigação das paixões presentes na catarse cômica. Mas reconhecer essa presença talvez seja o primeiro passo para isso.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Lolita*. Trad. de Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, 1979.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- MEREDITH, George. *An Essay on Comedy*. In: *Collected Works*. London: Chapman & Hall, 1885-1895.
- PLATÃO. Filebo. In: *Diálogos IV*. Introd, comentários e notas de Emily Chambry. Portugal: Publicações Europa-América, 1999.

**About passions in comedy**

**Keywords:** *catharsis; drama; comedy; passions.*

**Abstract**

*Starting from a critical review of the concept of dramatic catharsis, this work studies this phenomenon from the point of view of comedy. To accomplish this aim, it analyses some traditional approaches of comic effects, giving place for a research about the passions that are involved in comedy's experience.*

# Ainda sobre o humor, à luz de Freud e Pirandello

Denise Maria de Oliveira Lima \*

**Unitermos:** humor; irracionalismo; abertura de sentidos.

## Resumo

Este artigo pretende tratar do humor pela via dos vícios de linguagem, tendo como moldura teórica o pensamento de Sergio Paulo Rouanet.

"Não, por favor, nem tente me disponibilizar alguma coisa, que eu não quero. Não aceito nada que pessoas, empresas ou organizações me disponibilizem. É uma questão de princípios. Se você me oferecer, me der, me vender, me emprestar, talvez eu venha a topiar. Até mesmo se você tornar disponível, quem sabe, eu aceite. Mas, se você insistir em disponibilizar, nada feito.

Caso você esteja contando comigo para operacionalizar algo, vou dizendo desde já: pode tirar seu cavalinho da chuva. Eu não operacionalizo nada para ninguém. Tampouco compactuo com quem operacionalize. Se você quiser, eu monto, eu realizo, eu aplico, eu ponho em operação. Se você pedir com jeitinho, eu até implemento. Mas, operacionalizar, jamais.

O quê? Você quer que eu agilize isso para você? Lamento, mas eu não sei agilizar nada. Nunca agilizei. Está lá no meu currículo: faço tudo, menos agilizar. Precisando, eu apresso, eu priorizo, eu ponho na frente, eu dou um gás. Mas agilizar - desculpe, não posso, acho que matei essa aula.

Outro dia mesmo queria reinicializar meu computador. Só por cima do meu cadáver vir-

tual! Prefiro comprar um computador novo a reinicializar o antigo. Até porque eu desconfio que o problema não seja assim tão grave. Em vez de reinicializar, talvez seja o caso de simplesmente reiniciar, e pronto.

Por falar nisso, é bom que você saiba que eu parei de utilizar. Assim, sem mais nem menos. Eu sei, é uma atitude um tanto quanto radical da minha parte, mas eu não utilizo mais nada. Tenho consciência de que a cada dia que passa mais e mais pessoas estão utilizando, mas eu parei. Não utilizo mais. Agora eu só uso. E recomendo. Se você soubesse como é muito mais elegante, também deixaria de utilizar e passaria a usar.

Sim, estou me associando à campanha nacional contra os verbos que acabam em "ilizar". Se nada for feito, daqui a pouco eles serão mais numerosos do que os terminados simplesmente em "ar". Todos os dias os maus tradutores de livros de marketing e administração disponibilizam mais e mais termos infelizes, que imediatamente são operacionalizados pela mídia, reinicializando palavras que já existiam e eram perfeitamente claras e eufônicas.

A doença está tão disseminada que muitos verbos hones-

\* Psicanalista, membro do CPB, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (FACOM/UFBA) e doutora em Ciências Sociais (UFBA).

tos, com currículo de ótimos serviços prestados, estão a ponto de cair em desgraça entre pessoas de ouvidos sensíveis. Depois que você fica alérgico a disponibilizar, como você vai admitir, digamos, "viabilizar"? É triste demorar tanto tempo para a gente se dar conta de que "desincompatibilizar" sempre foi um palavrão.

Precisamos reparabilizar nessas palavras que o pessoal inventabiliza só para complicabilizar. Caso contrário, daqui a pouco nossos filhos vão pensabilizar que o certo é ficar se expressabilizando dessa maneira. Já posso até ouvir as reclamações: "Você não vai me impedibilizar de falabilizar do jeito que eu bem quisibiliser". Problema seu. Me inclua fora dessa".

Esse texto foi escrito por Ricardo Freire, publicitário, articulista do Estadão, em oito de junho de 2007. Não sei se é exatamente um texto humorístico, no sentido dado ao humor por Pirandello. Talvez seja apenas irônico, crítico. Circulou na internet há algum tempo atrás, muitos de vocês devem tê-lo recebido. Nem sei se está tão atual assim, mas chama a nossa atenção para a questão dos modismos da língua, dos quais muitas vezes não nos damos conta. Lembrem-se do "a nível de?" Até o inevitável "colocar uma questão"? Tudo virou questão, nada de polêmica, assunto, tema, matéria, controvérsia ou simplesmente idéia! No momento, o gerundismo está atacando a nossa língua, talvez por via de traduções mal feitas do inglês.

Não vou tratar dos modismos da língua - tema importante - mas do humor que se pode construir a partir disso.

Ah, o humor!

Depois de ter pesquisado e escrito sobre o humor em Freud e Pirandello, achei que pouca coisa teria a dizer sobre isso. Os dois autores - na aproximação que fiz deles - dão conta deste tema de modo tão abrangente e tão profundo, que restaria, ao menos para mim, muito pouca coisa a ser dita. Talvez seja útil lembrá-los do que falava Freud e Pirandello sobre o humor. Mas não vou gastar muito tempo com isso, o ensaio sobre o qual me refiro está publicado na revista *Cógito* volume 6, de 2004.

Mas só para lembrar um pouco o que há em comum entre eles: para ambos os autores, o humor é distinto do cômico, talvez por ser rebelde; para Pirandello, é uma arte de exceção; para Freud, é um talento raro e precioso; os aspectos dolorosos da alegria e os risíveis da dor são os pressupostos filosóficos do humorismo, para Pirandello, que concebe o sentimento do contrário. E, para Freud, o humor serve para enfrentarmos as adversidades da vida: os afetos dolorosos são poupados e substituídos pela atitude humorística. Para ambos, enfim, a disposição de espírito humorístico vem da infelicidade dos homens. E, finalmente, a natureza do humorismo, para Pirandello, são todas as ficções da alma, todas as criações do sentimento e, para Freud, são as ilimitadas espécies que correspondem à natureza do sentimento.

É interessante notar que o sentimento do contrário, essencial na disposição humorística postulada por Pirandello, não deixa de estar presente na formulação freudiana do deslocamento do investimento afetivo do pólo do desprazer ao pólo do prazer, característico do processo do humor. Ao evitar um sentimento que esperávamos como inerente à situação, poupando um desprazer, isso implica em reconhecê-lo, para podermos transpô-lo, ainda que tal processo possa se dar inconscientemente.

Estive mergulhada, também, num texto que escrevi sobre o estilo shandiano, analisado brilhantemente por Sérgio Paulo Rouanet, o qual apresentei em outra jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia (publicado na revista *Cógito*, V. 09- Ano 2008, sob o título "Tristram Shandy: um estilo a se considerar para o diálogo entre literatura e psicanálise") e que tem muito a ver com humor e as palavras. Falar o quê, depois disso tudo?

Mas, evidentemente, penso - como psicanalista, adepta da teoria da complexidade e da lógica paraconsistente como paradigmas atuais do conhecimento - que não é possível esgotar o que pode ser dito de qualquer tema de que se trate, por mais que inúmeros autores já tenham tratado, com seus incontáveis e diferentes pontos de vista. Sempre faltará algo, para nossa sorte!

Então, com muita resistência, fui atrás de outra abordagem sobre o humor. É difícil falar sobre o humor, tanto quanto

defini-lo. Pirandello desiste de dar uma definição, conforma-se em descrever o especial processo que torna possível o humor, *arte de exceção*, segundo ele. *Raro e precioso*, segundo Freud.

Ocorreu-me tratar o humor na vertente da linguagem, embora tenha pouco conhecimento de lingüística. Ainda assim, acho que posso "levantar" ou "colocar" (outro modismo) uma questão importante, que é o mesmo que dizer "acho que posso incitá-los a pensar em algo aparentemente banal, mas que decididamente não é".

Incorporando Pirandello, diria que esse artigo que li para vocês pode ser considerado como humorístico, pois nos leva a ter o sentimento do contrário. Rimos dele - ainda que pouco, pois o humor, segundo Freud e Pirandello, não provoca muito riso - não porque achamos engraçados os modismos repetitivos e pobres da língua, mas exatamente porque prezamos muito a nossa língua, "minha pátria é minha língua", como cantou Caetano, trazendo esta frase de Fernando Pessoa. E o humor é rebelde, como disse Freud!

Gostaria de trazer aqui algumas ponderações a que nos incita um ensaio escrito em 1985, por Sérgio Paulo Rouanet (1987), onde ele discute três tendências que foram capturadas pelo irracionalismo que se iniciava no país àquela época - anticolonialismo, antielitismo e antiautoritarismo - e que, ao que parece, não se dissiparam totalmente; ao contrário, recrudesceram, nos dias de hoje, com as

tendências politicamente corretas.

Rouanet diz que essas tendências, inicialmente dadas para se construir uma sociedade livre, igualitária e democrática, fundada na razão, foram capturadas pelo irracionalismo, "por ironia da história." "Não é a primeira vez que o diabo atinge seus fins utilizando as virtudes teologais", diz ele, ao afirmar que essas tendências tão racionais tenham entrado, involuntariamente, na "órbita da anti-razão" (ROUANET, 1987, p. 126).

O anticolonialismo irracionalista se manifesta em uma oposição xenófoba à cultura estrangeira, para supostamente se proteger a cultura brasileira e sua identidade cultural, ignorando que a cultura estrangeira pode contribuir para o nosso enriquecimento cultural e a nacional pode ser a mais alienante. Rouanet, ao modo frankurtiano, diferencia a cultura da indústria cultural, sustentando que é a indústria cultural, seja americana, seja brasileira, seja qual for, que "funciona como narcótico, como *kitsch*, como lixo" e não a cultura em si, seja lá de onde vier, a qual funciona como "fermento crítico, como fator de reflexão, como instrumento de auto-transformação e transformação do mundo" (ROUANET, 1987, p. 128).

O antielitismo irracionalista é a tendência de opor a cultura de massas à alta cultura, desqualificando-se esta (tida como herança dos velhos estereótipos da aristocracia) e glorificando-se a primeira (tida como potencial renovador dos

meios de difusão cultural). Rouanet observa que a cultura de massas nada tem a ver com a cultura popular - que deve mesmo ser protegida para não desaparecer - e que esta não está em oposição com a alta cultura, nacional ou estrangeira e sim com a cultura de massas, nacional ou estrangeira. "O que ameaça a sobrevivência da literatura de cordel não é *Finnegan's wake* e sim a telenovela", diz ele. Digo eu: não é Mozart que ameaça a música popular brasileira, mas o axé e o pagode de péssima qualidade, pois até que existem pagodes de boa qualidade. Não é Shakespeare que ameaça o teatro popular, mas os programas de auditório de TV. (En passant, lembro a vocês que, muitas festas de aniversário de crianças da classe média, bem como festas de formatura dos nossos jovens, estão impregnadas desse tipo de "humor" provindo dos programas de auditório das TVs brasileiras. Assobios e barulhos insuportáveis, torcidas, alguém tem que ser o melhor etc.).

Não são as canções tocadas por Pablo Casals na ONU, com seu violoncelo, como "el cant dels ocells". ... que ameaçam o cancionário popular regional, mas Xuxa, com a difusão em massa de suas obviedades que levam à homogeneidade de comportamentos, sandálias e brinquedos!

O antiautoritarismo irracionalista é a tendência de opor teoria à prática, no sentido de se recusar todo esforço de teorização, tido como manobra autoritária que introduz uma re-

flexão alienada, promovendo uma disjunção entre a prática e o saber.

Falsas oposições, diria Bourdieu! Diz Rouanet:

Liberto da hipoteca irracionalista, o antiautoritarismo significa o repúdio a um sistema social de dominação em grande parte fundado na ignorância dos dominados, mas não o repúdio à autoridade do saber; o anticolonialismo significa a exclusão da indústria cultural estrangeira, mas não da cultura estrangeira; o antielitismo significa a rejeição de uma política cultural oligárquica que reserva a arte, a literatura e a filosofia para a fruição de uma minoria, mas não a rejeição da arte, da literatura e da filosofia (ROUANET, 1987, p. 145-146).

Ele ilustra esse fenômeno do irracionalismo com três exemplos: a lingüística, a psicologia cognitiva de Piaget e a psicanálise, para mostrar como um ponto de partida irracionalista determina estratégias teóricas que em última análise vão reforçar o irracionalismo social.

À luz da análise desses irracionalismos, Rouanet tratou de uma antiga polêmica que se travava em torno da língua portuguesa, entre lingüistas que defendiam, de um lado, a sua unidade e o primado da norma culta, e, de outro, os que eram contra a hegemonia da língua culta, com o argumento de que não se tem o direito de impor uma normatividade lingüística, um código de classe social, desrespeitando o linguajar es-

pontâneo das classes populares. Entre as duas posições, tínhamos os moderados, que defendiam a autonomia da língua brasileira, sem negar a importância da norma culta.

Talvez essa polêmica esteja agora atualizada, frente às modificações da ortografia de nossa língua, já aprovadas, visando a uniformização do português, que é falado em oito países, por uma população estimada em 230 milhões<sup>1</sup>. Atualizada também em decorrência da polêmica política do Ministério da Educação!

Rouanet, se apropriando da teoria dos códigos lingüísticos do sociólogo e lingüista inglês Basil Bernstein, mostra-nos a diferença entre o código restrito, caracterizado por um vocabulário pobre e redundante, e o código elaborado, semântica e sintaticamente mais complexo. Poderíamos pensar que um código não é inferior ao outro, mas diferentes, funcionalmente equivalentes, pois ambos servem adequadamente seus fins comunicativos. Não é assim que pensa Rouanet. Ainda fundamentado em Bernstein, sustenta que o código restrito condiciona estruturas de pensamento também restritas - concretas, auto-centradas, incapazes de abstrair, generalizar e descontextualizar. (E aqui podemos nos referir a Piaget com sua teoria das estruturas cognitivas).

Já o código elaborado ou culto<sup>2</sup> proporciona ao indivíduo uma capacidade muito maior para expressar-se, para compreender seu próprio contexto e contextos alternativos, para relativizar certezas, para com-

<sup>1</sup> Para quem se interessa sobre a importância dos códigos lingüísticos para a acultura e a sociedade recomendo o livro de Edgar Morin, O Método 4. As idéias.

<sup>2</sup> Rouanet nos lembra, com Antonio Houaiss, que toda língua culta tem hoje em torno de 400 mil palavras, enquanto nenhuma língua natural vai além de três ou quatro mil palavras.

preender o ponto de vista do outro e refutá-lo, para manipular variáveis, para argumentar e contra-argumentar, nas palavras de Rouanet, que acrescenta: "ter acesso a esse código é uma condição necessária, embora não suficiente, para que o indivíduo possa pensar, agir, participar, como ser humano e como cidadão" (ROUANET, 1987, p. 136).

Ou seja, sem o acesso ao código elaborado, os indivíduos dificilmente terão condições cognitivas para pensar de um modo totalizante, que os possibilite a refletir sobre a complexa sobredeterminação dos fenômenos, inclusive sobre as consequências desta polêmica. Não se trata, para Rouanet, de manter o indivíduo somente em guetos lingüísticos - talvez necessários, em certas faixas etárias - mas de criarmos condições para que todos tenham acesso à língua culta, a usar um código mais rico, "que lhes permitam estruturar cognitivamente sua própria prática, com vistas a transformá-la".

Aqui faço uma digressão para lembrar da recente apresentação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, uma das melhores do mundo. Com sua interpretação sensível, brilhante, fez com que pessoas como alguns de nós, que não gostamos muito de Mahler, passássemos a vibrar com suas composições!

O código da música dita erudita ou clássica é, evidentemente, mais complexo e rico do que outras composições, ainda que bonitas - e não estou falando

aqui da música popular brasileira, riquíssima de exemplos de composições complexas, ou de interpretações complexas, como vemos com João Gilberto etc. Bach já foi analisado à luz da matemática, suas composições melódicas, aparentemente simples, são de uma complexidade que nós, leigos, não entendemos. Mas não é preciso entender dessa complexidade para apreciarmos a sua música.

Penso que podemos transpor esse exemplo para a literatura, para a língua. Que pode proporcionar, para todos nós, um deleite, um prazer imenso e, mais ainda, um questionamento sobre o que traz, para o indivíduo e à sociedade, aquilo que é elaborado com refinamento, sutileza, agudeza, ou seja, através de um complexo código que, ao não submergir às elaborações mais fáceis, menos trabalhosas, nos incitam a pensar o que nunca havíamos pensado!

Não sou especialista, mas, mesmo como leiga, achei interessante dar destaque a essa reflexão, já que trabalhamos com as palavras. Não só as palavras que ouvimos, escrevemos ou lemos, mas as palavras que dizemos aos nossos pacientes. E aqui tenho uma pergunta: imersos que estamos em determinada vertente teórica, correríamos o risco de empobrecer nosso vocabulário, adotando automaticamente expressões do jargão psicanalítico específico de cada escola? Mesmo entre nossos pares, que não ousam perguntar o que significa tal ou qual expressão? Apenas a repetem?

Ou seja, é possível, sem a leitura constante dos clássicos e não clássicos da literatura, termos um linguajar que possa dar conta das contradições complexas e riquíssimas, próprias de todos nós? E a última pergunta: é possível dizer, com humor, palavras que instigam à abertura de sentidos, em vez de encerrá-las em significado estanque e estéril?



REFERÊNCIAS

- FREUD, S. El humor. in: *Obras Completa de Sigmund Freud*. trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nuova, 1973.
- PIRANDELLO, L. *O Humorismo*. trad. Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

***About humor, still inspired by Freud and Pirandello***

***Keywords:*** humor; irrationalism; opening of senses.

***Abstract***

*This article intends to bring the humor through the vices of language, with theoretical framework based on Rouanet's thinking.*

# O cômico do delírio

Gabriel Ferreira Câmara\*

**Unitermos:** cômico; humor; delírio; paranoia; ingênuo; exagero.

## Resumo

A princípio, tratar dos delírios numa jornada que tem como tema central o Humor pode parecer assunto controverso: o que, no delírio, poderia evocar o cômico? Freud, em "Os chistes e sua relação com o Inconsciente", classifica o ingênuo como espécie de cômico e utiliza comentários de crianças pequenas para dar exemplos de seu efeito. Neste trabalho, tento associar o efeito cômico do delírio com o ingênuo. A partir da escrita de Schreber, relaciono a regressão à fase narcisista do desenvolvimento da libido e, conseqüentemente, os sintomas de megalomania, com um efeito cômico no delírio de um paranoico. Outra característica do delírio a ser explorada, a partir do viés cômico, é seu exagero. O paranoico só mantém sua estrutura delirante com muito custo. Por fim, questiono sobre o humor do psiquiatra e se efeitos benéficos ao paciente podem surgir nestas circunstâncias.

A princípio, humor e delírio são dois temas que jamais se misturariam, parece ser um assunto controverso. E admito que me propus a escrever este trabalho por mera curiosidade, sem pretensões de chegar a algo novo, ou a algo que tenha importância na prática, quer do psiquiatra, quer do psicanalista. Porém, como Freud já nos ensinou, nenhum processo psíquico ocorre desconexo de outros, uma ideia está sempre próxima de outras tantas ideias e grupos de ideias, que aparentemente não se relacionam, encontram, por processos de transferência de catexias, próprios do inconsciente, conexões inesperadas por parte de nossa lógica consciente. Portanto, o estudo do cômico no delírio pode, por si só, levantar questões sobre o que, para mim, é o tema principal, a origem e a significação dos delírios.

Ciente do sofrimento que o delírio causa a seu criador, pensei até em desistir da minha tentativa de fazer tal associação. Porém, quem, como eu, tem a oportunidade de conviver com pacientes com transtornos psiquiátricos em uma unidade de internação, sabe que há situações engraçadas. Lembro agora da mãe de um paciente paranoico, que me relatou um

fato cômico de sua história.

Almir já estava bastante doente e evitava qualquer tipo de contato devido a seu delírio de perseguição. Resolveu, então, consultar-se com uma psicóloga. Ao final da entrevista, esta lhe disse: "Olha, aí, você não é maluco, não. O que você precisa é de uma terapia para se entender melhor". Prontamente e com muita sagacidade, ele respondeu: "Pois eu vou te provar que sou maluco!" Naquele momento, todos que ouviram tal história descarregaram seus sorrisos em gargalhadas.

Poderíamos questionar se o paciente, ao afirmar que é louco, contrariando todos os seus esforços para provar o oposto, teve a intenção de produzir algo cômico, ou se seu comentário foi ingênuo. De qualquer forma, fez uso de uma conhecida técnica do cômico: a revelação ou autotraição.

No caso acima, o cômico surgiu de uma situação inusitada, e não é raro encontrar pacientes psicóticos com um senso de humor aguçado. Mas, o que, no delírio especificamente, poderia evocar o cômico?

Neste momento, surgem dois caminhos possíveis. Posso descrever situações engraçadas, baseadas nos delírios de

\*Médico residente de Psiquiatria; aluno do CPB

pacientes que conheci, e, paralelamente, tecer comentários sobre cada história, utilizando material da teoria psicanalítica e da psicopatologia para justificar o conteúdo cômico. Ou posso seguir na trilha de um trabalho mais teórico, passando por uma revisão da psicopatologia até uma síntese do pensamento freudiano em relação ao delírio, encontrando pontes que me permitam fazer a ligação esperada. Creio que seria mais divertido se escolhesse a primeira opção, mas escolhi a segunda, pois penso ser mais rica em oportunidades, embora menos agradável.

## I

Para a psicopatologia fenomenológica, importa a definição de real/realidade, pois, para esta, o delírio é uma alteração na consciência global da realidade e, conseqüentemente, no juízo de realidade.

Real é tudo que percebemos corporeamente e que nos impõe resistência. A realidade é construída a partir do que se percebe do real. É através da significação das coisas que apreendo a realidade, e ela é embasada na prática do cotidiano. Óbvio que existe também uma realidade pensada, mas, para Jaspers, o que vale é a realidade vivida, que é compartilhada por todos os indivíduos de uma mesma cultura.

À medida que o indivíduo vive a realidade, paralelamente elabora juízos, justamente para significar esta realidade. Jaspers (1996) se dedica a perscrutar as vivências deliran-

tes primárias, as quais surgem na vida do indivíduo como algo novo, inapreensível, incompreensível. Algo que quebra a sequência da biografia do indivíduo. Neste momento, há uma radical transformação da consciência de significação, tudo se apresenta de forma peculiar ao indivíduo, com nova vestimenta. A partir daí, julgar-se-á tudo falsamente. Estas vivências seriam, portanto, o ponto exato de transição entre o adequado ajuizar da realidade e a origem do falso juízo patológico, que delimitaria o campo do delírio.

Com as vivências delirantes primárias, abre-se caminho para a disposição delirante ou tremata. O indivíduo convive com uma constante sensação de estranheza no ar, o ambiente está diferente, e isto é algo que o indivíduo não consegue decifrar. Esta experiência é extremamente angustiante para ele, que mantém seu sistema psíquico em alta tensão. No momento em que o indivíduo constrói seu sistema delirante, passa a se relacionar com o mundo ao seu redor de forma totalmente peculiar, ninguém mais compartilha de suas idéias.

Na maioria das vezes, o delírio impede que o indivíduo mantenha um convívio salutar em sociedade, mas, apesar de tudo, ele pode descarregar sua energia, pois agora sente que domina a situação. Neste momento - poderíamos pensar -, o indivíduo descarregaria sua tensão num largo sorriso.

Ainda em relação às vivências delirantes primárias, podemos dividir seus conteú-

dos - levando em consideração o material sensível em que se experimenta a significação - em percepção, representação, recordação, cognição delirante, etc. Fala-se em percepção delirante quando, por exemplo, uma mulher com delírio de ciúme encontra um fio de cabelo no carro do amante e crê que se trata de uma traição, e que ele acabou de manter relações sexuais com a vizinha, dentro de seu carro; de representação delirante, quando o indivíduo recorda fatos de seu passado, emprestando novas colorações ao acontecido. O indivíduo se lembra de sua ida à Inglaterra e de que visitou o palácio real. Lembra da rainha passando ao longe e se recorda bem como esta olhou só para ele. Por isso crê ser seu filho e, ato contínuo, fazer parte da realeza britânica.

As cognições delirantes constituem elementos frequentes em psicoses agudas ricas. Geralmente, são grandes acontecimentos mundiais de que o indivíduo toma conhecimento, porém não são situações verdadeiramente vivenciadas pelo indivíduo. Mas, por fim, encontra um papel para ele na história alheia.

A psiquiatria trata o delírio como um sintoma central das síndromes psicóticas, principalmente da esquizofrenia. O delírio marcaria, então, o início de um transtorno psiquiátrico. Apesar de concordar com esta visão, Jaspers reconhece que, além disso, o delírio também protege o indivíduo de situações insuportáveis. E, sendo este um pensamento fixo, já o faz relacionar-se com o cômico.

## II

Seguir aprofundando a teoria da psicopatologia não me ajudaria muito na missão a ser cumprida - encontrar o que poderia evocar o cômico numa história delirante. Acredito que o que existe de mais cômico num relato delirante - obviamente, para o outro que o escuta - provém justamente da comparação, e, onde há comparação, há uma identificação prévia.

Apsicanálise, percorrendo caminho oposto ao da fenomenologia, começa onde esta pára. O delírio é uma elaboração dada pelo indivíduo ao retorno do reprimido. Freud entende o delírio como uma tentativa de voltar a direcionar a libido para os objetos do mundo externo. Portanto, ele é uma tentativa de cura, e não o principal sintoma que marca um transtorno mental. Pensando assim, não seria de bom grado tratar o paciente psiquiátrico com o objetivo de livrá-lo de sua história. E está fora de cogitação a possibilidade de, um dia, a psicofarmacologia encontrar uma droga que delete o delírio da história de vida do paciente. O mais sensato é tentar escutá-lo, captar o discurso do inconsciente.

Jonildes Miriam de Souza (1998), em seu texto "O cômico é o infantil", afirma que o riso parte de alguma recordação da ordem infantil que remete à censura do adulto, produzindo um efeito cômico. E o que isto teria a ver com o delírio do psicótico?

## III

Há, em todo discurso, uma

posição do adulto e outra da criança, porém esta é reprimida, pois não seria aceita em sociedade - o nonsense é cômico apenas em determinadas situações, na maioria das vezes, seria motivo de pilhéria e de ridicularização. E o louco tem em mãos um poder que lhe permite falar de coisas que nós jamais nos arriscaríamos. Ele pode ser visto como ingênuo, e isto o isenta de qualquer culpa, daí poder ser cômico para o outro que o escuta. Ao invés de ridículo, cômico.

A relação dos transtornos psiquiátricos com o infantil é bem presente na prática clínica. O psicótico e outros indivíduos com diversos diagnósticos psiquiátricos têm, muitas vezes, comportamento infantil. São pessoas que não conseguem cuidar de si próprios, e suas famílias os tratam como verdadeiras crianças. Alguns, inclusive, precisam que sua família imponha horários fixos para tomar as medicações e dormir, por exemplo.

Se eles se comportam e são vistos como crianças dentro da família, por que não seria assim também para a sociedade?

Faço uma digressão no momento para afirmar que não tenho a pretensão, como médico e residente de psiquiatria, de reduzir os problemas de um indivíduo com transtorno psiquiátrico a coisa de criança. Não desejo diminuir o sujeito que sofre com seus sintomas, a um débil mental. Muito pelo contrário, alguns psicóticos que conheci e me relataram suas ideias delirantes, demonstraram

astuta compreensão de seu processo e são pessoas ricas de conhecimento. No momento, aparento-me mais com um fenomenólogo curioso que descreve o que vê, sem lançar mão de qualquer juízo de valor.

Mas, voltando à pergunta anterior: que conteúdo do delírio poderia servir de base para uma empatia e posterior comparação? Um delírio soa tão estranho aos nossos ouvidos! Também é fora de qualquer contexto real! Porque riríamos de um indivíduo que afirma ser Jesus Cristo? Ou de outro que se esconde porque está sendo perseguido pelo presidente dos Estados Unidos e toda força armada americana?

Estudando o caso de Schreber, Freud descreve os mecanismos de seu adoecimento e também generaliza alguns de seus achados como válidos para a paranoia. Sua doença iniciou-se devido ao retorno de fantasias homossexuais que antes estavam reprimidas. A hipercatexização dessas fantasias é justificada por três acontecimentos em sua vida pessoal: o afastamento de sua esposa, devido a problemas de saúde, o fato de ele não ter tido filhos, e sua idade - nessa época, Schreber contava 51 anos; Freud fala do climatério masculino.

Toda sua construção delirante gira em torno de sua fantasia de emasculação. Inicialmente, esta lhe causava intenso sofrimento, e ele resistia o quanto podia. Posteriormente, apresentou melhora do seu quadro clínico paralelamente à sua aceitação da fantasia de

emasculação, que passou a ficar em harmonia com a Ordem das coisas - pôde, então, reconciliar-se com Deus e retornar à sociedade.

Na paranoia, há uma regressão da libido para um ponto de fixação ligado à fase narcisista de seu desenvolvimento. Freud fala de possíveis frustrações na vida real que permitiriam à libido fluir regressivamente. Como consequência, toda ela passa a ser investida no ego. Este, então, passa a ser supervalorizado sexualmente, pois, na contradição que rejeita a proposição "eu o amo" como um todo, sobra "não amo de modo algum - não amo ninguém", que seria o mesmo que afirmar "eu só amo a mim mesmo".

A megalomania que os paranoicos relatam em seus delírios é consequência deste ego supervalorizado. O delírio de fim de mundo, tão frequentemente visto na prática clínica, pode ser encarado como uma percepção endopsíquica de retirada de catexias libidinais do mundo externo.

Para mim, o que pode haver de mais cômico num relato delirante, são exatamente comentários que dão vazão aos sintomas de megalomania. Como adultos saudáveis, tivemos, em algum momento de nossas vidas, que desistir de atuar no mundo de acordo com nosso princípio de prazer, e passamos a adotar o princípio de realidade, para melhor nos adequarmos a esta. Mas apenas inibimos nossas tendências narcisistas, não as apagamos por completo de nossas mentes.

Se, em determinadas circunstâncias, tratamos do psicótico como uma criança, ele pode nos fazer sorrir com seu comentário ingênuo, rico de elementos de megalomania e egocentrismo, pois nos presenteia com sua suposta desinibição, que torna nossa própria energia repressora desnecessária - Freud afirma que, para se emergir o ingênuo, o valor da censura deve ser reduzido a zero.

Com isso, não estou afirmando que não há censura no psicótico, pois, segundo Freud, todas as características do ingênuo inexistem a não ser na compreensão da pessoa que o escuta - ela coincide com a terceira pessoa do chiste. Consideramos, então, que aquele que comenta não possui a mesma inibição nossa, assim sendo, nos introduzimos no estado psíquico deste e fazemos a comparação com nosso próprio estado psíquico.

Bom lembrar que não há técnica no ingênuo, aquele que faz o comentário pretende ser escutado com seriedade, não é como uma produção chistosa, não há intencionalidade.

#### IV

Freud afirma que o humor enaltece o ego, e o associa ao narcisismo. Ele serve como método construído pela mente humana para fugir à compulsão de sofrer - compulsão à repetição. Estaria, então, a serviço de Eros.

Eros está vinculado à união, já Tanatos separa, fragmenta. Melaine Klein contribui neste

ponto e acrescenta que a ansiedade tem relação com a pulsão de morte. Em situações de frustração, há um predomínio de Tanatos, que ameaça o organismo de aniquilamento. O paranoico, que tem seu ponto de fixação localizado na posição esquizoparanoide, utiliza-se da projeção como principal mecanismo de defesa. Ele lança aos objetos sua parte odiada e agressiva, e estes se tornam, então, severos perseguidores. Como mecanismo de defesa primitivo contra a ansiedade, o ego tende a desintegrar-se.

Das nosologias psiquiátricas que acometem o indivíduo de estrutura psicótica, talvez seja a paranoia a que menos permita a fruição do prazer humorístico. Klein fala da dificuldade de se analisar um paciente paranoico, pois apresenta um tipo muito difícil de resistência. Esta mesma resistência pode ser expandida para todas as outras relações objetais, inclusive com seu médico psiquiatra. O indivíduo paranoico está sempre suspeito, parece distante de todos, porém está sempre atento, por se sentir constantemente ameaçado.

Paranoia e esquizofrenia são diagnósticos que muitas vezes se superpõem, e um diagnóstico diferencial muitas vezes difícil na clínica psiquiátrica é entre a Esquizofrenia e o Transtorno Afetivo Bipolar, quando marcado por mais sintomas psicóticos. O bipolar também pode evoluir para um esvaziamento cognitivo e um empobrecimento de seu nível de funcionamento, a tal ponto que sua história evolutiva passa a ser

semelhante à de um esquizofrênico.

Um paciente, ao longo de sua vida, pode alternar sintomas das duas patologias. Em muitos casos, inclusive, o correto diagnóstico só pode ser dado retrospectivamente, e, quando isso não é possível, a psiquiatria moderna tem um termo bastante confortável para dizimar a dúvida - chama-o, então, de Esquizoafetivo.

Mesmo na primeira consulta, um observador mais cuidadoso pode até conseguir fazer o diagnóstico diferencial adequado. É que o bipolar, mesmo o mais gravemente comprometido, tem, na maioria das vezes, mais capacidade de permitir a fruição do humor. Ele é mais flexível com as palavras, permitindo, desta forma, o brincar, tão importante para a produção humorística.

Freud, estudando o caso de Schreber, dá muita ênfase às fantasias de desejo homossexual, porém percebo que ele não presta a atenção devida aos sintomas persecutórios. Afirma que o medo persecutório é consequência da contradição da proposição "eu o amo", utilizando a projeção e a alteração da qualidade da emoção ao seu oposto como mecanismos de defesa. Portanto, temos: "Ele me odeia (persegue), o que me desculpará por odiá-lo". Concordo mais com Klein, que associa a origem do sentimento de perseguição a mecanismos de defesa bastante primitivos como o par projeção/introjeção, mas também divisão, idealização e negação, estágio de desenvolvimento em que o

ego ainda não está devidamente unificado.

O ponto de fixação do paciente bipolar não é tão precoce quanto o do esquizofrênico e do paranoico. Para Klein, está localizado na posição depressiva, momento do desenvolvimento em que seu ego já está mais integrado, o que lhe permite mecanismos de defesa mais elaborados e uma maior capacidade de lidar com as frustrações e perdas.

Numa consulta psiquiátrica, fico satisfeito quando há espaço para o lúdico e para o bom humor. Alguns pacientes psicóticos, mesmo em situações de intensa angústia, conseguem ter prazer com o jogo de palavras e com os chistes, chegando a rir do que surge no diálogo. Considero esta capacidade um marcador de saúde do ego, por indicar uma maior integração e maior capacidade de simbolização.

O humor do psiquiatra, se empregado em momento oportuno, pode trazer alívio ao paciente, pegá-lo de surpresa, por ser uma reação inesperada por parte deste. Evidente que não podemos exercer o papel do superego dos nossos pacientes, mas podemos - em momento oportuno dado pelo paciente - aliviar por um curto tempo a tensão e favorecer o estreitamento da relação médico-paciente, do que decorre uma maior adesão ao tratamento, inclusive o farmacológico.

## REFERÊNCIAS

FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VIII.

\_\_\_\_\_. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia [1911]. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.

JASPERS, K. *Psicopatologia Geral*. 8. ed. São Paulo: Atheneu, 1996.

KLEIN, M. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides [1957]. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. v.III.

SOUZA, Jonildes Miriam. O cômico é o infantil. *Agente. Revista de Psicanálise*, Salvador, DBC - Artes Gráficas, v. 10, p. 42-44, abr. 1998.

**The Comic of Delusion**

**Keywords:** *Comic. Humour. Delusion. Paranoia. Ingenuous. Exaggeration.*

**Abstract**

*Which aspect of a patient's delusion could evoke the comic? In this article the author will try to answer this question. Studying Schreber's case, Freud affirms that, in the paranoiac patient, the libido regresses to its narcissistic phase of development, and as a consequence, grandiose symptoms emerge in his pathological history. The author will associate the comic that can be evoked in a delusion with the ingenuous - a type of comic. Another characteristic of delusions that can be explored by a comic point of view is its exaggeration. Finally, the author raises questions about the humour of the physician and possible benefits for the patient.*

# O humor e a delicadeza

Marcus do Rio Teixeira

**Unitermos:** humor; falo; desejo; depressão; Outro; amor; gozo Outro; relação sexual

## Resumo

No seu filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) Sofia Coppola ilustra de forma precisa o papel do humor, no sentido freudiano, como defesa contra a depressão. O encontro com o objeto do amor reinstala no sujeito a instância fálica, mas isso não é suficiente para que ele possa lidar com a falta da relação sexual.

O cinema, mesmo aquele que se pretende realista, não é neutro - disso somos alertados há tempos. A novidade que nos martelam na cabeça é que ele também não é neutro no sentido de sexo (ou de gênero, como quer a terminologia politicamente correta, herdeira do puritanismo norte-americano): cineastas criariam representações a partir de um ponto de vista masculino ou feminino. Tal argumento justificaria a estratificação de filmografias rotuladas segundo o ponto de vista sexual (filmes feministas, gays, transexuais, etc).

Porém, o que talvez escape a esses teóricos é que o referido ponto de vista, quando existe, não é determinado unicamente pelo sexo anatômico ou imaginário do cineasta, mas pela sua capacidade, enquanto artista, de transcender as limitações imaginárias que o seu sexo lhe impõe. É segundo essa perspectiva que Jean-Luc Godard, escrevendo nos *Cahiers du Cinéma* nos anos 50, destacava Bergman como um diretor dotado de um talento para filmar as mulheres do ângulo dos homens e os homens do ângulo das mulheres. Sendo o próprio Godard um exemplo mai-

or entre os diretores que sabem filmar as mulheres do ponto de vista dos homens, não é preciso muito esforço para compreender que ele considerava o talento de Bergman não somente grande, mas raro.

Assim sendo, é um privilégio contarmos na atualidade com uma cineasta viva que possui esse mesmo talento. Trata-se de Sofia Coppola, terceira mulher (e a primeira americana) na história do Oscar a ser indicada como melhor diretora, pelo seu filme *Lost in Translation* (*Encontros e Desencontros*), obra na qual ela lida com o humor de forma exemplar.

## O LUGAR

O enredo se passa em Tóquio, no início do sec. XXI, para onde os personagens viajam a trabalho. Nesse cenário, somos confrontados com a alteridade extrema, onde impera a falta de referências com algo equivalente na nossa cultura. A diferença radical dos costumes, dos códigos de conduta, e, sobretudo, da língua (que a diretora destaca no título original), provoca nos personagens e em nós, espectadores, uma sensação de desconforto e estranheza.



Porém essa estranheza, no sentido freudiano do *Unheimlich*, é na realidade um retorno do familiar como familiarmente estranho. Pois o que o Japão moderno nos apresenta é uma imagem da cultura ocidental, ou seja, aquilo que nós encontramos nesse Oriente estrangeiro é a nossa própria cultura. Mas, assim como o Outro devolve ao sujeito a sua mensagem invertida, o Japão nos devolve uma versão modificada, hipertrofiada, da cultura ocidental: alta tecnologia onipresente, adolescentes de olhos puxados vestidos como teenagers americanos, passando horas em casas de jogos eletrônicos e karaokês de rock.

É essa sensação inquietante de se defrontar com uma versão distorcida da cultura ocidental que os norte-americanos tentam disfarçar diplomaticamente, com um pudor politicamente correto. Afinal, quando você lança duas bombas atômicas (e milhares de bombas incendiárias) sobre um país, é de bom tom um pouco de diplomacia em relação ao que os nativos fazem. Sofia Coppola rompe com a hipocrisia ao mostrar um Japão da forma que ele parece aos nossos olhos: bizarro e incompreensível. Ela explora ao máximo essa sensação de estranheza e a barreira da língua.

Mas o Outro, segundo Lacan, é também o lugar do feminino. É nesse lugar que se situa a mulher, a qual tem relação com o gozo Outro, que o homem não pode experimen-

tar. Esta referência teórica não é casual no que diz respeito ao enredo do filme em questão.

#### OS PERSONAGENS

Somos apresentados a Bob Harris (Bill Murray), um ator hollywoodiano de meia-idade, protagonista de filmes de ação, cuja carreira está em fase de declínio. Sua fama, porém, ainda é suficiente para que fabricantes de uma marca de whisky japonês o convidem para estrelar um comercial, com um cachê de dois milhões de dólares. Como se isso não bastasse, o casamento de Bob está se desfazendo. Sua mulher, Lydia, manifesta um nítido desinteresse em relação a ele e parece inteiramente voltada para suas atividades domésticas. Seus contatos, via celular e fax, nos horários mais absurdos devido ao fuso, se restringem a questões sobre os filhos e a mobília.

Bob apresenta todos os sinais de depressão. Ele sofre de insônia, que atribui ao fuso, e que o leva a passar as noites no bar do hotel ou sozinho no seu quarto, zapeando filmes dublados em japonês. No seu desamparo, até os objetos inanimados parecem conspirar contra ele: o fax, a cortina automática, o chuveiro, o aparelho de ginástica estendem ao seu corpo a inadequação entre ele e o mundo, em cenas que evocam o humor chapliniano. Sua expressão permanente em todas as situações é de um tédio abissal. Ele executa de forma obediente e passiva seus compromi-

mentos profissionais, enquanto se auto-recrimina por não estar atuando, mas sem fazer nada para modificar essa situação.

Para Roland Chemama, que tenta trazer o tema da depressão para o campo da psicanálise, o sujeito deprimido enxerga o futuro como uma continuidade do presente. Há uma espécie de congelamento do tempo, que se apresenta como uniforme, impossibilitando qualquer mudança. Bob também apresenta um desinvestimento em relação aos objetos do desejo; para ele, o sexo não desperta mais nenhum interesse. Em uma das cenas mais cômicas do filme, ele recebe no seu quarto a visita de uma garota de programa enviada pelos seus contratantes, ansiosos por agradá-lo. O único interesse de Bob, porém, é se ver livre dela, o que se revela uma tarefa bastante difícil, complicada pela barreira do idioma.

Porém, Bob possui um recurso disponível para enfrentar a depressão. Seu humor o protege contra os "afetos desprazerosos", na expressão freudiana. No seu artigo clássico sobre o humor, Freud o considera mais elevado que o chiste, e lhe confere uma dignidade especial, por resguardar o eu das adversidades, convertendo-as - e isso é o mais importante - em motivo de fruição de prazer. Ele considera que nesse processo há uma divisão entre um supereu benevolente (sic!) e o eu, que é tratado pelo primeiro como uma criança é tratada por um adulto. Essa referência ao

supereu como benevolente é rara em Freud; que eu saiba só há outra ocorrência em um texto publicado postumamente.

Como no exemplo freudiano do condenado que ironiza a sua situação a caminho do cadafalso, Bob lança o tempo todo comentários humorísticos sobre a situação em que se encontra, que transformam o seu desamparo, de constrangedor em engraçado. Nesses momentos, Bob se dirige essencialmente a si mesmo, uma vez que os seus interlocutores não têm capacidade de entender o seu humor. Como, por exemplo, na cena da sessão de fotos, em que ele tenta atender às demandas do fotógrafo, expressas num inglês canhestro. Ao ser solicitado a interpretar James Bond, ele comenta: "Ele bebe Martini e não whisky, mas tudo bem". Nós, os espectadores, somos como intrusos que usufruem desse humor secundariamente, como diria Freud: rimos da sua atitude auto-irônica, até mais do que ele, que como um bom humorista profere suas piadas sério (em alguns momentos, entretanto, o ator nos inclui: a quem se dirigem, senão a nós, esses olhos revirados para o alto e essas expressões de desconsolo diante das situações absurdas?). Dessa forma, o tédio (imenso) do personagem é amenizado e sua depressão, apesar de não diminuir, se torna suportável. Ele bebe, por exemplo, mas não chega a ser um alcoólatra.

Charlotte (Scarlet Johansson), a personagem feminina, é uma jovem de vinte e

poucos anos, recém-graduada em Filosofia, que acompanha o seu marido, um fotógrafo de moda, da sua geração, numa viagem a trabalho. Este último, por sua vez, é um sujeito narcisista, que só se interessa pelo seu trabalho e por si mesmo. Ele não parece prestar a menor atenção na mulher que está ao seu lado, a não ser para criticá-la por fumar ou ser, segundo ele, pedante. Charlotte passa os dias sozinha no quarto do hotel ou perambulando sem destino pela cidade, num estado melancólico permanente.

Ela também possui um recurso para se defender desse estado, porém com uma diferença sutil em relação àquele utilizado por Bob. Charlotte possui uma capacidade de leitura dos laços sociais que a faz identificar com clareza a futilidade e a mediocridade do meio *fashion* no qual vive o seu marido. Trata-se de um tipo de saber que não se confunde com o saber teórico, acadêmico, que ela por acaso também demonstra possuir. Em uma cena de um dos seus passeios solitários ela atravessa um lago artificial de um típico jardim japonês, caminhando sobre as pedras dispostas na água. Na nossa língua é possível dizer que ela "sabe o caminho das pedras".

O saber de Charlotte, porém, não a defende de forma tão eficaz quanto o humor de Bob. Isso porque ela acredita que há em algum lugar um saber, que lhe falta, e que lhe ensinaria o segredo do bom funcionamento do laço conjugal

(em um de seus passeios solitários ela observa uma cerimônia tradicional de casamento, onde os noivos trajando quimonos executam gestos rituais). Charles Melman diz que os sujeitos preferem acreditar que são eles os culpados pelo fracasso dos relacionamentos, do que admitir que se trata de uma falha estrutural, ou seja, que a relação sexual não existe. Essa é a diferença entre Charlotte e Bob: a primeira se pergunta como funciona o laço conjugal; para ela, a desconfiança de que a relação sexual não existe é relativamente recente.

Já Bob é cético, porque tendo constatado que a relação sexual não existe, generalizou essa constatação para a descrença em qualquer laço amoroso/sexual. Ele se parece com um leitor neófito que toma a máxima lacaniana literalmente, sem saber que, como diz Ricardo Estacolchic - "A relação sexual não existe... e é por isso que as pessoas transam". Ele se esquece também que o movimento do sujeito é o de tentar fazer existir essa relação, e que uma forma disso é acreditando que a mulher existe, ou seja, se apaixonando. Mas isso ele vai descobrir em pouco tempo.

#### O DOM DO QUE NÃO SE TEM

A primeira cena em que os personagens se encontram se passa no elevador. Esse encontro, porém, não os aproxima e deve ser contado como anterior ao primeiro. Este se passa no bar do hotel, onde

Charlotte está sentada na mesa com seu marido que, como de costume, não presta a menor atenção a ela, completamente absorvido numa conversa com os membros da sua equipe de produção. Uma banda americana se apresenta no bar e a cantora interpreta, num estilo afetado e cafonha, uma velha música de Simon e Garfunkel. No final da apresentação, o público aplaude entusiasticamente, inclusive o marido de Charlotte e seus amigos. Charlotte percebe Bob, que bebe whisky sozinho numa mesa, ainda maquiado após a sessão de fotos. Bob segura um charuto em uma das mãos e com a mão livre estala os dedos à guisa de aplauso, ostentando sua habitual expressão de tédio. Charlotte bate umas palmas desanimadas enquanto sorri com expressão irônica. Em seguida, pede a um garçom que ofereça um drinque de saquê a Bob, que de longe agradece com um brinde e se retira, deixando à mostra os pregadores da sessão de fotos ainda presos no seu paletó.

Essa cena me faz lembrar a afirmação freudiana de que a identificação é anterior ao amor. É claro que Freud estava se referindo à constituição do eu, mas no caso de Charlotte, podemos pensar que para ela a identificação com Bob, em quem ela reconhece a mesma percepção da mediocridade circundante, vem antes do amor. Este virá logo em seguida, suscitado não pelos atributos fálicos deste, pela sua fama, por exemplo,

mas, ao contrário, pelo seu desamparo e fraqueza. "Que haja amor à fraqueza, está aí sem dúvida a essência do amor", afirma Lacan. E prossegue: "Como já disse, o amor é dar o que não se tem, ou seja, aquilo que poderia reparar essa fraqueza original."

A cena do segundo encontro é bastante elucidativa desse aspecto e constitui um exemplo de um excelente trabalho de direção. Nela, Charlotte e Bob se encontram no balcão do bar, numa maquiagem insone. Vemos os atores do ponto de vista do barman, de frente para nós. Ambos mantêm uma distância que permanece inalterada durante todo o diálogo. O único movimento de aproximação física é quando Bob acende o cigarro de Charlotte, e mesmo aqui se trata de um gesto cavalheiresco, e não de sedução. A sedução, aliás, parece estar ausente desse diálogo, tanto da parte de Charlotte, que não utiliza nenhum recurso histérico, quanto de Bob, que em lugar de ostentar seus atributos fálicos, opta por se expor como imaginariamente castrado.

Quando Charlotte lhe diz, direta e tranquilamente, que ele deve estar passando por uma crise de meia-idade e pergunta se ele já comprou um Porsche (o clichê norte-americano reza que os homens de meia-idade compram Porsches para parecerem jovens, apesar de na realidade esse ser um carro inacessível para um jovem, devido ao seu preço), ele responde, muito sério, que está pensando em

comprar um. Para Jean-Jacques Rassiál, seduzir é manter o outro na dúvida quanto ao lugar em que ele é colocado, ou seja, escavar, alargar a falta do outro. Já no amor, como vimos, se trata de supor ser capaz de sanar essa falta (e de que o outro seja capaz de sanar a nossa falta).

#### O FALO COMO UMA ATRIBUIÇÃO FEMININA

A seqüência da aproximação entre os personagens mantém essa tônica. Quando Bob leva Charlotte a um hospital para engessar um dedo quebrado, a sua atitude não é motivada por um jogo histérico desta, mas porque ela suscita em Bob um autêntico desejo de cuidar. Ou seja, ao se colocar como não-fálica, ela abre para ele a possibilidade de se colocar como fálico, numa posição masculina. Essa nova posição não deixa de provocar conseqüências sobre Bob: seu estado depressivo se ameniza, seu interesse pela vida retorna e seu humor, antes estritamente auto-irônico, se dirige agora ao mundo. Um outro ponto digno de nota é o efeito dessa nova posição fálica sobre o seu desejo. Num paradoxo aparente, isso faz com que ele transe com a cantora do bar, o que não deve ser tomado como uma mera traição, mas como efeito do próprio envolvimento com Charlotte, que o conduz de volta à posição de sujeito desejante. Num efeito de *feedback*, a entrada em cena de uma outra mulher vai fazer

Charlotte se interessar ainda mais por Bob.

Apesar desse interesse mútuo, nunca chega a haver uma aproximação sexual entre os personagens. Creio que foi o crítico Inácio Araújo que definiu a cena de abertura do filme, onde aparece a bunda de Charlotte com uma calcinha rosa em primeiro plano, como "uma promessa não cumprida". Isso porque não se trata de um filme sobre o desejo sexual, mas sim sobre o amor (com todas as implicações dessa diferença). As saídas do casal na noite de Tóquio são momentos de intensa proximidade, porém sem jamais chegar a um contato físico. A cena emblemática dessa situação é aquela na qual ambos os personagens, num estado de sonolência, trocam confidências na cama até caírem no sono. Bill Murray declara no *making of* ser esta a melhor cena que ele já filmou. Note-se que a intensidade dramática se deve menos às palavras, apesar de ser um diálogo bem escrito, do que à interpretação dos atores. Essa ausência de contato entre os personagens se deve menos a Charlotte, que espera uma iniciativa de Bob, do que a este, que descumprindo o preceito lacaniano, cede no que diz respeito ao seu desejo.

Em um diálogo na véspera da sua viagem ele consegue dizer a Charlotte que não quer voltar, ao que ela replica: "Então não vá. Fique comigo. Vamos formar uma banda de jazz". Na verdade, essa resposta tem o valor de uma intervenção analítica e deve ser

dividida em três partes: a primeira, "Então não vá", é uma exortação direta - "Assuma o seu desejo". A segunda, "Fique comigo", constitui a contrapartida exemplar, onde é ela que assume o seu próprio desejo. E a terceira, "Vamos formar uma banda de jazz", é uma quebra no tom sério da conversa, uma defesa na forma de concessão ao estilo do humor de Bob.

Como pensar a partida de Bob e o desfecho da história? Podemos levantar três hipóteses. A primeira, de que Bob executa um gesto cavalheiresco ao abrir mão de Charlotte, de quem ele diz que "tem futuro". Como ele vê o seu próprio futuro como um beco sem saída, ele receia que, ao se unir a ela, esteja lhe dando um abraço de afogado, sabotando as possibilidades que ela ainda tem pela frente. Tal tipo de desfecho costuma agradar enormemente ao público, vide a popularidade de *Casablanca*. No caso de Bob, há ressonâncias com o amor cortês e a idealização d'A Mulher, mantida à distância justamente para que possa existir. Já a segunda hipótese é bem mais prosaica, conforme acima: Bob cede no único aspecto em relação ao qual um sujeito nunca deve ceder, segundo Lacan - no seu desejo. Qualquer que seja a sua justificativa para tal ato, como, por exemplo, pensar mais no bem do outro do que no seu próprio bem, ele só vem confirmar a posição de covardia moral do depressivo.

A terceira hipótese, por

sua vez, é ao mesmo tempo a mais simples e a mais complexa: Bob e Charlotte não ficam juntos porque eles não são sujeitos, mas personagens de uma obra cinematográfica. Personagens não fazem escolhas, nem seguem o destino; eles devem obedecer ao roteiro. Eles não têm desejo, mas agem conforme o desejo de Sofia Coppola. Somos nós, espectadores, que na suspensão da descrença, os tomamos por pessoas legais e lhes atribuímos afetos, desejos e possibilidade de decidir o seu destino. Esse balde de água fria é necessário para que nos lembremos sempre que quando nós, psicanalistas, falamos de personagens de uma obra cinematográfica ou literária, não estamos falando de sujeitos, mas de modelos criados por um artista. Caso contrário, chegaremos sempre ao impasse de esperar dos personagens decisões humanas.

Para mostrar como essa ilusão não é algo banal, mas afeta de fato as pessoas, eis um dado curioso. Inconformados com o final deixado em aberto pela diretora, onde Bob, sempre tardio a respeito do seu desejo, alcança Charlotte nos últimos instantes antes da sua partida para lhe dar um beijo e sussurrar algo que não escutamos no seu ouvido, alguns fãs resolveram solucionar por sua própria conta esse mistério. Um deles postou no YouTube o que alega ser a fala do ator, utilizando um programa que filtra sons indistintos ou sussurros. O resultado, num inglês gramati-

calmente incorreto, é algo como: "Eu tenho que partir, mas não vou deixar que isso se interponha entre nós". Alegria dos fãs, que durou pouco, porque outros parecem ter colado o ouvido nos alto-falantes e alegam que o texto na realidade seria: "Prometa que nunca vai deixar (ininteligível) dizer o que você é, OK?" ou "Prometa que na próxima viagem de negócios vai dizer a ele a verdade, OK?"

Não se sabe a posição de Sofia Coppola acerca desses delírios inofensivos. E nem seria necessário, uma vez que ela já expressou, com humor e delicadeza, sua leitura do desencontro entre os sexos. Este se deve menos à inabilidade ou má-vontade dos parceiros, do que à impossibilidade de inscrição da relação que os ataria. A investidura fálica que o homem recebe desse Oriente feminino não lhe basta para colonizá-lo, pois o gozo que aí habita não pode ser por ela limitado. Desse corpo infinito não lhe é dado conhecer as fronteiras, mas apenas recortar nele o objeto que se designa por uma letra - a minúsculo.

## REFERÊNCIAS

- CHEMAMA, Roland. *Dépression, la grande névrose contemporaine*. Paris: Érès, 2005.
- ESTACOLCHIC, Ricardo e RODRIGUEZ, Sérgio. *Pollerudos*. Buenos Aires: Ediciones Odisea, 2001.
- FREUD, Sigmund. O Humor. *Edição Standard Brasileira*, vol. XXI. Rio de Janeiro; Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. *Edição Standard Brasileira*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 17, O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20, Mais...ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- MELMAN, Charles. *Novas formas clínicas no início do terceiro milênio*. Porto Alegre: CMC Editora, 2003.
- RASSIAL, Jean-Jacques. Do amor que não seria semblante. *Associação Psicanalítica de Curitiba em Revista*, Curitiba, nº 7, p. 68-98, dez. 2003.

### **Humor and Delicacy**

**Keywords:** humor; phallus; desire; depression; Other; love; Other joy; sexual relationship.

### **Abstract**

*In her movie Lost in Translation (2003) Sofia Coppola shows with accuracy the role of humor, in the Freudian sense, as defense against depression. The meeting with the object of love reinstalls the phallic instance, but it's not enough to deal with the lack of sexual relationship.*

# Brincando com as palavras: o reencontro da alegria infantil

Maria Clarice Baleeiro\*

**Unitermos:** jogo; humor; linguagem; alegria.

## Resumo

Na pretensão de falar do humor, falamos do infantil que se evidencia e se recupera toda vez que algo escapa e nos faz rir. Jogo de palavras, gracejo, chiste - como passos que buscam nos desafogar das mágoas, da dor, do trágico. Surpresas que o inconsciente nos prepara para podermos superar obstáculos, seguir em frente.

*Do que você está rindo menina?  
Não acho a menor graça!  
E a criança continua rindo.*

*Do que ri?*

*Ri de puro prazer.*

*E nós, do que rimos?*

*Rimos do amor, da dor. Rimos da alegria e da tristeza. Rimos do outro, de nós.*

*Rimos porque alguma coisa escapa e do trágico algo sobra e, porque não damos conta, rimos.*

Uma criança de quase três anos, já com a linguagem em bom estágio de desenvolvimento, começa a evidenciar determinados sons das palavras, principalmente os erres - brrrrrrrincar, prrrrrrreciso, prrrrimeira...

Percebo o imenso prazer que esta aparente brincadeira lhe dá. Nós, adultos, rimos, nos deliciando com o que parecia ser algo deliberado na busca de nossa atenção.

No entanto, um olhar mais atento nos faz perceber que a criança brinca de fato com as palavras, com seus sons, seus tons, num jogo cujo domínio é só dela e o prazer também. Os outros, são apenas os outros e entram como expectadores que, afetados pelo processo, participam desse estado de prazer.

Freud afirma que a produção humorística causa prazer em quem realiza e naquele que assiste, sendo, no entanto, própria de algumas pessoas. Esse

dom humorístico não é de muitos, ele se constitui num "*dom raro e precioso*". (Freud 1927, p. 169).

O jogo de palavras é um humor dirigido à própria pessoa. É o primeiro passo para a construção do chiste e acontece no período inicial do desenvolvimento da linguagem. Quando a criança balbucia, o faz pelo enorme prazer que encontra nos sons e na sua repetição. Isso lhe traz satisfação e, é esse encontro com o prazer que faz com que ela vá em frente explorando novas maneiras e possibilidades de pronunciar palavras, nomear objetos e pessoas, descobrindo um mundo fantástico que, antes, só existia na sua imaginação.

No jogo, há sentido nessa aparente falta de sentido. Para Freud (1905, p. 117), "*As crianças, ainda acostumadas a tratar as palavras como coisas, tendem a esperar que palavras*

\*Psicanalista, membro do Círculo Psicanalítico da Bahia. Trabalho apresentado na XX Jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia - 2008.

Endereço para correspondência:  
Rua Eduardo José dos Santos No.147, Centro Integrado de Saúde Prof. Fernando Filgueiras, sala 1411, Garibaldi, CEP 41.940-455, Salvador, Bahia. Tel. (71) 91462855

*idênticas ou semelhantes tenham, subjacente, o mesmo sentido - fato que é fonte de muitos equívocos dos quais os adultos riem".*

Mas o jogo, não se constitui como algo eterno, perene. Num certo momento, ele se encerra, quando a criança se depara com o absurdo dessa brincadeira, usada, por um bom tempo, para buscar o prazer e "*escapar da pressão da razão crítica*". (Freud, 1905, p. 123). Segundo Freud, a racionalidade e a faculdade crítica, fortalecidas, põem fim a esse jogo. (1905, p.125).

Ao ser iniciado, o jogo com as palavras insere o prazer e faz marca na criança. Diria, inclusive, ser uma marca de humor, uma marca de alegria, que ela vai procurar, sempre, reencontrar, repetindo e buscando se deparar com esse algo já vivido e que lhe traz imensa satisfação.

Não seria essa a marca que daria ao sujeito a possibilidade de possuir certo bom humor como base para a sua vida? Essas não seriam as pessoas predispostas a ter uma atitude humorística no lidar com as suas questões? Não teriam elas, essas pessoas, um recurso a mais para lidar com o sofrimento e a dor?

Faço um convite a essa reflexão, percorrendo o caminho que realizamos na construção da linguagem.

Nascemos predispostos à fala e, inicialmente, não nos preocupamos com o significado das palavras. Aurélio de Souza, na jornada da SEDE Psicanálise (setembro de 2008), afirma que a linguagem é como um ví-

rus, ela nos contamina, nos liga com o objeto, com o desejo e com o nosso corpo. Nosso mundo é de palavras e frases.

A construção da linguagem se inicia quando, antes de nascermos, alguém fala sobre nós. Dessa maneira, nos constituímos como objeto de gozo daqueles que dizem: será homem, será mulher, vai parecer com o pai, com a mãe, será... será... será...

Quando começamos a falar, repetimos o discurso do outro. Primeiro, o discurso da mãe, depois, o do pai. Com o tempo, os diversos discursos se entrelaçam até que, com o não, no momento do corte, passamos a ter um discurso próprio. Isso não se dá de forma linear e sim, como numa dança, num ir e vir dos pares, que rodopiam, param, avançam, começam, recomeçam.

Segundo Freud (1905, ps.122 e 123), ao adquirir o vocabulário da língua materna, a criança encontra prazer. Reúne palavras sem buscar coerência, sentido, almejando apenas a gratificação. Isso é o que forma o jogo, que ela repete, toda vez que tenta reeditar esse prazer. E, é este prazer que faz com que o jogo continue por um bom tempo e seja repetido em muitas outras ocasiões quando nós, já adultos, para vencermos o sofrimento, buscamos nossa marca infantil de humor e alegria.

A construção da linguagem é um momento de satisfação - a criança brinca com as palavras. Freud afirma que "*As palavras são um material plástico que se presta a todo tipo de*

*coisas*" (1905, p, 41). Por isso, a criança cria, inventa, busca empregá-las de várias formas, une idéias, descobre a satisfação de repetir o semelhante, operar mudanças no já conhecido.

Estamos sempre a exercitar nossa capacidade de fala, repetindo o similar, o familiar. Com o prazer obtido nesse exercício, vamos repetindo e encontrando novas formas, até que a censura e a crítica se façam presentes. O princípio de prazer é abandonado pelo de realidade que não despreza a intenção de obter prazer. O princípio de prazer insiste.

E por isso prosseguimos, a despeito das restrições acerca do uso das palavras, da família, da escola e da sociedade, buscando manipular a linguagem, alterando vocábulos, criando uma maneira própria de nos expressarmos.

Não é isso que faz o adolescente quando subverte regras, cria neologismos e constrói uma linguagem própria, formando sua tribo?

O adulto, também, vai procurar retornar a essa satisfação inicial.

*Evidentemente, continuamos repetindo mais ou menos as experiências de nossa infância, por todo e sempre; porém os indivíduos variam inclusive nisso; e não repetimos nossas experiências de infância, por assim dizer, pelo simples prazer de repeti-las. Quando o fazemos, é pela mesma razão por que assim procedemos no primeiro caso, e porque, embora nos*

*tenhamos adiantado em anos, ainda não encontramos melhor maneira de agir.* (Klein e Riviere, 1970, ps. 72 e 73)

Aquele prazer inicial, infantil, será sempre buscado e, por muitas maneiras, cada um de nós fará tentativas de reeditá-lo no dia a dia do seu viver.

Como "O homem é um incansável buscador de prazer" (1905, p.123), diz Freud, sem saber de onde tirou esta citação, a busca do bem e do belo não é sem razão - toda busca do ser humano tem um sentido: Busca de alívio, de prazer, tamponar a falta. Procuramos as diversas maneiras de evitarmos o sofrimento e, como a tendência do ser humano é ir ao ato, a civilização nos faz ir para o simbólico - o chiste é um desses recursos para soltar a raiva, o sexual, etc.

O adulto, já quando o jogo parece não lhe caber mais, encontra mecanismos para reeditar o prazer, "O instinto reprimido nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação". (Freud, 1920, p. 52) Ele, o sujeito, é tomado por uma euforia infantil que permite que a censura seja inibida e surja a possibilidade de, mais uma vez rever o "velho jogo de obtenção de prazer". (Freud, 1905, p. 125)

O prazer cômico, como sabemos, traz o peso do infantil. Como nos diz Jonildes Souza, baseada em Freud: "O que é singular no infantil, vai conservar-se no inconsciente do adulto. O último riso infantil se tornará, para o adulto, a fonte de

prazer cômico". (1988, p, 43)

Continuando com Freud

*Pois o infantil é a fonte do inconsciente e os processos de pensamento inconscientes são exatamente aqueles produzidos na tenra infância. O pensamento que, com a intenção de construir um chiste, mergulha no inconsciente meramente procurando lá a antiga pátria de seu primitivo jogo com as palavras. O pensamento retroage por um momento ao estágio da infância de modo a entrar na posse, uma vez mais, da fonte infantil de prazer.* (1905, p. 160).

*O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio de prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais"... "Seu desvio da possibilidade de sofrimento coloca-o entre a extensa série de métodos que a mente humana constrói a fim de fugir à compulsão para sofrer..." (1927, ps.166 e 167).*

O humor é transgressor, insistente e desafiador e ameaça a ordem e o poder. Ele está em toda parte, em todo lugar, integrado na vida das pessoas e no seu cotidiano. Diante dele, as tensões e a realidade se alteram, as convenções se enfraquecem e a visão de mundo se inunda de outra lógica, diferente da usual. "Resistir e se opor ao humor, como atitude deliberada, seria algo como uma tentativa de "suicídio estético"- não mata, mas provoca o enrijecimento". (Lulkin, 2008,

p.21)

O humor cria certa cumplicidade do sujeito com o outro capaz de empreender uma vinculação. Para Freud, ele tem um caráter liberador, emana grandeza e possibilidade de elevação que o cômico e o chiste não possuem. (1927, p.166 e 167). O humor é o veículo para o riso. Esse riso que nos libera, marca a alegria e que, mesmo correndo o risco de afastar as pessoas, tem um caráter socializante. O riso integra.

No seu recém lançado livro, *O Diário de Bruno*, Carlos Pinto Corrêa implica sua personagem em relação à alegria. Bruno busca a alegria no outro ao pensar em relação à Suzana: "Talvez aquela moça trouxesse a alegria da expectativa de que novas alegrias pudessem surgir em minha vida". (p.171)

Será que um outro poderia dar a Bruno o que ele constata não ter? "Rachel e eu tivemos muitos momentos bons, mas não somos pessoas alegres".(p. 206) E afirma que cada um tem uma razão própria para isso. "Mas Lenira tem aquilo que não temos. Seu sorriso, seu olhar astuto e curioso, sua gargalhada, isso é uma alegria interior que transborda, apesar de conviver com esse marido chato". (p. 206).

Num determinado momento, Lenira pergunta: "E você Bruno, não tem dentro de si uma criança feliz?" ao que Bruno responde: "Não acho que tenha sido uma criança feliz..." "E por que sua preocupação agora com a questão da alegria?" retruca Lenira.(p.206).



Bruno prossegue: "*Na verdade, nossa preocupação é com a felicidade, sendo a alegria o final da linha na exterioridade*"(p. 206)... "*Queria ouvi-los sobre a incurável falta de alegria em algumas pessoas*"... "*Arimatéia prosseguiu comigo lembrando que o amadurecimento intelectual torna as pessoas mais exigentes, mais críticas e, conseqüentemente, menos disponíveis para o bom humor superficial*".(p.224).

E Bruno fala de um encontro entre ele e Suzana: "*Ela falou um pouco das traquinagens da infância que mostravam como fora uma criança realmente alegre. Isso me fez pensar na conversa em minha casa onde defendi que as pessoas alegres trazem isto da infância*".(p.224).

Pensei, a partir do que li no romance em como seria quando buscamos, já adultos, reeditar esse prazer encontrado um dia. Esse prazer infantil, cheio de alegria e júbilo e me bato com algo vivido, recentemente, que me trouxe enorme satisfação, tão forte que me fez pensar: recuperei minha criança alegre e feliz!

Mensalmente, participo de um grupo que se reúne, sob a orientação de uma Escritora/Analista, para uma oficina de escrita. Nosso compromisso é ler textos e escrever outros tantos.

Num dos últimos encontros, escrevi um texto carregado de emoção, cuja leitura me embargou a voz e mexeu com o grupo. Estávamos trabalhando com o livro Fennício Riovém de

Donaldo Schüller e, portanto, com a criação de palavras.

Mas, ao escrever, não consegui entrar no clima do que havia sido solicitado e meu texto era só emoção, catarse, me trazendo, no entanto, certa leveza após sua leitura. Para mim, após a apresentação do texto, estava acabada a tarefa.

Mas a nossa coordenadora fez um comentário, disse não. Não, seu texto ainda não acabou, continue. É preciso trabalhar com as palavras, inventando outras tantas, novas e construídas por você.

Saí do encontro, angustiada. Como continuar um texto que me parecia acabado? Aquilo não me saía da cabeça e, prontamente, resolvi fazer uma carta para a "Professora", tentando amolecer a fera e, trabalho realizado, enviaria por e-mail.

Mas, alguma coisa aconteceu. De repente, tomei alguns termos do Fennício e lá estava eu brincando com as palavras. Ria muito, gargalhava com aquela brincadeira que, a princípio me parecia tão infantil. E era.

Mas me trazia uma enorme satisfação e um prazer cuja origem, certamente, estava bem lá atrás, nos primórdios de minha vida.

Lembrei-me do poeta Manuel Bandeira, do seu poema Neologismo:

Beijo pouco, falo menos ainda.  
Mas invento palavras  
Que traduzem a ternura mais funda  
E mais cotidiana.

Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.

Intransitivo.

Teadoro. Teodora.

E continuei, mergulhada num êxtase de alegria, que só as crianças possuem.

REFERÊNCIAS

- FREUD, Sigmund. Os Chistes e sua relação com o inconsciente (1905). Vol.VIII. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. O Humor (1927). Vol. XXI. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer (1920/22). Vol. XVIII. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- SOUZA, Jonildes Mirian de. *Agente - Revista de Psicanálise* no. 10 - Escola Brasileira de Psicanálise - Bahia. Abril de 1998,
- CORRÊA, Carlos Pinto. *O diário de Bruno*. Edições Macunaíma. Salvador, 2008.
- KLEIN, Melaine e RIVIERE, Joan. *Amor, Ódio e Reparação*. Tradução de Maria Helena Senise. Imago Editora. Rio de Janeiro, 1970.
- SCHÜLER, Donaldo. *Fenício Riovém*. Lamparina Editora. Rio de Janeiro, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. *O Melhor da Poesia Brasileira*. José Olympio Editora. 12ª. Edição. 2006
- LULKIN, Sergio Andrés. *Revista Presente*. Edições Loyola. Ano XVI, No. 60. 2008.

***Playing with words: finding child's joy again***

**Keywords:** *play; humour; language; joy.*

**Abstract**

*Intending to deal with humour, we will focus on child's good mood which can be evident and recovered whenever something comes out and makes us laugh. Play on words, joke, jest - like steps which make us relieve our sorrows, grief and the tragic waste of human life. Surprises created by the unconscious to make us overcome obstacles and go ahead.*

# Humor Absurdo

Marli Piva Monteiro \*

**Unitermos:** humor; non-sense; Teatro do Absurdo; impossibilidade de comunicação; solidão; desamparo; abandono.

## Resumo

O humor, além de diversão e comicidade, tem também papel importante na economia psíquica, como demonstrou Freud. No decorrer do processo tradutório de uma peça de Edward Albee, "A história do zoológico", a autora percebeu a contribuição do "Teatro do Absurdo" à psicanálise, uma vez que este tipo de encenação enfatiza a impossibilidade de comunicação através da linguagem, o abandono, a solidão e o

O ingênuo é o cômico cujo prazer nasce da diferença entre a nossa própria defesa psíquica e a de outrem, originada pela tentativa de compreendê-lo. Colocar-se no lugar de outro, muitas vezes é uma forma de cômico, à medida que permite a descoberta involuntária, ao constatar detalhes destacados da pessoa escolhida. Pode-se fazer alguém cômico ou fazer-se cômico a si próprio. O exagero de movimentos, por exemplo, é capaz de gerar comicidade, mas nas funções intelectuais e traços de caráter de outras pessoas pode-se também encontrar o cômico. O "non-sense" é um ótimo exemplo deste tipo de cômico. O cômico nas características intelectuais é resultado da comparação entre a pessoa e o sujeito que fala, valendo a "poupança" da despesa psíquica, pois "non-sense" e estupidez são deficiências de função. Este recurso é muito utilizado para tornar ridículas respostas de provas e exames. O efeito cômico depende da diferença entre a despesa catéxica da pessoa e a própria. Observação interessante é que a palavra alemã usada por Freud no texto original é *Differenz* (termo matemático e não *Unterschied*).

A questão que se coloca não é de superioridade, mas o prazer vai depender da empatia ou

do processo em nós mesmos. Sempre rimos reconhecendo que naquela situação poderíamos ter feito o mesmo e as características da pessoa que realizou o ato não são importantes.

Nas definições de "non-sense" encontramos que são palavras ou expressões que não têm sentido ou significado, ou são condutas ou ações tolas. Além disso, também se define o "non-sense" como algo impudente, insubordinado e absurdo. Para o advérbio *nonsensically* o sinônimo é *absurdity*.

A expressão do "non-sense", como já visto, não se prende somente às palavras. Os recursos do surrealismo e dadaísmo foram marcantes, como possibilidade de expressão do chamado "Teatro do Absurdo" cujo precursor, Alfred Jarry, teve sua estréia com a peça "Ubu Rei".

Absurdo significa fora da harmonia. Palavras como desarmonia, irracional, ilógico são verbetes dos dicionários em relação a absurdo. Na linguagem corrente, absurdo está ligado à concepção de ridículo. Assim foi inclusive como o chamou Eugène Ionesco - "teatro do ridículo".

Ubu Rei, a grande revolução do teatro, ocorreu em 1896,

\* Psicanalista, Membro do Círculo Psicanalítico da Bahia

Endereço para correspondência:  
Av. ACM, 1034. Ed. Pituba Parque Center s/  
121C, Itaipara, Salvador, Bahia.  
E-mail: traduzir@compos.com.br

com as transformações das suas bases clássicas e a introdução de novos modelos de cenas.

A peça, aparentemente ingênua, mais parecia uma historinha infantil pela sua estrutura, linguagem e tipificação dos personagens, no entanto, interferiu profundamente no palco traduzindo seus protestos contra toda possibilidade de organização da dramaturgia, da sociedade e da vida em geral.

Pelo fato de ter morrido muito cedo, aos 34 anos, Jarry não teve oportunidade, em vida, de conhecer os comentários favoráveis ao seu trabalho, nem sequer testemunhar sua influência no teatro moderno. O mais curioso é que a peça que marcou definitivamente a arte teatral, quando da sua encenação não passou de um estrondoso fiasco.

"Pelo menos em dois pontos, o "Teatro do Absurdo" mantém interseções com a Psicanálise - no que concerne ao "non-sense" e à relação com o estranho-familiar *Heimlich - Unheimlich*, conforme Freud (1919) em "O Estranho".

Sem ter podido perceber a extensão da sua formulação, Jarry não foi capaz de elaborar uma teorização a respeito das suas propostas. É possível mesmo que nem as tenha compreendido em toda a sua profundidade. O autor chegou a criar um mundo próprio - invertido - o mundo da *Patofísica*, que invertia conceitos da física e metafísica rejeitando a realidade vigente. (Mendes, 1995/96).

Apesar de todos esses aspectos, o "Teatro do Absurdo"

não chegava a ser uma novidade em si mesmo, o que havia de novo era a repetição de tradições, algumas até arcaicas, numa forma de combinação e relação completamente inovada. O novo era seu modo de expandir, avaliar e desenvolver rotinas familiares em contextos insólitos - o que constituía uma nova convenção dramática. (Esslin, 1968). Era o novo no repetido, que a nós, psicanalistas, não nos surpreende, pois as transferências nos apresentam isso o tempo todo.

No "Teatro do Absurdo" não há narrativas lineares, não há privilégio de uma trama, a história não é importante porque reduzida a uma cena com imagens concretas e poéticas. Há como que uma tentativa de fixar, numa única imagem, o sentido total da existência. As situações parecem estranhas, pois são colocadas, mesmo as mais familiares e quotidianas, em esdrúxulos contextos que as tornam incompreensíveis. As condições mais simples são hiperdimensionadas e, por outro lado, trivializam-se aspectos sérios.

Não importam muito as posições sociais e o contexto histórico dos personagens que são, a um só tempo, cultas, bem informadas, mas se comportam como se fossem insensíveis, mecânicas e idiotizadas. O automatismo de gestos, atitudes, comportamentos, culmina por apresentar o indivíduo alienado em atos e linguagem.

Ponto relevante para a psicanálise, a questão da linguagem revela, em seus diálogos, a impossibilidade de comunica-

ção. Embora deteriorada, automatizada e insuficiente, a linguagem revela-se indispensável para pretender recobrir o vazio da solidão.

O diálogo é opaco, vazio e a linguagem parece apontar para si mesma, sem transparência ou lógica discursiva. A função poética predomina com um jogo de imagens, sublinhando o engessamento das expressões convencionais e esvaziando o sentido. (Mendes, 1995/6)

Ao lado disso, evidencia-se a sátira aos costumes, à sociedade, às convenções de toda sorte. É um novo conceito do trágico e do cômico. Neste tipo de convenções-contravenções existe uma atualização do "non-sense" reafirmando a função econômica do cômico.

O "non-sense" ressalta a alienação entre a linguagem e a ação, apontando o tempo inteiro para a *impossibilidade de comunicação*.

O "non-sense" se propõe a esvaziar as palavras do seu valor, para confirmar a dificuldade de comunicação e a alienação do homem na linguagem. A situação paralisada do cenário visa representar o homem na sua inação. Os personagens parecem atuar como se tivessem um pacto - firmado entre si. Têm um código, ao qual o expectador não tem acesso - fazem-se alusões constantes a algo que nunca é a coisa-em-si. É o teatro da alusão e não da ilusão, porque o momento dramático parece circular, voltando, invariavelmente, ao início; a curva dramática não é bem definida.

Melhor dizendo, é o teatro

do desejo que não sendo respondido, retorna sempre ao ponto de partida, para recomeçar, numa busca incessante. Quanto ao "non-sense", surge de repente como o próprio inconsciente, no correr do discurso consciente, aflorando, inesperadamente, no tropeço, lapso ou claudicação. O "non-sense" é a possibilidade do gap, da fenda, do surgimento do inconsciente ou da punção, como diz Lacan, prova de que o inconsciente está aí o tempo todo. É apenas um momento do discurso consciente e não algo profundo e escondido como supunha Freud, no início da psicanálise.

Um outro aspecto do "Teatro do Absurdo" que diz respeito diretamente às questões psicanalíticas é a aproximação da noção de estranheza sempre presente no mais familiar, conforme estudo de Freud (1919) no ensaio "O estranho". A partir dos vários significados da palavra alemã *Heimlich* (familiar) terminou concluindo que a mesma palavra tanto pode significar familiar, como não-familiar, porque significa também escondido, oculto, inacessível ao conhecimento. *Heimlich* tem, portanto, um significado ambivalente, podendo em algumas circunstâncias, significar estranho, como o seu antônimo *Unheimlich*.

Além disso, é a impossibilidade da linguagem para o sujeito, no entanto, a sua única saída para a inserção na comunidade dos falantes e na sociedade. Sua pseudo-autonomia de sujeito assegurada pela sujeição ao código da linguagem, falha, insuficiente e incapaz de lhe permitir exprimir-se integral-

mente, permitindo, no não dito, a verdade inalcançável.

Chegamos então à conclusão que embora absurdo seja o que não tem objetivo, o "Teatro do Absurdo" nada tem de absurdo porque tem uma proposta filosófica - ele representa a ininteligibilidade do homem moderno, com suas pretensões humanistas frente a uma realidade contrária às suas expectativas. Esta nova dramaturgia desmascara a linguagem expondo a desconexão, mostrando como as palavras e conceitos que elas evocam nos são familiares, porém, o contraste, a elipse, uma premeditada descontinuidade aliada ao improviso não lhes permite alcançar o sentido convencional.

Desse modo, os autores criam um mundo próprio, auto-suficiente pretendendo relacionar abstrações linguísticas que criam, com a essência da condição humana, abordando temas como a solidão, o silêncio, o tempo, a impotência e a sensação de abandono.

O "Teatro do Absurdo" prima pela incompreensão que suscita a impressão de tentar conquistar a originalidade a qualquer preço, porém, os autores do absurdo desprezam a lógica para propor reflexão sobre a hipocrisia da sociedade e das convenções e contestar valores que consideram caducos. O "non-sense" do absurdo tem algo a dizer.

Há uma rejeição ao teatro tradicional, utilizam-se processos de distanciamento e de despersonalização, expondo a fragilidade das personagens, os

anti-heróis, aprisionados na sua incomunicabilidade, agulhoados em forças ocultas num universo cruel e hostil, como se evidenciam nas peças de Samuel Beckett ou de Bertold Brecht. Outra especificidade destas peças é que terminam como começam.

O tema constante é a angústia existencial, a solidão, o abandono, a errância humana, mas como não há uma corrente, desenvolve trabalhos bem distintos nas diferentes épocas, sempre utilizando sátiras, humor negro e situações ridículas.

O "Teatro do Absurdo" apresenta o absurdo sem comentá-lo.

Como a linguagem é desvalorizada, o que ocorre no palco transcende ou contradiz as palavras. É a poesia que deve emergir das imagens concretas no palco.

Beckett escolhe escrever em outra língua para não correr o risco de dizer o que as palavras o forçam a dizer, contra a sua vontade. Em língua estrangeira tem a certeza de que sua obra está sempre em luta, em confrontação com o espírito da língua.

Edward Albee, um dos mais expressivos representantes deste tipo de teatro, premiado autor de peças como "Quem tem medo de Virgínia Wolf" que conquistou o Prêmio Pulitzer, em uma das suas obras fornece rico material de avaliação para as técnicas utilizadas e as conexões com a psicanálise. "The zoo story" ("A história do zoológico") foi escrita em 1961 e comenta-se que é autobiográfica. Albee nasceu na Virgínia,

em 12 de março de 1928, e foi adotado por um casal que se dedicava a explorar o teatro do vaudeville. No entanto, a influência do teatro que marcou sua vida não foi suficiente para que Edward Albee se sentisse bem em casa - sempre se sentiu um estrangeiro em seu lar e aos 13 anos resolveu mudar-se para Greenwich Village onde, segundo ele, havia pessoas interessantes e completou sua educação entre artistas plásticos e músicos. A experiência de traduzir "A história do zoológico" como tema de monografia em curso de Pós Graduação em Tradução na UFBA levou-nos à reflexão das várias conexões entre o "Teatro do Absurdo" e a psicanálise. Deslizar entre os mundos de Peter e Jerry, caminhando entre os dois desempenhos linguísticos, foi uma viagem gratificante e profícua quanto aos resultados alcançados. No texto surgem inesperadamente palavras familiares que soam estranhas, atópicas. O diálogo assemelha-se a um discurso por vezes desconexo e desagregado, as frases são interrompidas e as palavras ganham novos significados. O insólito das situações e diálogos é claro, o que convida a uma reflexão sobre a comunicação. Que tipo de comunicação, a fala nos proporciona?

O que as palavras dizem de fato e o que está sempre implícito num não dito em qualquer discurso?

Às vezes nos parecia que o discurso de Peter era o discurso do enunciado, consciente, lógico e bem elaborado, enquanto que o de Jerry parecia

ser o da enunciação, cheio de interrupções, lapsos e falhas.

A experiência do inconsciente, como psicanalista, não nos surpreendeu quando, ao final da peça, Peter apresenta claros sinais de perturbação do pensamento e seu discurso parece ter ocupado o lugar do discurso de Jerry. Na diferença do tempo, o inconsciente emerge e vice versa como o significante e o significado.

O cenário da peça é um banco de jardim onde dois homens desconhecidos se encontram. Peter e Jerry - um, com a vida toda organizada e arrumada e outro, transgressor, forasteiro em todos os lugares, desconhecido e só. Os dois vão disputar o banco. E o zoológico é apenas uma proposta, um suposto passeio que não parece que irá se realizar. É um tema fora de contexto, o estranho familiar, o lugar onde vivem enjaulados os homens, a sociedade cheia de jaulas que os cerceia de se comunicarem e viverem livres? É uma possibilidade não esclarecida, como até o final da peça de Beckett "Esperando Godot" ninguém identifica quem poderia ser Godot.

A estória do zoológico é uma história de dualidades - é um encontro e um duelo entre dois homens, num domingo à tarde no Central Park. Peter e Jerry representam, ao mesmo tempo, a impossibilidade e a tentativa de comunicação. Nenhum dos dois entende o outro nem a si próprio, como cada qual não se entende em sua complexidade humana.

O zoológico - cenário laten-

te, alusão constante - é o próprio mundo dos homens. As barras das jaulas separam entre si os animais e esses dos homens, da mesma forma que barrado, o sujeito se comunica através da palavra que falha e as barreiras humanas tornam incomunicável o sujeito, aprisionado no desejo. O texto reproduz os dramas humanos principjetos, ressurgem a dualidade do sentimento amor x ódio, que não permite a aproximação. A impossibilidade está na intenção de realizar uma relação entre sujeitos. A relação é sempre com o objeto do desejo, que é construído pelo próprio sujeito, e, enquanto tal não existe, porque está eternamente alhures. E por isso mesmo, o sujeito o procura irremediavelmente. De certo modo, na peça estão patenteados: a ordem, Peter e o caos, Jerry; a lei, Peter e a transgressão, Jerry; a burguesia, Peter e o proletariado, Jerry; a realidade externa, Peter e a fantasia, Jerry; a norma culta, Peter e a linguagem coloquial, Jerry; o consciente, Peter e o inconsciente, Jerry. Efeito da dualidade ambivalente, Jerry e Peter se confundem, permitindo-nos uma outra leitura da peça, onde há um ato e um só sujeito dividido, em sua esquizofrenia de relação e conflito, debatendo-se entre o ódio e o amor, a loucura e a sanidade. O absurdo tanto do desafio quanto do compromisso.

O final da peça aponta para uma solução desesperada de aproximação na luta; o duelo sem sentido, como os valores intrínsecos da vida e a triangularidade da relação. Peter, Jerry e um objeto contun-

dente entre ambos - a faca, ao mesmo tempo arma e possibilidade - fazendo corte, vale dizer, marca definitiva no corpo de Jerry e no psiquismo de Peter. Faca que poderia simbolizar a palavra cortante - corte significativo.

O objeto da disputa é, todavia, um banco, este objeto-lugar que representa o objeto de desejo, como lugar vazio e motivo de desejo. O banco de jardim não tem dono, mas será de alguém que o ocupe temporariamente, como o leitor, autor ou tradutor que só de modo fugaz, ocupam o lugar de autor. Assim também o sujeito do discurso que logo que surgir, desvanecerá, ou o psicanalista que ocupa um lugar indefinido que lhe é dado marcar, mas que o tempo todo ameaça escapar-lhe e que ao preço do seu sacrifício terá que manter oferecendo em holocausto seu próprio desejo, para, no final do processo, ser descartado como dejetos, simples objeto a para permitir ao analisando, ao concluir sua análise, na condição de sujeito, encontrar-se com a sua falta e o seu desejo.

## REFERÊNCIAS

- ALBEE, Edward. *The zoo story - a play in one scene* (1958. N.Y.: The New American Library Inc., 1959.
- ALBEE, Edward. A história do zoológico. *Repertório 1*. Salvador. Escola de Teatro da UFBA. Trad. Luiz Carlos Maciel V2, p.41 -60, 1962.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 2ed. São Paulo: Ática, 1992.
- ARROJO, Rosemary (Org). *Signo desconstruído: implicação para a leitura e o ensino*. São Paulo: Pontes, 1992.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1968.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VIII.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago 1969. v. XVII p. 275-314.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 1 - os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Millan. Rio de Janeiro, 1979.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 8 - a transferência*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 4 - a relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos. Edward Albee e o suicídio do rebelde. *Repertório 1*. Salvador. Escola de Teatro da UFBA. V2 p. 30-39.
- MENDES, Cleise. *Teatro do Absurdo*. Notas de aula. Salvador. Curso de Dramaturgia. Salvador. Escola de Teatro da UFBA. 1995-1996 (datilogr).
- MONTEIRO, P, Marli. *Da tradução do Absurdo ao Absurdo da Tradução*. Monografia conclusão curso pós graduação em Tradução. Salvador: UFBA, 1997-1998.

### **Absurd Humor**

**Keywords:** humor; non-sense; Theatre of the absurd; impossibility of communication; solitude; helplessness; abandonment.

### **Abstract**

Humor is not only amusement or laughing since Freud had studied its effects in the psychic economy. During the translation of an american play, "The zoo story" by Albert Albee, the author comes to the contribution of the so called "theatre of the absurd", to psychoanalysis while it has its focus on the difficulties of language communication, the helplessness, solitude and abandonment of mankind.

# O humor em três tempos

Sheyla Machado\*

**Unitermos:** humor; psicanálise; comédia; gozo; prazer; riso

*"...a graça não é saber o que acontece, é saber como acontece e quando acontece".*  
(personagem Lisbela, em "Lisbela e o prisioneiro")

## Resumo

A autora busca delimitar o campo da comédia a partir do entrelaçamento de três termos, a saber: o gozo, o prazer e o riso, tais como foram definidos nos textos de Freud e Lacan, estabelecendo uma distinção em relação à construção trágica. Nesse sentido, destaca a função do Outro nessa articulação, propondo a hipótese de que o desencadeamento do riso na terceira pessoa do chiste (Freud) é o resultado de uma identificação súbita e breve ao Outro de uma lei absoluta, à figura do Pai Gozador. Utiliza como material de análise o filme "Mais estranho do que a ficção", de 2006.

Na comédia "Mais estranho que a ficção", de 2006, exibida em Salvador no circuito de arte da Aliança Francesa, Dustin Hoffman é um professor de literatura, professor Hilbert, que a certa altura da história, citando Ítalo Calvino, diz: "O sentido último de todo relato tem duas faces: a continuidade da vida e a inevitabilidade da morte; na tragédia, você morre, na comédia, você casa".

Tragédia e comédia são, portanto, dois modos narrativos que se desenvolvem em torno de um mesmo argumento ou ponto de partida, a saber, a morte.

Mas de que morte se trata?

Seria da morte segundo a biologia, aquela que produz cadáveres? Ou da morte segundo a filosofia, a consciência da morte, justificativa última de todo esforço filosófico? Não inteiramente.

Foi preciso esperar pela psicanálise para entender que a morte de que se trata é antes de tudo a morte na origem. Freud chamou a isso pulsão de morte. Lacan vai retomar como o Real ou o gozo.

Com efeito, afastado por

sua condição de linguagem, dos trilhos seguros do instinto, o sujeito humano atravessa, no próprio início da vida, um período de insuficiência vital que o faz dependente de um Outro que, ao tempo que lhe sustenta a vida, franqueia-lhe o acesso ao universo simbólico ao qual está destinado. Caberá ao bebê humano elaborar, a partir de sucessivas experiências de satisfação, um conjunto de representações, significantes primordiais, que irão fixar no psiquismo o traço do objeto de satisfação.

Ora, se, por um lado, as primeiras inscrições simbólicas que acompanham as satisfações iniciais têm o poder de acalmar a angústia produzida pela invasão das sensações proprioceptivas desordenadas que caracterizam os primeiros meses de vida, por outro lado, no próprio ato dessa inscrição, institui-se um espaço exterior, fora simbólico, que tenderá a ser evocado a cada passo, independentemente do fato de quão satisfeito esteja o bebê.

Desse movimento constitutivo original resulta a impossibilidade de completa satisfação que o homem experimen-

\*Psicanalista, membro do Espaço Moebius Psicanálise. Trabalho apresentado em 15 de novembro de 2008  
Endereço para correspondência:  
Rua Pará, 446, ap. 1901, Pituba, 41830-070  
Salvador, Bahia  
E-mail: ssmachado@uol.com.br



ta no plano psíquico, bem como a contínua convergência de sentimentos de prazer/desprazer. Lacan vai destacar aí a dimensão do gozo, um poder demoníaco que se fará sentir como compulsão à repetição, produzindo, em seu último termo, o mal-estar na cultura abordado por Freud no texto de 1930.

Desse modo, pulsão de morte em Freud, real e gozo em Lacan, a morte na origem se define como uma dimensão do psíquico, advinda para o sujeito falante, de sua condição de linguagem.

Essa seria então a morte que, do ponto de vista da psicanálise, funda o eixo comum a toda narrativa, seja ela cômica ou trágica, destino assegurado pelo encaminhamento a ser dado a esse problema original.

Retomamos, neste ponto, o filme que inicia este trabalho. Trata-se de uma comédia que nos apresenta, logo de início, o personagem Harold Crick, um auditor da receita federal, cuja vida transcorre na mais extrema monotonia, onde os dias se repetem de forma rigorosamente idêntica, havendo apenas lugar para os atos banais da vida cotidiana que, em nosso personagem, ganham uma dimensão ritualística. Harold acrescenta, à uniformidade de sua vida, o hábito de contar o tempo que leva para realização de cada atividade, cuidando para que seja sempre o mesmo. A ação começa no dia em que Harold Crick passa a ser seguido por uma voz feminina que narra seus atos, de forma precisa e com melhor vocabulário, segundo diz. Profundamente perturbado

por essa invasão, Harold segue num crescente de angústia até um ponto limite no qual escuta a voz dizer: "mal sabia ele que esse fato aparentemente inócuo resultaria na sua morte iminente".

Não podemos deixar de ver aqui uma metáfora da invasão do real, sob a forma de uma voz que atinge nosso personagem desde o espaço exterior, um fora que não pode ser integrado à realidade do sujeito e que vai motivar, para Harold Crick, uma consulta ao saber psiquiátrico, que prontamente lhe responde: "é esquizofrenia, há que tomar remédios".

Deixemos, por ora, nosso personagem imerso em sua angústia, para assinalar que, se o gozo é condição necessária a toda elaboração cômica, isso não esgota, contudo, sua amplitude, já que nem todo gozo se faz acompanhar do sentimento de prazer, que é essencial à experiência de comicidade. Diríamos, então, que o gozo se constitui num primeiro tempo da comédia, ao qual se deve acrescentar um segundo tempo, a saber, o prazer.

Desde Lacan, prazer não é um significante muito valorizado na psicanálise. Com o advento do gozo, o prazer perdeu muito de sua importância como atributo do psíquico. Na verdade, mesmo em Freud, a preocupação com o prazer só se evidencia no texto sobre o chiste, quando ele formula a questão da origem do prazer sentido nos chistes. À exceção desse texto, e do comentário subsequente de Lacan sobre ele, o prazer só comparece na psicanálise na

expressão 'princípio do prazer', onde não se trata tanto do prazer efetivamente experimentado, mas de um princípio de funcionamento do aparelho mental caracterizado por uma forma rudimentar de ligação de energia. Trata-se não do prazer enquanto vivido, mas do prazer enquanto buscado.

Vejamos se nossa comédia pode nos ajudar quanto ao tema do prazer.

Na sequência da trama, vemos Harold Crick recusar o diagnóstico e o tratamento oferecidos pelo saber psiquiátrico, assinalando que a voz não fala com ele, mas dele, e não parece saber que ele a escuta. Nesse último detalhe, já podemos vislumbrar uma pequena abertura, sob a forma de um furo no saber não só desse Outro que lhe persegue, mas também desse Outro, encarnado pela psiquiatra, que lhe oferece a rápida solução do enigma.

Sentindo-se parte de uma história da qual não conhece todo o enredo, Harold aceita a sugestão casual que lhe faz a psiquiatra de procurar alguém que entenda, então, de literatura. Desse modo, entra em cena o nosso Professor Hilbert, do qual já falamos no início. Professor de literatura, ele, após escutar o drama vivido por Harold, vai tomá-lo por louco, recusando-lhe auxílio e já se dispõe a exotá-lo de seu gabinete, quando Harold repete a única frase que o desespero de sua situação lhe fez registrar, a frase que começa com "mal sabia ele....".

Nesse ponto algo se deslo-

ca na história, uma vez que o professor Hilbert, sensível ao universo significativo que constitui o seu mister, depois de passar ao largo do conteúdo relatado, detém-se no significante "mal sabia ele...", numa clara aproximação ao fazer psicanalítico.

Ocorre que essa é uma expressão particularmente cara ao professor Hilbert, sobre a qual já produziu artigos, seminários e cursos, o que vai lhe permitir ancorar, nessa pequena sequência significativa, seu desejo de saber. Assim ele vai explicar, solenemente, ao nosso personagem que "mal sabia ele..." significa que há algo que ele não sabe, o que inaugura um trabalho conjunto no sentido de descobrir em que história Harold está.

Este é o ponto de virada decisivo no encaminhamento da narrativa, que vai nos permitir descortinar todo o plano da comédia em que a história se desenvolve. Pois se a morte na origem advém a partir do trauma produzido pelo encontro com o Outro da linguagem, este só pode ser apreendido sob a forma de uma alteridade desejante, constituindo um enigma, o qual o sujeito terá que significar.

Lacan, no seminário VI, sobre o desejo e sua interpretação, comentando as hesitações de Hamlet em vingar a morte do pai conforme lhe foi ordenado pelo espectro, vai situar o drama do herói na dialética do saber, assinalando que é porque seu pai sabe do crime que o abateu que Hamlet também sabe e se paralisa numa resposta que apon-

ta para o gozo indomável de sua mãe. Desse lado nenhuma questão se formula.

Por outra parte, Édipo é tomado por Lacan como aquele que não sabia, e é do fundo dessa inconsciência que pode realizar seu ato.

Ora, em que pesem as referidas distinções, essa análise não leva na devida conta o fato de que o ponto de partida do drama edípico situa-se bem mais atrás, num oráculo que, tal como a voz em nossa comédia, anuncia o crime a ser cometido. Matar o pai, dormir com a mãe, é em obediência a essa mensagem funesta que toda a peça se desenvolve e Édipo, imaginando afastar-se desse imperativo, abandona o que acredita ser seu lar em Corinto, somente para se lançar mais precipitadamente na direção de seu destino. Entre Hamlet que sabia e Édipo que julgava não saber a verdade do crime, o que justamente não se coloca é o querer saber, a dimensão do enigma, da questão, pelo que só lhe resta o ato, no qual Édipo se precipita enquanto Hamlet procrastina. É na dimensão do ato que se situa, então, a tragédia, que se traduz no fim de uma linhagem na qual nem Édipo nem Hamlet podem se inserir como sujeitos, encontrando como destino a morte, figura última do gozo ao qual finalmente sucumbem.

É porque Harold Crick, quanto ao crime a ser cometido, "mal sabia..." que pode se instaurar o desejo do Outro como enigma a ser significado. O percurso em busca da significação é o que vai, doravante,

retirar nosso personagem do abismo da tragédia, para lançá-lo na comédia nossa de cada dia.

Nesse ponto se fará sentir com precisão a intervenção do professor Hilbert que, em seguida a uma cena antológica, na qual submete Harold a um roteiro de perguntas pré-elaboradas, no sentido de descobrir em que história ele está, constata a improdutividade do método e abandona seu questionário, para indagar nosso personagem sobre suas ambições e sonhos pessoais. É nessa perspectiva, introduzida por uma pergunta sobre o desejo, que Harold vai aos poucos assumir a dianteira no processo de descobrir a própria história, ou talvez construí-la, pois, ainda segundo o professor Hilbert, há personagens que conduzem eles mesmos a trama. Ora, se na tragédia você morre e na comédia você casa, trata-se, para Harold Crick, de olhar à sua volta para, dentre os objetos do mundo, encontrar aquele cujo brilho fálico venha lhe devolver sua própria mensagem.

Deste modo virá Harold Crick, pela incidência do falo enquanto significante responsável pela significação do desejo, encontrar o objeto metonímico que, representando uma perda de gozo, o fará adentrar no registro do prazer, prazer de viver, prazer do amor.

Com efeito, Lacan, no seminário V, sobre as formações do inconsciente, vai assinalar que a comédia nova se caracteriza pelo fato de que "os personagens são definidos por uma certa relação com um objeto. Algu-

ma coisa ocupou o lugar da irrupção do sexo e essa coisa é o amor"(LACAN, 1998, p. 100).

Neste ponto, deixemos nosso personagem em sua busca de significação, à qual não faltará o encontro final com a voz, que afinal existe e é uma escritora de prestígio, uma assassina contumaz, segundo o professor Hilbert, a qual, para desespero de Harold, só escreve tragédias.

Sigamos, pois, em nosso percurso em direção ao humor, constatando que nem toda experiência que combina gozo e prazer pode ser incluída nessa categoria. É necessário acrescentar a essa equação um terceiro termo, a saber, o riso.

Lacan, no seminário *As formações do inconsciente*, vai tratar o riso como uma experiência essencialmente imaginária. É interessante, nessa definição, o fato dela trazer, para o primeiro plano, o outro como um elemento essencial do cômico. Por outro lado, Freud, no texto sobre os chistes, vai distinguir a elaboração do chiste como um processo em que estão envolvidas três pessoas, em oposição ao cômico, que teria um caráter dual.

Ora, o essencial da questão não estaria no número concreto de pessoas que participam do processo, mas no fato de que, no chiste, essas três pessoas correspondem a lugares e funções distintas, a saber: o sujeito, o objeto e o Outro. De fato, se no chiste, esses três lugares seriam ocupados por pessoas diferentes, poderíamos pensar que esses mesmos três elemen-

tos se distribuem de modo diferenciado nas outras modalidades do humor. No cômico, por exemplo, esses três lugares ou funções se distribuiriam entre duas pessoas, pois aquela pessoa em quem se constata o cômico está, na verdade, assumindo as duas primeiras posições, sujeito e objeto. Nesse momento, ela se faz objeto para o gozo da outra pessoa, em posição e função terceira, a de Outro, de onde brota o riso. Esse arranjo é particularmente visível na comédia, onde uma cena cômica é artificialmente construída, a qual sempre visa um terceiro que está fora e que é surpreendido pela situação cômica, sendo sua função a de sancionar ou não, por seu riso, a chegada da mensagem.

Essas considerações nos levam, então, a destacar no problema do riso e do humor em geral, a dimensão do grande Outro, transpondo, nesse sentido, para o contexto do presente trabalho a afirmação de Lacan, no mesmo seminário, segundo a qual "o problema do Outro e do amor está no centro do cômico" (LACAN, 1998, p.100). O riso, assim, começa sempre como riso do Outro.

Mas de que Outro se trata? Nesse ponto começa a se delinear uma hipótese.

Vejamos o que nossa comédia pode nos dizer a respeito.

Havíamos deixado Harold Crick no caminho rumo ao encontro final com a autora trágica, magistralmente interpretada por Emma Thompson, a qual não irá atravessar incólume este encontro com sua criatura que su-

bitamente lhe adentrará a casa, figura do real a lhe devolver toda a dimensão do gozo mórbido que a domina, obrigando-a a procurar ela própria, por seu turno, uma saída.

A essa altura, podemos observar o fato óbvio de que em todo o transcurso do enredo quase não há riso, o que nos obriga a abandonar o cenário estrito em que se desenrola a trama, para ir buscá-lo, este riso, onde ele está, num outro personagem, a saber, o espectador a quem é dirigida a comédia. Afinal, segundo Aristófanes, mestre da comédia antiga, citado por Junito de Souza Brandão, em seu livro *Teatro grego: tragédia e comédia*, a finalidade precípua da comédia é fazer rir (LACAN, 1998, p. 77).

O Outro é um conceito complexo na teoria lacaniana, que aparece em muitas conexões. O que nos interessa aqui é o Outro na posição de espectador, aquele que, como enfatiza Freud, recebe, sem esforço algum de sua parte, o prazer cômico, e é, na verdade, também um sujeito.

Lacan, no seminário sobre as formações do inconsciente, falando sobre o prazer obtido no chiste, diz no cap. 5: "É na medida em que o sujeito consegue surpreender o Outro que ele colhe o prazer e este é justamente o mesmo prazer primitivo que o sujeito infantil arcaico havia extraído do uso do significante" (LACAN, 1998, p. 104). Adiante, no capítulo 8, diz:

A dimensão do Outro amplia-se um pouco no chiste. Com efeito, ele já não é unicamen-

te a sede do código, mas intervém como sujeito, ratificando a mensagem no código e complicando-a. Ou seja, ele está no nível daquele que constitui a lei como tal (LACAN, 1998, p. 156).

A primeira citação refere-se ao prazer obtido por aquele em quem nasce o chiste e que Lacan relaciona ao prazer primitivo da criança no uso do significante e em sua relação com o Outro materno que lhe confirma a mensagem. Ora, Freud nos adverte de que a criança ri de puro prazer, sendo incapaz da experiência do humor em todas as suas formas, o que nos leva a pensar que a condição de acesso ao humor no adulto está vinculada, de algum modo, à aproximação do gozo do Outro, por via de um contornar da lei instituída pela metáfora paterna.

Na segunda citação, o Outro onde brota o riso é um sujeito que, nessa condição de sujeito e por um breve lapso de tempo, vai se identificar a um Outro da lei, ao Pai, não em seu traço, Nome-do-pai, mas em sua figura, figura do Pai gozador, Outro da lei absoluta, aquele único cujo acesso ao gozo faz-se ilimitado. Trata-se de uma visada ao gozo do Outro em perspectiva, algo que vem subitamente e se vai no mesmo passo.

Nessa conexão, voltemos ao tema da comédia para assinalar, de passagem, sua origem na Grécia antiga, nas procissões e cantos fálicos que compunham os cultos dionisíacos e para indagar, em conclusão, se o riso de prazer e gozo, no qual

buscamos traduzir, por ora, a experiência do humor, não seria afinal, e diante de tanto mal-estar na cultura, um belo presente dos Deuses?

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, J. S. Aristófanos. In: *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- BRANDÃO, J. S. Comédia Nova (Néa). In: *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- FREUD, S. Os Chistes e sua relação com o Inconsciente (1905). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud*, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, S. O Humor (1927). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud*, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, S. O Mal-estar na civilização (1930). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud*, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, S. Os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GARCIA-ROZA, L.A. *Acaso e Repetição em Psicanálise*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- LACAN, J. *O Seminário, Livro V, As Formações do Inconsciente* (1957-1958). 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. *O Seminário, Livro VI, O Desejo e sua Interpretação* (1958-1959). Publicação não comercial. Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.
- SAFOUAN, Moustapha. *O Fracasso do Princípio do Prazer*. Campinas: Papyrus Editora, 1988.

**L'humeur en trois temps**

**Mots-cles:** *humeur; psychanalyse; comédie; jouissance; plaisir; rire*

**Resume**

*L'auteure cherche à delimitar le champ de la comédie à partir de l'entrelacement de trois termes, à savoir : la jouissance, le plaisir et le rire, tel qu'ils ont été défini, dans les textes de Freud et Lacan, en établissent une distinction par rapport à la construction tragique.*

*Dans cette direction elle met en evidence la fonction de l'Autre, dans cette articulation, et propose l'hypothèse que le déclenchement du rire, dans la troisième personne du mot d'esprit (Freud), est le résultat d'une identification soudaine et bref à l'Autre de la loi absolue, celle du Père Jouisseur.*

*Elle utilise, pour cette analyse, le matériel du film " L'incroyable destin de Harold Crick ", de 2006.*

# O humor na criminalidade perversa

Maria Thereza Ávila Dantas Coelho\*

**Unitermos:** humor; criminalidade; perversão; matador em série.

## Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar os modos pelos quais o humor se apresenta na criminalidade perversa. Para tanto, utiliza o referencial teórico da psicanálise freudiana e lacaniana e explora o célebre caso de 'Landru', retratado no filme 'Monsieur Verdoux', por Charles Chaplin. O trabalho aponta que o humor, na criminalidade perversa, força o limite do risível e faz borda com o Real, desafiando as normas estabelecidas pela cultura. Ele subverte valores e produz um questionamento profundo sobre a vida, ao tempo em que busca uma inserção simbólica na cultura, dividindo o ouvinte/espectador, que experimenta sentimentos contraditórios diante do humor nesse contexto.

Apesar de o humor ter sido um tema explorado pela Psicanálise desde Freud, verificamos que pouco se tem debatido sobre ele na criminalidade perversa. Talvez uma das razões disso seja o caráter absurdo que o humor adquire nesse contexto, a estranheza que provoca, a ruptura que produz em relação ao bom senso, à lógica comum e às regras pré-estabelecidas pela sociedade. Se na análise a expressão de um desejo inconsciente de morte pode fazer rir, a morte, em si mesma, pode desencadear o humor na perversão. A presença do humor em situações-limite, como a iminência irreversível da morte, parece ser, assim, um fenômeno característico da perversão.

Apesar de Freud não ter se detido na ocorrência do humor ligada à criminalidade, tangencia esta questão, ao comentar o caso de um criminoso que, quando foi levado à forca numa segunda-feira, afirmou: "Bem, a semana está começando otimamente" (Freud, 1927, pág. 189). Esse tipo de comentário humorístico, feito por um criminoso diante da sua punição máxima pela morte, não é incomum. Encontramos uma outra ocorrência desse tipo de humor em Landru, famoso criminoso perverso francês. Diante

da pergunta de um capelão sobre se ele queria ouvir a missa, pouco antes de se dirigir para a guilhotina, em praça pública, Landru respondeu: "Seria com prazer, padre, mas não quero deixar estes senhores esperando..." (Susini, 2006, pág. 43). Nessa mesma situação, quando questionado sobre a sua crença em Deus, ele interrogou: "Padre, o senhor acha que é o momento de colocar adivinhações?" (Susini, 2006, pág. 54). Apesar desse momento, a princípio, apontar para uma derrota, em todos esses comentários verificamos o mesmo sentimento narcisista de triunfo sobre o mundo, já apontado por Freud em seu texto sobre o humor, de 1927. Entretanto, há aí uma recusa avassaladora da realidade, que não encontramos, por exemplo, no comentário humorístico de Freud, diante da queima de seus livros pelos nazistas. Freud (apud Roudinesco & Kapnist, 1997) reagiu a esse acontecimento com as seguintes palavras: "Um progresso. Na Idade Média, teriam me queimado. Hoje, contentam-se em queimar os meus livros". Enquanto que Freud se regozijou de não ter sido queimado vivo, falando de algo que efetivamente acontecia na Idade Média, Landru e outros criminosos considerados perversos

\*Psicanalista membro do Colégio de Psicanálise da Bahia, Professora Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA.

tos, diante de sua própria morte, fizeram um comentário que parecia ignorar o sofrimento que a morte lhes produziria. Eles não apresentaram, nessa situação, nenhum constrangimento pelos atos cometidos, nenhum sentimento de culpa, nem quaisquer sinais de temor ou sofrimento diante da condenação de morte e perda da vida. Ao contrário, manifestaram um humor ferino, sarcástico e sutil, que questiona a ordem das coisas. É estranho rir e conseguir fazer rir, no momento em que se está caminhando para a própria morte. É um nonsense. É esquisito extrair prazer de um momento que, a princípio, produziria imensa dor. O humor, nessa situação, parece incongruente. Ele subverte a lógica corrente, os costumes, o que se considera como normalidade. Isso é estranho e, ao mesmo tempo, é familiar, por várias razões. Busca diminuir o impacto da situação traumática e minorar o sofrimento. Visa transformar o sentimento de desprazer em sentimento de prazer. Sustenta uma negação da morte. Mantém uma posição de indestrutibilidade e de invencibilidade diante das situações que ameaçam. Revela a existência de impulsos cruéis e porta o próprio movimento em direção à autodestruição. Um gozo pulsional e uma busca de libertação da dor estão aí em jogo. Diante da situação-limite do inexorável da morte, se faz rir.

Um outro aspecto que merece ser ressaltado, nesse contexto, é a presença do cinismo. O humor cínico tem sido considerado como um mecanismo de defesa, que se expressa através

da fala ou da atitude (Eiguer apud Sá, 2006). Ele é um dos produtos possíveis da perversão. Dominado pela pulsão de morte, o cinismo revela uma ausência de valores, uma perda de escrúpulos, aliada às intenções astuciosas que predizem catástrofes futuras. Ele ataca o que parece belo, bom, nobre e válido; dribla as proibições, as interdições e os limites. O humor cínico, aliado à mentira, é uma estratégia de sedução, que alimenta a onipotência narcísica característica da perversão. Ele é uma defesa maníaca diante da morte, uma denegação, que revela a clivagem do eu e a exaltação onipotente dos próprios dons. O cinismo utiliza, assim, o mecanismo da recusa para deslocar a dor (Coutinho et alli, 2004). Vejamos como esse processo ocorreu com Landru, o famoso criminoso francês que já mencionamos.

Landru foi preso em 12 de abril de 1919, aos cinquenta anos de idade, em sua casa (Susini, 2006). Sua carreira criminosa havia começado há quatro anos antes e, neste ínterim, ele teve 283 mulheres, além de uma amante fixa e uma esposa, com quem possuía quatro filhos. Landru assumiu diversos personagens para essas mulheres, todos eles com elevada reputação social. Ele seduzia mulheres viúvas, em torno dos quarenta anos, que tinham traços parecidos entre si. Tornava-se noivo delas e, posteriormente, esquetejava algumas, em sua casa de campo, onde as assava num forno de fogão. Tomava posse, então, de seus bens e, num apartamento alugado em Paris, guardava todos os mó-

veis e joias assim roubados, alguns dos quais eram ofertados como presentes à sua esposa e à amante. Aos filhos, sempre dava uma pequena parte do dinheiro subtraído das vítimas. Esse mesmo roteiro se cumpria a cada assassinato. Quando foi preso, Landru foi acusado e, posteriormente, condenado pelo assassinato de dez dessas mulheres e de um filho de uma delas.

Landru era conhecido por sua extrema elegância e cordialidade (Susini, 2006). Antes de cometer tais assassinatos, já havia sido preso por crime contra o patrimônio, o que causou muito desgosto à sua família e contribuiu para o falecimento de sua mãe e o suicídio por enforcamento de seu pai (Sousa, 2002). Em casa, era considerado um ótimo pai e um marido dedicado (Susini, 2006). Sabemos que essa duplicidade de atitudes, como a de um assassino e bom marido (Ramos, 2004), é uma das características da perversão e reflete, mais uma vez, o mecanismo da clivagem do eu, segundo o qual duas atitudes opostas perante a realidade coexistem lado a lado, sem se influenciarem reciprocamente (Freud, 1940).

Landru saía diariamente dizendo que ia trabalhar e, muitas vezes, viajar a negócios. Na realidade, a sua agenda de trabalho era constituída pelos inúmeros encontros, de hora em hora, a cada vez com uma mulher diferente, em lugares distintos, sob pseudônimos e identidades diversas: engenheiro, professor, diplomata, cônsul, homem de negócios (Susini, 2006). Algu-

mas de suas amantes testemunharam que ele era um parceiro excepcional, um amante perfeito!

Após sua prisão e durante dois anos, Landru foi manchete de jornal (Susini, 2006). Ele foi o primeiro criminoso perverso a usufruir da indústria da imprensa. Em seu julgamento, uma multidão compareceu ao tribunal, desde pessoas da alta sociedade parisiense, até membros das classes mais populares. O seu silêncio, a sua calma, o seu domínio de si e indiferença fascinaram. Em seu julgamento, revelou ao promotor: "O senhor pede tanto a minha cabeça, Sr. Promotor, que lamento só ter uma para lhe oferecer!" (Susini, 2006, pág. 33). Os risos e os aplausos explodiram. O seu comentário humorístico desequilibrou aquela situação. O presidente ameaçou, então, evacuar a sala e pedir que cada um voltasse para sua casa, ao que ele retrucou: "De minha parte, Sr. Presidente, será um prazer" (Susini, 2006, pág. 33). Vemos, assim, que o humor, em Landru, insiste e parece cumprir um papel importante em sua economia psíquica. De um lado, revela uma estratégia de enfrentamento de uma situação que, para outros, poderia ser extremamente penosa. Essa estratégia consiste em retirar da atenção consciente o conteúdo ideacional que porta o afeto doloroso, transformando-o em descarga de prazer. De outro lado, o humor é também um artifício de sedução e de encantamento de sua plateia. O vilão diverte, torna-se o ator principal da cena, deixando em segundo plano todos os demais

protagonistas de sua história. Certa ocasião, Landru apresentou o juiz Bonin, que cuidou de seu caso por dois anos, com um desenho de um autorretrato nu, com o pênis em ereção. Podemos pensar que, através desse desenho, Landru, sempre disposto a satisfazer suas múltiplas mulheres, revelava que cumpria bem o seu dever de homem, ao tempo em que mostrava a verdade do sexo, em seu movimento transgressor.

É importante reiterar que Landru efetivamente fascinou multidões (Susini, 2006). Na prisão, recebeu milhares de cartas, mensagens de simpatia de alguns homens, caixas de charutos e balas, declarações de amor, pedidos de casamento por parte de admiradoras. O diretor da prisão costumava conversar com ele em sua cela. Os jurados, que o condenaram à morte, assinaram, ao mesmo tempo, um pedido de indulto ao Presidente da República, para lhe conceder a liberdade. Em 1919, quatro mil eleitores puseram o seu nome na urna. A sua caricatura, por sua vez, enfeitou o cardápio do restaurante Chez Maxim's. Um horticultor chegou a lhe pedir autorização para dar seu nome a uma rosa. Um ano depois de sua execução, seus objetos foram arrematados num leilão, que contou com numeroso público, e a peça mais apreciada e melhor vendida foi a pequena cozinha oxidada, onde queimava suas vítimas (Tonkonoff, 2006). Por fim, Charles Chaplin escolheu fazer dele o herói de seu filme 'Monsieur Verdoux'. Por que tanto fascínio? O que teria feito com que um dos diretores e atores

mais consagrados do gênero do humor se lançasse na empreitada de transformar a história de vida desse homem numa película de cinema?

É provável que Chaplin tenha acompanhado o processo de Landru, já que ele também ocupou as primeiras páginas dos jornais americanos, na época (Susini, 2006). Talvez ele tenha sabido que, devido aos risos desencadeados pelo criminoso em seu julgamento, o promotor tenha clamado para a plateia não o confundir com um Carlitos do crime! Carlitos era, inegavelmente, um dos personagens mais populares do mundo. É possível que sua identificação a Landru, em sua capacidade de divertimento, tenha contribuído para a decisão de Chaplin quanto à realização desse filme. Sabemos que houve também uma sugestão de Orson Welles, nesse sentido, e que, por isto, ele recebeu uma quantia em dinheiro (cerca de cinco mil dólares) e um correspondente crédito na película (Robinson apud Chaplin, 2003). O fato é que, vinte e cinco anos após a execução de Landru, entrou em cena, em 1947, o 'Monsieur Verdoux', que teve Chaplin como roteirista, diretor e ator principal. A crítica e o público, entretanto, não receberam bem esse filme e ele foi rapidamente tirado de cartaz, devido aos piquetes de protesto realizados na porta do cinema. Ainda que esta tenha sido a película que Chaplin tenha considerado como a mais brilhante de sua carreira, ao mesmo tempo ela foi a que representou o seu maior fracasso de bilheteria. Talvez a intensidade



da satisfação perversa que ela provocou tenha mobilizado forças repressoras e tenha sido responsável pelo juízo negativo que se fez sobre essa obra.

O paradoxo enfrentado por 'Monsieur Verdoux' é o de um criminoso monstruoso, que faz rir (Susini, 2006). Por que isso acontece? Chaplin talvez tenha querido experimentar todos os mecanismos do riso, explorando os seus limites. Para ele, a comédia não estava longe nem da tragédia, nem do horror, já que, em certas circunstâncias, o assassinato pode ser cômico (Robinson apud Chaplin, 2003). A película propõe, então, o riso diante da tragédia, da crueldade e do cinismo do personagem; um riso constrangido, escandaloso, estranho, que tangencia a indignidade e produz sentimentos contraditórios na plateia. Mas, afinal, de que se ri?

Sabemos, com a Psicanálise, que o riso libera um afeto de prazer, por estar próximo a uma verdade. Ele permite ao espectador satisfazer simbolicamente seus impulsos mais cruéis, através da identificação inconsciente com o personagem. Um gozo se insinua, então, apesar da censura. Em última instância, é da própria mentira, da própria duplicidade e da divisão subjetiva que o espectador ri (Susini, 2006). Algumas cenas risíveis do filme merecem, então, ser assinaladas. Verdoux, vestido de jardineiro, colhe rosas em seu jardim, na casa de campo, assobiando e dançando, enquanto que uma de suas vítimas queima, em pedaços, no forno de seu fogão. Retira, então, de

seu caminho, um pequeno animal, para não matá-lo! Em outro momento, após assassinar, à noite, uma de suas amantes, ele desce as escadas da casa, na manhã seguinte, prepara o café, cantarolando, e coloca duas xícaras sobre a toalha, após o que retira uma. Noutra ocasião, num passeio de barco, ele tenta assassinar, por várias vezes, uma outra mulher e, sem conseguir, mostra-se desconcertado e embaraçado a cada vez que ela está prestes a flagrar o seu intento, ao tempo em que ele quase se afoga. Verdoux, em outra cena, está na cerimônia de seu casamento com uma das amantes, quando uma outra surge como convidada. O público ri dos seus hilariantes esforços para não ser reconhecido por essa mulher e torce para que ele consiga escapar dessa situação embaraçosa. Quando, num restaurante, ele é identificado por familiares de uma de suas vítimas, que chamam a polícia para prendê-lo, mais uma vez o público deseja que ele escape e, como seu cúmplice, está já posicionado do lado contrário ao da lei. Ele, então, se denuncia, numa busca inconsciente de ser reconhecido, alcançar a fama e se tornar célebre.

Ao mesmo tempo em que Verdoux é colocado por Chaplin (2003) como um criminoso frio, ele é também apresentado como alguém afetuoso, dedicado à sua família e como uma vítima de sua sociedade, por ter sido demitido, após 30 anos de leal serviço, do banco em que trabalhava. O cenário de tudo isso é a crise financeira de 1929, o desemprego, os suicídios que se seguiram, o nazismo e a

guerra. A conclusão do filme é bastante questionadora: comparado à fama dos assassinos responsáveis por milhões de mortos, que se tornam heróis, Verdoux não passa de um matador modesto, de um vilão.

Por tudo o que vimos até então, podemos considerar que um dos elementos essenciais do humor do criminoso perverso é a sua relação com o que é da ordem do horror, do absurdo e do monstruoso. O humor cínico, que lhe é característico, aponta para o limiar entre o humano e o que é considerado como inumano, pela cultura. Ele faz borda com o Real, na medida em que seu conteúdo porta algo de inassimilável pelo sujeito. O humor do criminoso perverso revela que é possível rir do que, a princípio, pareceria impossível. Produzindo o riso ao invés da dor diante de uma tragédia, ele força o limite do risível e estende a sua fronteira para além das convenções sociais. Há, portanto, nos momentos pincelados de humor, um traço de desafio em relação às normas estabelecidas pela cultura, característico da perversão. Por não aceitar essas regras, por se rebelar contra a castração, o criminoso perverso brinca com as situações que as convocam, com um ar de superioridade narcísica e de invencibilidade diante da punição e aparente derrota. Há, portanto, aí, uma subversão de valores, um questionamento profundo da própria vida, que parece frágil e ridícula. A vida deixa de ter um valor supremo e a notoriedade e a celebridade assumem o seu lugar. Mais uma vez é da recusa da castração que se trata e da

busca de uma inserção simbólica na cultura, ainda que pelas vias marginais. A recusa da morte e da sua outra face, a vida, fragiliza a disposição de pagar o preço social da submissão às normas, ameaçando a autoconservação do indivíduo. Ele transgride, se arrisca e, não raro, perde a sua própria vida. Tais elementos configuram o universo psíquico e o humor do criminoso perverso e dividem o ouvinte/espectador, que experimenta sentimentos contraditórios e se indigna diante de seu próprio riso e cumplicidade.

## REFERÊNCIAS

- CHAPLIN, C. *Monsieur Verdoux*. USA: MK2, 2003.
- COUTINHO, A. H.; SALLES, A. C. T. C.; SILVA, B. R.; DELFINO, E. M.; SILVA, E. M.; MORAES, G.; MORAIS, M. B. L.; DRUMMOND, S. B. Perversão: uma clínica possível. *Reverso*, vol.26, n.51, p.19-27, dez. 2004.
- FREUD, S. O humor. [1927]. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 188-194.
- FREUD, S. Esboço de Psicanálise. [1940]. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 165-237.
- RAMOS, L. A. Corpo e identidade - medicina e imaginação no thriller hollywoodiano contemporâneo. *Contracampo*, v.7, n.0, p. 79 -106. 2004.
- ROUDINESCO, E. & KAPNIST, E. *A invenção da Psicanálise*. França: France3/BFC Productions, 1997.
- SÁ, M. L. B. P. *No reino das espertezas: uma luz clareia o estranho revelador das fragmentações*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro/RJ: UFRJ, 2006. 166 p.
- SOUSA, D. B. R. Psicopatologia do delinquente serial. *Revista da Escola de Direito*, v.3, n.1, p. 219-257. 2002.
- SUSINI, M-L. *O autor do crime perverso*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006. 240 p.
- TONKONOFF, S. S. *A obscuridade e o espelho: notas para uma teoria da delinquência*. Tese de Doutorado. Campinas/ SP: UNICAMP, 2006. 204 p.

### **The humor in perverse crime**

**Key-words:** humor; crime; perversion; serial killer.

### **Abstract**

*The objective of this study is to investigate the ways in which the humor is presented in the perverse crime. Thus, using the theoretical framework of Freudian and Lacanian psychoanalysis, it explores the famous case of 'Landru,' portrayed in the film "Monsieur Verdoux", by Charles Chaplin. The work suggests that the humor, in the perverse crime, forces the limit of the laughable and it makes edge with the Real, challenging the standards set by culture. It subverts values and produces a deep question about life, it seeks a symbolic inclusion in the culture, dividing the listener/spectator, who tries contradictory feelings of the humor in this context.*

# Humor e literatura: uma hipótese apoiada na ficção de Graciliano Ramos.

Maria Lúcia Martins \*

**Unitermos:** Humor; linguagem; ficção; fantasia; poesia; música.

## Resumo

A autora defende a hipótese de existência do humor como uma das instâncias da própria linguagem a partir de dois pressupostos; desenvolvendo-o em três elos que se enodam, a exemplo da literatura de ficção em Graciliano Ramos

<sup>1</sup> FREUD, S. O Humor (1927). Vol. XXI. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1987. ("Publicado pela primeira vez no outono do ano 1950 no 'Almanaque' psicanalítico referente a 1928. O artigo retorna, depois de um intervalo de mais de vinte anos, ao tema examinado na última seção do livro sobre os Chistes (1905c). Freud considera-o agora à luz de sua nova representação estrutural da mente humana. Alguns pontos metapsicológicos interessantes surgem nas últimas páginas do artigo e, pela primeira vez, encontramos o superego apresentado num estado de espírito afável"; O editor).

<sup>2</sup> MANNONI, Octave, Ficciones freudianas, Madrid Fundamentos 1980. p.16

<sup>3</sup> PIRANDELLO, Luigi, O Humorismo, trad. David Macedo. São Paulo: Experimento, 1966, p. 12.

<sup>4</sup> LIACHO, Lázaro. Titãs do Humorismo. Vol. 8. Trad. Engel Herrera Bienes. Livraria El Ateneo Rio de Janeiro São Paulo, 1956. p. VII (prefácio)

\*Psicanalista, formação em Filosofia, escritora e poeta.

## PRIMEIRO ELO

### O HUMOR E A ESCUTA PSICANALÍTICA

Antes dos pressupostos, tomos, de Freud, a leitura que me encorajou a pensar na hipótese de o humor existir como uma instância (conjunto de funções e valores de um domínio) inerente a própria linguagem. Linguagem do homem-entremens, sim, mas antes quero pensa-la como água do corpo, um estar e um ser, enquanto sinônimo de pensamento. Um estar que possui uma enorme variabilidade de modos (inspiração, ironia, fantasia, bom humor, mau-humor, humor negro, à piada, à tragédia e comédia), mas existirá sempre enquanto elemento do processo criativo (aqui, ficção, literatura).

Freud<sup>1</sup>

[...] Ademais, o que sugeri sobre o humor encontra analogia digna de nota no campo aparentado dos chistes. Quanto à origem destes, fui levado a supor que um pensamento pré-consciente é entregue por um momento à revisão inconsciente. Um chiste é, portanto, a contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Exatamente do mesmo modo, o humor seria a contribuição feita ao cômico pela intervenção do

superego.

Além disso, a pilhéria feita por humor não é o essencial. [...] Significa: 'Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!' (FREUD, 1927, p. 166; 208).

(E, ainda, a carta de Dora<sup>2</sup>).

Estou sempre dizendo para que os Srs. me façam proposições, mas é para rechaçar e esbofetear. Parecia importante, mas Freud não me disse nada. Se ao menos tivesse rido. É um homem elegante fisicamente. Cheira a charuto e a água de colônia. Se houvesse se atrevido a lançar uma boa gargalhada, dizendo: você queria que eu fizesse proposições para dar-se ao gosto de esbofetear-me? Então haveria rido também, haveríamos rido, e isso quem sabe nos teria aproximado à compreensão da contradição (Mannoni, 1980, p. 16)

Ainda, em Freud, vimos que o seu conceito de economia (um "bem dizer" na ética de Lacan) tornava-se imprescindível para sustentar a nossa hipótese de que a linguagem que nos faz homens humanos é, também, "molhada" pelo humor, em diferentes intensidades.

Coloquemos os pressupostos: a) humanos, nos construímos com e pela linguagem: pensamos porque falamos e não ao contrário; b) a palavra que nos fala e com a qual tropeçamos, é uma prova (com Lacan) de que linguagem e inconsciente "existem"; ou seja de que o inconsciente exista, na medida mesma em que somos um "efeito" linguagem.

Daí, pensemos que, se o filhote de homem cresce e se sexualiza pela via da linguagem, tal constatação implica: o desejo inconsciente (errante), ao fazer circular a existência de um dizer, também torna possível, ao seu sujeito (desejoso aprendiz), escutá-lo e reconhece-lo como palavra de seu pensamento (não necessariamente); entretanto, a nosso ver, tal processo há de portar certa "fluidez" cuja natureza, atribuímos à inerência do humor à linguagem..

Conseqüentemente, se o homem (socius), desde cedo sofre e frui (apercebe) do poder de retirar peso às palavras (como quis Ítalo Calvino em sua literatura), certamente, será por um efeito da existência do humor; aqui, sinônimo de leveza da linguagem.

Diremos também que o humor é alimento essencial à imaginação e/ou fantasia (segundo elo). Sem esquecer que, tanto há fantasias gestoras de ficção criadora, como, por oposto, de obsessividade doentia.

Solidário a Freud, Pirandello<sup>3</sup> afirma que

O humor consiste em sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de

reflexão que não se esconde, como geralmente na arte, uma forma de sentimento, mas seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. [...] Para o humorista as causas na vida não são nunca tão lógicas, tão ordenadas como nas nossas obras de arte comuns. [...] O humor não reconhece heróis; diverte-se em dismantelar, em decompor mesmo quando não seja isto coisa agradável. (1996, p.169)

Assim, penso que o psicanalista - que a mais das vezes, parte do nonsense para buscar um sentido - deve, munindo-se de "bom" humor, permitir-se mudar a direcionalidade de sua interpretação: partir do que faz sentido (ou do que o analisando diz, intentando tal) para o nonsense.

Falamos, portanto, de um sujeito que se dá ante a aparição de um significante (furo ou rompimento de linguagem do tema em causa: arte), necessitando ir buscar para tal significante um significado, pela via do humor. Eis uma similitude, a nosso ver, entre o criar do artista e o criar do psicanalista.

Enfim, aqui, não esquecer da piada de Freud (retornaremos a ela no terceiro elo): o condenado, numa segunda feira, indo para o cadafalso: *Ah! começa bem a semana!*

Como síntese do primeiro elo, diremos que a poesia que somos, ou esta que a vida costuma nos soprar, bem pode vir a ser palimpsesto de linguagem em humor, ou do ato de criar: eis a arte, a exemplo da escrita de um poema, de conto (ficção em geral).

## SEGUNDO ELO

### HUMOR E FICÇÃO EM GRACILIANO RAMOS

Lázaro Liacho<sup>4</sup>, ao selecionar peças de literatura universal para os Titãs do Humorismo, diz que *A faceta humorística que, com a erótica, forma e informa, atua e ativa toda a fecunda inquietação do viver quotidiano;* e, ainda, os aforismos:

As molas do pranto sempre foram as mesmas; as do riso precisam renovarem-se constantemente.

Oriente e Ocidente diferenciavam-se, acima de tudo, pelo riso: onde um oriental ri à bandeiras despregadas, um ocidental resmunga: tolice!

O inglês sorri, o francês ri, o espanhol gargalha, o alemão...grune!

A mais difícil arte: saber rir; o dom mais raro: fazer rir. (1956, p.VII)

Os Titãs do Humorismo, com 39 autores do mundo inteiro, fecha-se com Machado de Assis e Graciliano Ramos.

Sergio P. Rouanet num debate, (CCBB/Rio/2005) declarou que, convidado a orientar psicanalistas (interface da psicanálise com a literatura), pede que, em primeiro, leiam Graciliano Ramos (GR). Tal recomendação me deixou contente não só como psicanalista mas também como leitora. Hoje, sinto que meu amor pela linguagem e humor de Graciliano parece vir antes mesmo de eu saber ler, passa por águas da infância. Daí, a minha idéia de que o humor é, antes

de mais nada, algo que corre livre e leve em nossa linguagem, em nosso pensamento, água do corpo, broto da árvore do imaginário no desbravar da ficção: esta, uma cadeia de tropeços criativos (um sujeito) que, afinal, nos traduz tão bem...

Ouçamos G. Ramos<sup>5</sup>: texto escrito com água...

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício.

Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar.

Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (2008, contracapa)

E, vejamos, fragmentos de Histórias de Alexandre - em Titãs do Humorismo, já citado - onde Graciliano investe na fantasia e inventa uma ficção cheia de humor (negro, convenhamos)

Sem espaço, o jeito é resumir: Alexandre (Xandu) era um contador de histórias fabulosas e incríveis, mesmo para os mai-

ores testemunhos de causos do sertão, onde vivia; mas, às vezes, aparecia um, na roda de escutantes meio descrente. O certo era que, o ouvido mor dessa escuta era sua mulher Cesária, que, não só concordava com tudo que Xandu contava, como reforçava o clima de crença com uma rodada de cachacha esperta.

De uma certa feita o pai de Xandu lhe pediu que fosse em busca de uma égua pampa, animal muito brabo, e que estava sumida há dias. Xandu, não só se foi, como, bem depois, relatou para a roda de seus ouvintes que tinha varado todas as cercanias, dia inteiro em cima de seu cavalo, e nada da égua pampa. Ao anoitecer, ao parar para um descanso, avistou, á beira de uma aguada, um animal escuro de malhas brancas (pampa, portanto). Logo se foi aproximando, escondendo-se, até laçar a égua; de perto não viu mas não tinha dúvida: era ela. O resto foi a rapidez extrema de montar a arisca, que logo traçou uma corrida desesperada pelos matos a dentro. Segundo Alexandre, ele pulava tanto em cima do lombo da égua, que mal podia evitar se lanhar todo por dento do terrível espinheiro. E ai mesmo é que veio seu maior sofrimento e perda.

Ao chegar em casa, seu pai se espantou de tanto estropio, a roupa esfrangalhada e a cara estranha, um horror. Mas ainda assim perguntou pela égua pampa: "Tá presa no cercado, pai". E os dois foram ver. Presa, sim, estava, uma enorme onça pintada!

" - Valha-me Nossa Senhora,

que foi que lhe aconteceu Xandu?" E foi ai que ele relembra da escuridão pela capoeira; e o pior que se deu é na correria em cima da onça louca, no espinheiro: ele perdera o olho esquerdo. Valia a pela consertá-lo? [...] Para que bulir no que está quieto? E Alexandre conta<sup>6</sup>:

Uma desgraça meus amigos. Eu enxergava as coisas incompletas, não havia curandeiro nem rezador que me endireitasse. Meu irmão tenente (que ainda não era) me trouxe um espelho. [...] notei que só distinguia metade das pessoas e das coisas. [...] eu não conseguia ver todo o corpo dela (sua mãe). Meu irmão me aparecia com um braço e uma perna, e o espelho inteiro que me entregara (inteiro) estava partido pelo meio.

[...] fui-me encostar num canto do curral. Saltei no lombo de um cavalo e ganhei o mato. À tardinha, cheguei no espinheiro. [...] apeei-me e andei uma hora caçando o diacho do olho. [...] e já estava desanimado quando o infeliz [...] murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. [...] encaixei-o no buraco vazio e ensangüentado. [...] vi a cabeça por dentro, vi os miolos e os miolos das pessoas que eu pensava [...] baixando a vista percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais.

Refletindo, consegui adivinhar a razão [...]: o olho tinha sido colocado pelo avesso. [...] só havia metade das nuvens, metade dos urubus que voavam nelas... (1956, p.465/474)

TERCEIRO ELO

LINGUAGEM E HUMOR: DA FANTASIA  
À POESIA, À MÚSICA

Antes de traçar o terceiro elo, enodemos os dois primeiros, grifando a fantasia de Xandu ao afirmar que seu olho torto que lê melhor do que o olho certo!... E, vejam como Anton Tchekov trata tais coisas<sup>7</sup>: *Existem apenas duas janelas diferentes - o trágico e o cômico - que se abrem para a mesma paisagem atormentada* [a mente humana] (2001, p. 73). E tal afirmação também nos leva de volta à piada de Freud (já citada), como um belo exemplo de humor negro.

Mas, tal retorno, também vai explicar porque, optamos por um poema nosso<sup>8</sup> (onde o humor, é, sem dúvida, negro...), para com ele, não só defendermos a idéia geral de nossa hipótese, mas colocar, ainda, que a música (arte que se guarda em especialíssima memória), bebe na mesma fonte poética da linguagem naturalmente humorizada, esta que, ao fim e ao cabo, também somos...

NÃO SEI FALAR ALEMÃO

Descansa amigo,  
a noite é só estrelas! Eu te acendo o cigarro,  
não movas a cabeça. Miséria de combate!  
Há quanto não parávamos?

Já não sentes dor  
e o médico rogou-me não te deixar  
dormir, por próxima longa hora.  
Aproveitemos, amigo:

há quanto tempo quero te perguntar  
sobre tua paixão, a Música:  
existe forma que se aproxime, algo comum,  
entre uma e outra arte?

- Não. Não há. Já os deuses afirmavam.  
À música, nenhum suporte (fosse tela  
de pintura, personagem de uma trama, poesia  
de um poema), nada! A música, desde  
o prenúncio, é tempo, pulso. Movimento,  
sonora-idade, onda, ritmo, melodia.  
Se apuras a escuta,  
a harmonia (qual fluxo de um arroio?).  
Idioma impar, a música - cada qual - na gesta  
do silêncio (amante fixo e mudo),  
somente a alma, talvez, por guardá-la ...  
Escuta: música, já não fosse sentimento  
intraduzível, peço: não leves a sério  
as coisas que eu te diga. Tudo é tão frágil  
na emoção da derradeira noite...

Não, não chora, amigo!  
Não agora, qu'a guerra parou para escutar  
a Dietrich cantando Lili Marlene!  
A esta canção, em minha vida inteira  
indaguei: por que me comoves tanto?

(Lágrimas correm nas faces do amigo.  
A música se finda. Mas, mesmo de longe,  
escutam-se fortes aplausos dos soldados.  
O ferido segue falando, voz tão sumida...)

- Tu bem sabes, não falo alemão, nem  
é preciso: Lili Marlene canta a língua  
- universal - da ternura.  
Amigo, tenho frio, dá-me o último trago...

Lembras? "É fácil morrer de madrugada":  
Garcia Lorca disse, condenado, a caminho  
da morte. Vês, amigo? tenho mais sorte  
que o grande poeta de Espanha!  
E depois, este céu, estas estrelas...

<sup>5</sup> RAMOS, Graciliano, Record, Rio de Janeiro, 2009. Texto da contracapa.

<sup>6</sup> LIACHO, Lázaro. *Titãs do Humorismo*. Vol. 8. Trad. Engel Herrera Bienes. Livraria El Ateneo Rio de Janeiro São Paulo, 1956. p.465/ 474

<sup>7</sup> SLAVUTZKY, Abrão. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofício, 2001. p. 73. A piada e sua relação com o inconsciente ou a psicanálise é muito séria. Disponível em <http://www.oocities.org/hotsprings/Villa/3170/Slavutzky.htm>.

<sup>8</sup> Martins, Maria Lúcia, poema inédito, julho de 2007

## REFERÊNCIAS

FREUD, S. *O Humor* (1927). Vol. XXI. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1987.

LIACHO, Lázaro. *Titãs do Humorismo*. Vol. 8. Trad. Engel Herrera Bienes. Rio de Janeiro: Livraria El Ateneo , 1956. p. VII

PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. Trad. David Macedo. São Paulo: Experimento, 1966.

SLAVUTZKY, Abrão. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofício, 2001. p. 73.

\_\_\_\_\_. *A piada e sua relação com o inconsciente ou a psicanálise é muito séria*. Porto Alegre: Artes e ofício, 2001.

***Humor and literature: an assumption supported by the fiction of Graciliano Ramos***

***Keywords:*** Humor; language; fiction; fantasy; poetry; music

***Abstract:***

*The author defends the hypothesis of the existence of humor as one of the instances of the very language from two assumptions. Developing it in three knotted ties that are along the lines of literature of fiction Graciliano Ramos.*

# HUMOR: NUDEZ E MÁSCARA

Véra Motta\*

**Unitermos:** Humor; Identificação; Função paterna.

## Resumo

Parte-se da noção esboçada em Freud segundo a qual aquele que produz humor identifica-se, até certo ponto, com o pai, reduzindo o outro ao infantil. Percorrem-se em Lacan as pistas que o levam a propor a raiz da identificação na primeira comunicação verdadeira da criança, o riso. A identificação é aqui tomada como correlata do riso. Em seguida, procede-se a um recorte de duas obras literárias em momentos distintos da história mundial, com Aristófanes e Émile Zola, em que o humor é a via encontrada pelos autores para alcançar, ao fim, a ideia segundo a qual a identificação com o pai produzida no humor tem, como corolário, a suspensão provisória da função paterna.

## A CENA HUMORÍSTICA EM FREUD: O INFANTIL

Já sabemos com Freud (1905/1969-1980) que o humor, uma das mais altas manifestações psíquicas, desfruta do particular favor dos pensadores, revelando-se ao preço de uma liberação de afeto que não ocorre, ou seja, trata-se de uma economia na despesa de afeto.

Uma grande variedade de espécies de humor pode ser encontrada, de acordo com a natureza da emoção economizada: compaixão, raiva, dor, ternura -, série que é, por natureza, ilimitada, porquanto o território do humor é comumente expandido por uma categoria de indivíduos especiais: o artista ou escritor. "O artista ou o escritor consegue submeter emoções até então inconquistadas ao controle do humor, tornando-as, através de diferentes dispositivos, fontes do prazer humorístico". (FREUD, 1905/1969-1980, v. VIII)

A concepção freudiana do humor afirma-o como processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do recalque, o humor não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor. Freud (1905/1969-1980) situa-

o em conexão com o infantil, que lhe coloca à disposição os meios para executá-lo. Apenas na infância existem dolorosos afetos a respeito dos quais o adulto hoje se ri, tal como o humorista ri de seus afetos dolorosos atuais.

O humor surge quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Essas pessoas não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto, partilhando o ouvinte da fruição do humor. A atitude humorística é possível de ser dirigida para o próprio eu do indivíduo ou para o outro, fazendo-nos supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer no assistente.

O humor tem algo de liberador, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego recusa-se a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na

\*Graduada em Letras e Psicologia, Mestre em Linguística e Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Psicanalista. Membro do Campo Psicanalítico de Salvador.



verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer.

A pessoa que adota uma atitude humorística com o outro comporta-se como um adulto o faz com uma criança, quando identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes a esta última.

Assim, o humorista adquiriria sua superioridade por assumir o papel do adulto, identificar-se até certo ponto com o pai, e reduzir as outras pessoas a crianças. Essa conceituação provavelmente abrange os fatos, embora dificilmente pareça ser conclusiva. Perguntamo-nos o que é que faz o humorista arrogar-se esse papel. (FREUD, 1905/1969-1980, v. XXI)

Um homem de humor, como lembra Minois (2003), é capaz de representar um personagem fraco e ridículo na vida real, seja assumindo-se como tal, seja fazendo-o representar-se por outra pessoa. O verdadeiro humor é próprio de um autor que aparenta ser grave e sério, mas pinta os objetos de tal modo que provoca a alegria e o riso.

O humor e o riso, segundo Menezes (1974), relacionam-se com a sexualidade e a obscenidade, e a importância desses fatores decorre do significado de distensão face aos constantes tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos. O humor é mais transitório do que outras espécies do cômico, e seu efeito é menos intenso ou profundo. Sua

importância parece ao autor residir em dois fatores: o elemento de jocosidade ou de irrealdade envolvido parece tornar permissíveis assuntos considerados tabus e geralmente reprimidos em ambientes mais sérios. Um segundo fator relaciona-se com o relaxamento do recalque, que parece representar um papel mais amplo na atitude face a esse tipo de simbolismo, visto que permite reduzir o sentimento de culpa.

Desde Freud (1905/1969-1980) aponta-se no humor a negação da realidade, daí o senso refinado e elevado dessa espécie de cômico. O elemento de nobreza deve-se ao papel desempenhado pelo superego, que pode olhar de cima para as ansiedades normais do ego com certo despreendimento altivo e estóico.

#### O RISO LACANIANO E A IDENTIFICAÇÃO

Não é de todo surpreendente encontrar na obra lacaniana referências ao fenômeno do riso, em que pese ao fato de não ser ele um escritor de humor, propriamente. Nos Seminários dedicados às formações do inconsciente, Lacan (1999) aponta uma grande variedade do fenômeno: desde a simples comunicação do riso ao riso do que não convém rir, passando pelo das crianças, da angústia, da ameaça iminente, até pelo riso nervoso da vítima que se sente ameaçada por algo que ultrapassa os limites de sua expectativa, o riso do desespero. Lacan também inclui na série o riso do luto a respeito do qual

se é informado. "O riso, com efeito, toca em tudo o que é imitação, dublê, sócia, máscara, e, se olharmos mais de perto, veremos que não se trata apenas da máscara, mas do desmascaramento [...]" (LACAN, 1999, p. 136).

Numa outra passagem, Lacan (1999) estabelece um paralelo entre o riso e a máscara. De início, assinala que o desejo está ligado a alguma coisa que é sua aparência, sua máscara, o que é representado por um sintoma. A ideia de máscara, afirma o autor, significa que o desejo apresenta-se sob uma forma ambígua, que justamente não nos permite orientar o sujeito em relação a esse ou aquele objeto da situação, fazendo-o interessar-se pela situação enquanto tal. Isso é o que se expressa no sintoma, que Lacan designa como elemento de máscara do sintoma.

Para perseguir a simbolização do objeto como objeto da invocação, da presença, Lacan (1999) percorre os desfiladeiros das origens, indo ao *infans*, às reações da criança diante da máscara, e fazendo-nos notar que a criança ri da retirada da máscara. Isso o leva a estabelecer o riso como uma das primeiras comunicações verdadeiras entre a criança e o adulto que a materna. O riso é a comunicação com o além daquilo que o outro, como presença simbolizada diante da criança, estabelece. O riso, poderíamos nós atualizar, responde a todas as brincadeiras maternas que introduzem a alíngua na criança. O riso está ligado ao para-além, além do

imediatamente, além de qualquer demanda. Se o desejo está ligado a um significante, o significante da presença, os primeiros risos dirigem-se ao para-além dessa presença.

Desde esse momento, desde a origem, por assim dizer, encontramos aí a raiz da identificação, que se fará sucessivamente, ao longo do desenvolvimento da criança, primeiro com a mãe e, depois, com o pai. Não lhes estou dizendo que isso esgote a questão, mas a identificação é, muito exatamente, o correlato desse riso (LACAN, 1999, p. 343).

Se o riso é comunicação, dirigindo-se ao para-além da presença significada, a identificação, ao contrário, postula-se como uma suspensão do riso, o que nos permite inferir que, do lado do ouvinte, de um espectador da cena humorística, pode-se rir, ao passo que, do lado daquele que a produz, estabelece-se uma seriedade, pela identificação. A identificação é uma operação de transformação, uma máscara do sintoma.

#### **UMA CONVOCAÇÃO INUSITADA: A MÁSCARA DA BELEZA**

Com Freud, aprendemos que não há territórios inexpugnáveis para o artista ou escritor derivar humor de situações. Um exemplar magnífico dessas produções pode ser localizado na obra de Émile Zola (1840-1902), romancista francês e crítico implacável da corrupção da sociedade da

época, mais exatamente num conto publicado, originalmente, em 1891. O conto é narrado em primeira pessoa e tem o sabor de uma crônica de costumes da época, localizando-se sua ação em Paris, quando chegam aos ouvidos do narrador os ecos de um anúncio feito por Durandeu, homem de negócios original e inventivo.

Paris, 1º de maio de 18 -  
AGÊNCIA DE FEIOSAS  
L. DURANDEAU  
18, rue M -, Paris  
Expediente:  
10h às 16h

MADAME,

Tenho a honra de informá-la de que acabei de fundar uma casa que deverá prestar o maior serviço à manutenção da beleza das mulheres. Sou o inventor de um artigo que irá realçar com uma nova glória os encantos concedidos pela natureza.

Até este dia, os adornos não foram disfarçados. Rendas e jóias são evidentes. Pode-se perceber facilmente um cabelo postiço no coque, e se o vermelho dos lábios e o delicado rosa das bochechas são ou não hábeis pinturas.

Tentei encontrar a solução para esse problema, impossível à primeira vista, de embelezar as mulheres, deixando todo o mundo a imaginar de onde se origina o toque adicional. Sem uma fita a mais, sem tocar a pele, a minha proposta foi encontrar para elas um meio infalível de atrair todos os olhares, sem

porém exagerar a delicada graça da natureza.

Acredito poder me gabar de que resolvi totalmente o problema insolúvel que me coloquei.

Hoje, toda senhora que me honre com sua confiança pode garantir, por um preço acessível, a admiração da multidão.

Meu artigo é de uma simplicidade extrema e de um efeito infalível. Basta apenas descrevê-lo, madame, para que compreenda de imediato o mecanismo.

Notou já alguma vez uma mulher pobre ao lado de uma beldade que usa sedas e rendas, que dá a ela uma esmola com a mão enluvada? Observou que a seda brilha em contraste com os farrapos, que a riqueza fica bastante realçada e se beneficia desse contraste com a miséria?

Madame, ofereço aos rostos belos a mais completa linha de rostos feios que se pode encontrar. As roupas gastas valorizam as novas. Os meus rostos feios valorizam os rostos belos.

Basta de dentes postiços; basta de cabelos postiços; basta de colos postiços! Basta de maquiagem, de roupas caras, de gastos enormes com cores e rendas! Digamos sim à simples feiosa que se toma pelo braço e se leva pela avenida, para realçar a sua beleza e conquistar os olhares amorosos dos cavalheiros.

Madame, sua clientela é respeitosa e solicitada.

Encontrará aqui os produtos mais feios, e os mais variados. Poderá escolher e adequar a sua beleza ao tipo de feiúra que lhe assente bem.

Preços: 5 francos a hora; 50 francos o dia.

Aceite, madame, os cumprimentos mais respeitosos de Durandeu.

P.S.: A agência fornece também mães, pais, tios e tias. Preços módicos. (ZOLA, 1891, apud BLOOM, 2003, p. 134-136)

Desnecessário dizer do sucesso da convocação. As freguesas abarrotaram no dia seguinte o escritório, cada qual escolhendo sua feiosa, dentro do variado estoque de mercadorias selecionado, prévia e criteriosamente, pelo empresário. Não se imagine que o funcionamento da agência foi fácil, ao contrário. Por vezes, algumas freguesas reclamavam que nenhuma das feias adequava-se a seu próprio estilo de beleza; em outras ocasiões, elas próprias eram irremediavelmente feias, retirando-se indignadas por lhes terem sido oferecidos objetos semelhantes. Pouco a pouco, cada feiosa obteve sua freguesa habitual de modo que, conclui o narrador com ironia, Durandeu pôde então descansar, com a certeza de ter ajudado a humanidade a dar um novo passo adiante.

#### A CENA ARISTOFÂNICA: UMA INSURREIÇÃO

Lacan (1999) nos convida com Aristófanes a verificarmos

que, se o Estado existe, se a *pólis* existe, é para nos beneficiarmos deles, para que se estabeleça na ágora uma comunidade imaginária, um banquete luxuriante no qual, aliás, ninguém acredita, e que só a comédia permite encontrar.

No teatro grego, a tragédia representou a relação do homem com a fala, na medida em que essa relação o tomava em sua fatalidade conflitante. A cadeia que liga o homem à lei significante não é a mesma no nível da família e no nível da comunidade, assinala Lacan (1999). A comédia, por seu turno, apresenta-se para o autor como o momento em que o sujeito e o homem tentam assumir com a fala uma relação diferente, tirando proveito da comunidade, dela gozando. A comédia representa o fim do banquete comunal a partir do qual a tragédia foi evocada. O que a comédia mostra são pessoas comprometidas, de modo fascinado e obstinado, com um objeto metonímico, tendo como princípio o fato segundo o qual o isso do sujeito cômico, seja ele quem for, saia sempre ileso.

Para Minois (2003), a arte de Aristófanes é feita de improvisos sucessivos, de uma progressão delirante da ação. O autor aponta que a poesia aristofânica, ferozmente absurda, abre uma brecha, uma fenda na ordem, no ritual sagrado e cidadão. Considera o dramaturgo um pensador político que provocava reflexão nos meandros do poder e sofria pressões para moderar seu riso, julgado inconveniente. A democracia, sugere Minois, não tolera a

derrisão porque não se deve zombar do povo.

Entre os comediantes antigos, Aristófanes ocupa uma posição destacada na análise de Lacan (1999), referido pelo seu conjunto de obra e, mais particularmente, por *A revolução das mulheres* (ARISTÓFANES, 2002), escrita em 392 a. C., uma sátira às teorias de certos filósofos da época, especialmente os sofistas, que mais tarde se cristalizaram na *República* de Platão.

Lideradas por Valentina (a Praxágoras do original, ou dominadora da ágora), as mulheres de Atenas decidem tomar conta do poder, cansadas da incapacidade dos homens no governo. Impõem nova constituição, com base na comunidade dos bens, tendo em vista a eliminação da miséria. Inspiradas no princípio da similaridade entre a direção da coisa pública e a da privada, as mulheres passam a governar a cidade com a mesma eficiência com que conduzem a administração dos seus lares. À comunidade de bens, soma-se a comunidade de mulheres, de tal sorte que todas as mulheres deverão, em troca do poder, servir a todos os homens, indistintamente. Recorremos algumas passagens, que evocam muito justamente o mesmo objeto metonímico de que nos fala Lacan (1999) em seu seminário sobre as formações do inconsciente.

VALENTINA - A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fun-

do comum, constituído por todos os bens, nós, as mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo. [...] As mulheres serão comuns a todos os homens; cada um poderá ir com qualquer uma e ter filhos de quem quiser. [...] As feias e mal-acabadas ficarão ao lado das mais bonitas, e quem quiser as bonitonas terá que satisfazer primeiro as feiosas.

BLÊPIRO [cerca de 60 anos, marido de Valentina] - E nós, os velhotes, como nos arranjaríamos? Se tivermos de "traçar" primeiro as feias, o nosso... entusiasmo murchará, e como é que vamos dar conta das bonitas? [...]

VALENTINA - O... entusiasmo que já está murcho não tem o que murchar, meu velho. Esse problema você não terá.

BLÊPIRO - Para vocês, mulheres, o plano está muito engenhoso; você já arranjou as coisas de tal maneira que nenhuma mulher ficará sem o dela. Mas quanto aos homens, como é que vai ser? As gostosonas fugirão dos feios para se entregar aos bonitões.

VALENTINA - Não senhor! Isso aconteceria no regime antigo, quando só se pensava em um lado dos problemas. Agora, o mecanismo vai ser o mesmo! Os feios tomarão conta dos bonitões e as mulheres não poderão ir com os altos, morenos e simpáticos antes de ter resolvido o problema dos baixinhos e mal-acabados. (ARISTÓFANES, 2002, p. 110-112).

Como podemos notar, a comédia aristofânica propicia ao espectador verificar os modos de apropriação de um escritor criativo para expandir o território do humor, ao preço de uma economia na despesa de afeto. Rimo-nos da cena humorística, partilhando do mesmo prazer que o dramaturgo, ao acompanharmos o desenrolar da história, cujo desenlace dá-se por uma operação aritmética. Após uma longa diatribe entre três velhas de sessenta anos, em disputa por um jovem de vinte anos interessado por uma moça de semelhante idade, Valentina, aquela que domina a ágora, intervém no conflito, dizendo:

Então, esse cidadão não vai nem com a moça nem com as senhoras. A moça tem vinte anos, as senhoras devem ter uma média de sessenta, vinte mais sessenta igual a oitenta, oitenta divididos por dois igual a quarenta (a mamãe aqui tem mais ou menos quarenta...) [...] Venha comigo! Resolvi o seu caso, agora você vai resolver o meu! [...] Afinal de contas, eu não ia fazer essa revolução para aprontar a cama para outras deitarem! (ARISTÓFANES, 2002, p.147).

#### A MÁSCARA E SUA QUEDA: DOIS PRINCÍPIOS DO FUNCIONAMENTO

Os fenômenos cômico-humorísticos são processos sociais e caracteristicamente humanos. São processos de comunicação, em sua essência, aponta Moraes (1974). Lembremos Lacan (1999), ao afirmar

que o riso comunica. Moraes pergunta-se onde está a máscara no sujeito que tropeça e cai, ao que ele mesmo responde: no andar do sujeito. Retoma Bergson (*Le Rire*), segundo o qual risível é toda imagem que sugira a ideia de uma sociedade que se disfarça e, por assim dizer, de uma máscara social, estendendo o princípio ao nível individual.

Minois (2003), por sua vez, aponta que o riso foi uma reação instintiva de autodefesa do corpo social diante das ameaças potenciais da cultura, tendo por objetivo amenizá-las, aliviando a tensão por uma espécie de psicanálise social e expondo clinicamente todas as proibições que ameaçam fazer saltar o verniz da civilização.

Autorizamo-nos a estabelecer, a partir das referências aqui destacadas, dois princípios no funcionamento da criação humorística, notadamente na literatura e na dramaturgia, mas também no corpo social: de um lado, o rosto que revela sua nudez e que provoca no outro o riso, ao transpor a interdição, desmascarando-se, o que põe o outro no circuito do desejo. Do outro lado, o seu correlato, o elemento máscara do sintoma, da identificação com o pai, o rosto impassível, que mantém o outro no circuito da demanda. Sob um ângulo, suspende-se o recalque e, por outro, o reafirma-se.

Trata-se, para o homem contemporâneo, de fazer suspensão, provisória, daquilo que Freud chamou de pai, e que Gerbase (2007), em sua atualização de conceitos, mais

que propriamente agente interditor, aponta como função paterna e também como função de enodamento, de laço do nó do real, do simbólico e do imaginário. O termo pai pode ainda ser traduzido como sintoma, o que, de acordo com Gerbase, permite resgatar a dimensão positiva do sintoma, questionando a normalização suposta à psicanálise. A interdição, segundo o autor, é operada pela linguagem, pelo fato de não se poder dizer toda a verdade, e que Freud denominou de recalque.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. A revolução das mulheres. In: *A greve do sexo (Lisístrata), A revolução das mulheres*. Tradução Mário da Gama Kury. 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FREUD, Sigmund (1905). Os chistes e as espécies do cômico. In: \_\_\_\_\_. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *Edição eletrônica brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969-1980, v. VIII. 1 CD-ROM
- FREUD, Sigmund (1927). O humor. In: \_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. *Edição eletrônica brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969-1980.v. XXI.1 CD-ROM
- GERBASE, Jairo. *Comédias familiares: Rei Édipo, Príncipe Hamlet, Irmãos Karamázovi*. Salvador: Campo Psicanalítico, 2007.
- LACAN, Jacques. *O Seminário livro 5; as formações do inconsciente (1957-1958)*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- MENEZES, Eduardo Diatay B. de. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, ano 68, volume LXVIII, jan. /fev. 1974, n.1, p. 5-16.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. *Revista de Cultura Vozes*, ano 68, volume LXVIII, jan. /fev. 1974, n.1, p. 25-30.
- SODRÉ, Muniz. O riso - imaginário e simbólico; é possível rir ideologicamente. *Revista de Cultura Vozes*, ano 68, volume LXVIII, jan. /fev. 1974, n.1, p. 31-34.
- ZOLA, Émile. As feiosas. In: BLOOM, Harold. (Seleção). *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades; primavera*. Volume 1. Tradução de José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 127-140.

**Humor: nudity and mask**

**Keywords:** Humor; Identification; Paternal function.

**Abstract**

We took as point of departure the Freudian notion of identification to the father to whom produces humor. According to Lacan, the roots of the identification are found in the first true communication of the child - in laughing. We then try to situate two different moments in the literature, especially in Aristofanes and Emile Zola, in which humor is the privileged way.

# Um dom raro e precioso

Sonia Campos Magalhães\*

**Unitermos:** humor; psicanálise; criança; clínica; gaio saber.

## Resumo

Afirmando que o humor é um dom raro e precioso, e que nem todos os seres humanos são capazes da atitude humorística, Freud vai nos dizer, também, que o humor não é resignado, mas rebelde. Tomando como ponto de partida esta rebeldia apontada por Freud em relação ao humor - que ele diferencia do cômico e do chiste -, buscaremos, em uma articulação com a prática clínica e recorrendo ao ensino de Freud e Lacan, trabalhar uma pergunta: *Como pensar, do ponto de vista da psicanálise, o humor na criança?* tecendo comparações entre a criança, o humorista e o poeta.

Vou começar este trabalho que denominei, "Um dom raro e precioso" (título que tomei de empréstimo a Freud, pois é assim que, em certo momento do seu ensino, ele vai se referir ao humor), trazendo uma das *Fábulas fabulosas* do humorista Millôr Fernandes, por ele denominada

## ○ PROBLEMA EDUCACIONAL

(OU SACRIFÍCIOS DE MÃE)

A pobre mãezinha levou o filhinho ao psicanalista porque ele era incapaz de comer qualquer coisa. Ou coisa alguma. Só gostava de comer o impossível. O médico examinou o crescimento mental do menino e recomendou à mãe (dele) que não forçasse o menino a comer o que ele não gostasse. Percebia-se nitidamente que era um jovenzinho de formação extravagante a quem se deveria oferecer apenas pratos ímpares. Assim foi que a mãezinha, muito da psicanalítica, chegou em casa e perguntou ao filhinho o que é que ele gostaria de comer. O menino nem titubeou. Disse logo: "Uma largatixa". Com grande repugnância e não menor dificuldade, a mãe(zinha) conseguiu caçar uma lagartixa e deu-a ao menino. O menino

olhou a lagartixa com igual ânsia, um olho pra cá, outro pra lá, os dois olhos parando lá em cima e exclamou: "Come vuoi, mamma, que io mangi questa porcheria cosí cruda senza ne meno il doppio burro"! ou seja: "Como é que a senhora pretende que eu coma essa porcaria assim crua: não tem sequer manteiga dupla?" A mãe, sempre mãe, e mais porque psicanaliticamente orientada, pegou a lagartixa, pô-la na frigideira e fritou-a como o menino desejava. - Está bem agora? - perguntou ao menino. - Não - respondeu a peste, parte ao meio. A mãezinha tão kleiniana, coitada!, fez o que o menino mandava. O menino olhou a mãezinha, a mãezinha olhou o menino, o menino mexeu um olho, a mãe baixou a cabeça meio centímetro, o menino mexeu o outro olho, a mãe voltou com a cabeça à posição anterior e aí o menino impôs: - Eu só como a largatixa se a senhora comer metade. - Então come que depois eu como - disse a mãe. - Não, você tem que comer primeiro - disse o menino. A mãezinha sentiu uma golfada de nojo, mas, que ia fazer? Mãe é mãe e além do mais, ela tinha tantas raízes iunguianas! Fechou os olhos e, para não sentir, com um

\*Psicanalista. Salvador, Bahia.

gesto rápido, jogou metade da lagartixa dentro da goela, engoliu. O menino olhou-a firme, olhou a metade da lagartixa na frigideira e começou a chorar: - "Ah, ah, ah!... A senhora comeu exatamente a metade que eu gosto. Essa daí eu não como de jeito nenhum." (FERNANDES, 1985, p. 109-111).

Trazer a esta Jornada sobre o tema O HUMOR, esta fábula de Millôr Fernandes, reconhecido como um dos grandes humoristas brasileiros, vai-me permitir começar este trabalho situando uma pergunta: Partindo do que a psicanálise nos ensina, como poderemos definir um humorista?

Para tentar responder a esta indagação, recorro a Freud em seu artigo "O humor", quando nos fala das duas maneiras pelas quais o processo humorístico pode realizar-se.

Ele nos diz que esse processo pode dar-se com relação a uma pessoa isolada, que ela própria adota a atitude humorística, ao passo que uma segunda pessoa representa o papel de espectador que dela extrai prazer; pode efetuar-se, também, entre duas pessoas, uma das quais não toma parte alguma no processo humorístico, mas é tornada objeto de contemplação humorística pela outra.

Freud vai tomar o exemplo do criminoso levado à forca numa segunda-feira e que comenta: "Bem, a semana está começando otimamente", para dizer que aí, neste caso, é o próprio condenado à forca que está

produzindo o humor. O processo humorístico se completa nele mesmo e, evidentemente, concede-lhe certo senso de satisfação. O ouvinte é afetado, por assim dizer, a longo alcance, por esta produção humorística do criminoso, ouvinte este que, como o condenado à morte, sente, também, produção de prazer.

Para dizer como se dá a segunda maneira pela qual o humor surge, Freud traz um escritor, ou narrador, que descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Neste caso, não é preciso que estas pessoas demonstrem humor, a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto. Tal como no primeiro exemplo, o leitor, ou ouvinte, partilha da fruição do humor.

Segundo Freud, no processo de produzir o humor, quem merece atenção é o "humorista", pois se tem de supor que, no ouvinte, existe apenas um eco, uma cópia, desse processo desconhecido.

Freud vai trazer, então, algumas das características do humor: "Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de libertador a seu respeito, mas possui, também, qualquer coisa de grandeza e elevação que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual" (FREUD, 1990, p.190). Segundo Freud, esta grandeza do humor reside no triunfo do narcisismo.

Trazendo, novamente, o caso do condenado à forca, Freud nos diz:

Suponhamos que o criminoso levado à execução dissesse: "Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo não vai acabar por causa disso", teríamos de admitir que um discurso desse tipo apresenta, de fato, a mesma magnífica superioridade sobre a situação real. É sábio e verdadeiro, mas não revela humor. Na verdade, baseia-se numa avaliação da realidade que vai diretamente contra a avaliação feita pelo humor. (FREUD, 1990, p. 190 -191).

Freud ressalta que o humor não é resignado, mas rebelde. O humor significa não apenas o triunfo do eu, mas também o do princípio do prazer, que pode aí se afirmar contra as circunstâncias reais. A grandeza do humor reside na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do eu, que se recusa a ser afligido pela realidade e a permitir que seja compelido a sofrer. Aquele que produz humor demonstra, na verdade, que o que lhe acontece de terrível não passa de ocasiões para obter prazer.

No entanto, nem todas as pessoas são capazes de atitude humorística. Freud considera o humor como um dom raro e precioso e acrescenta que muitas pessoas nem sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer humorístico que lhes é apresentado.

Essas considerações de Freud sobre o humor me remeteram ao tema do humor na criança.

Em seu trabalho "Humor na

infância", Maria Rita Kehl (2005) considera que, se partirmos da posição de Freud de que o humor é o que permite o triunfo do narcisismo do eu sobre as adversidades, através de um dito capaz de inverter a lógica do rigor superegoico, se o humorista é aquele que, como uma espécie de herói, é capaz de usar a palavra de modo a reverter em cômico o sentido trágico de uma situação, então, pondera Kehl, estaríamos diante de uma indagação: Como será possível o humor em uma criança?

A partir desta sua pergunta, Maria Rita Kehl toma um caminho no qual ela busca encontrar, nas brincadeiras, o humor na criança.

Buscar o humor da criança nas brincadeiras, nos jogos, me faz lembrar do momento em que Lacan, nos seus *Escritos*, nos diz:

Um dos traços mais fulgurantes da intuição de Freud na ordem do mundo psíquico é ter captado o valor revelador dos jogos de ocultamento que são as primeiras brincadeiras da criança. Todo mundo pode vê-las e ninguém antes dele havia compreendido, em seu caráter iterativo, a repetição liberadora de qualquer separação ou desmame como tais que nelas assume a criança.

Graças a Freud, podemos concebê-las como exprimindo a primeira vibração da onda estacionária de renúncias que irá escandir a história do desenvolvimento psíquico. (LACAN, 1998, p. 188).

Kehl, ao falar no senso de

humor da criança, vai dizer que a graça imensa das brincadeiras que uma criança, muitas vezes, não cansa de repetir, está na capacidade de a criança enunciar na linguagem o que ela *seria capaz* de fazer com seus devaneios onipotentes. Remetendo-se às brincadeiras de seus filhos, ela relata uma delas que consistia em uma série interminável de perguntas irrelevantes que um deles lhe dirigia, quando percebia estar a mãe distraída, perguntas que as mães respondem muitas vezes automaticamente, sem saber o que estão dizendo. Neste jogo de formular perguntas, que ela respondia através de hum., hum, sim, ....sim..., de repente, surge uma pergunta absurda - *Mãe, posso pular pela janela?* - à qual, de forma automática, ela responde que sim. Ao dar-se conta do absurdo, tomada pelo pânico vem o grito: *NÃÃÃÃÃO!!!!* E os filhos, então, morriam de rir e muitas vezes repetiam a brincadeira, pois as crianças têm esta capacidade maravilhosa de insistir no que lhes dá prazer.

A criança mostra o que faria, mas não faz, sublima e realiza na fala a fantasia de assombrar a mãe. A formulação das fantasias onipotentes (que a criança *sabe* que não pode realizar) como voar, pular pela janela, ou dos impulsos destrutivos - tocar fogo na casa, afogar a irmãzinha na banheira - ou da curiosidade, que caracteriza a criança edipiana, produz, a um só tempo, o efeito de ironia (desdobramento onipotente do eu) e do chiste (suspensão provisória do interdito).

O humor, segundo Kehl, é possível na infância, quando a criança vê cair um pouco da onipotência e da onisciência que atribui ao Outro. Esta passagem não se dá sem sofrimento, pois a castração é vivida como desamparo e certa orfandade.

Ela vai dizer então:

Não por acaso, a personagem que Lobato elegeu como representante de sua própria irreverência é uma boneca de pano, órfã de pai e de mãe, "estrangeira" em meio às gentes de carne e osso, com sua "torneirinha de asneiras" sempre aberta e pronta a comentar a vida a contrapelo do senso comum. Por ter nascido de pano, de coração de macela, Emília ficou imune às emoções que impedem à maioria das pessoas um distanciamento irônico em relação às circunstâncias graves da vida. (KEHL, 2005, p. 74).

O humor de Emília, evidentemente, é criação do adulto Monteiro Lobato, cuja genialidade consistiu em criar uma personagem infantil irônica, irreverente, cuja graça é acessível à inteligência infantil.

É o que podemos constatar neste fragmento de *A chave do tamanho*, no diálogo entre Emília e Dona Benta:

- Por que é que se diz "pôr do sol", Dona Benta? perguntou com seu célebre ar de anjo de inocência. Que é que o sol põe? Algum ovo?  
Dona Benta percebeu que aquilo era uma "pergunta-armadilha", das que forçavam



certa resposta e preparam terreno para o famoso "então" da Emília.

- O Sol não põe nada, bobinha. O Sol põe-se a si mesmo.

- Então, ele é o ovo de si mesmo. Que graça!

Dona Benta teve a pachorra de explicar:

"Pôr do sol" é um modo de dizer. Você sabe bem que o sol não se põe nunca: a Terra e os outros planetas se movem em torno dele [...]

Estou vendo que tudo que gente grande diz são modos de dizer, continuou a pestinha. Isto é, são pequenas mentiras - e depois vivem dizendo às crianças que não mintam! Ah! Ah! Ah! Os tais poetas, por exemplo: que é que fazem senão mentir? (LOBATO apud KEHL, 2005, p. 59-60).

Emília tem razão. Creio que podemos até pensar em um encontro do poeta com o humorista. Vejamos: se o condenado à força do exemplo de Freud dissesse: *A semana está começando pessimamente*, esta frase seria considerada prosaica. Ao dizer, no entanto, o inverso: *a semana está começando otimamente*, a frase ganha um efeito poético, um efeito que vem do recurso possível ao ser falante, um recurso devido, exclusivamente, ao significante - o efeito de humor.

Freud considera o humor como uma forma de obter prazer, prazer que ele definiu como reduzir a tensão a zero. Lacan explica esta redução recorrendo à modalidade do possível, ao

dizer que reduzir a tensão a zero é sofrer o menos possível, e isto o sujeito do inconsciente consegue porque ele é um sujeito do significante, isto é, ele pode, como no caso acima citado, passar de um advérbio - pessimamente - a seu oposto - otimamente. E este é, também, o recurso da poesia.

A definição de Lacan de que no prazer se trata de sofrer o menos possível, vai conjugar prazer e hostilidade. A presença simultânea destes dois afetos - prazer e hostilidade - tem seu nome - GOZO - e é por isso que acredito que podemos dizer que o termo gozação é bem aplicado no caso do humor.

A escolha do título do meu trabalho me levou a situar uma indagação: por que teria Freud afirmado que o humor é um dom raro e precioso?

No seu texto "O Humor", Freud atribuiu a capacidade de triunfo do Eu sobre as condições adversas a uma certa disposição benigna do Supereu. Segundo Freud, o humor seria a contribuição feita ao cômico pela intervenção do Supereu, como se uma mensagem do Supereu passasse a ser transmitida e pudesse ser captada, advertindo ao Eu, mas também a outros: "*Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria*". (FREUD, 1990, p. 194).

Com Lacan, algo mais pode ser dito sobre o humor. Pode-se dizer, por exemplo, que, diferentemente do cômico e do chiste, o humor opera no limite. Ele ope-

ra em face do indizível, do inapreensível, do Real como impossível, este Real tal como Lacan o concebe com o R.S.I., isto é, os NÓS nos três registros Real, Simbólico e Imaginário.

Enquanto sujeito desejante, capturado pela linguagem, o falasser, ser de fala, supõe o entrelaçamento desses três registros. Sabemos que muitos autores têm estudado o cômico, privilegiando o Imaginário, o chiste, investindo no Simbólico e o humor, enfrentando o Real.

Esta consideração de que o humor opera em face do impossível, do Real, me leva a retornar à questão do encontro entre o poeta e o humorista.

Segundo Maurice Blanchot, "do que se trata na poesia é de responder ao impossível e nomear o possível"<sup>1</sup>, o que nos permite dizer que o poeta, em face do impossível de dizer, responde não propriamente com a criação, mas com a invenção.

Não poderíamos dizer que é também assim que acontece com aquele que produz humor, este humor que, como um dom raro e precioso, podemos encontrar em um Millôr e em um Monteiro Lobato?

Volto, então, à questão do humor na criança remetendo-me ao texto "Escritores criativos e devaneios", de Freud, ali onde ele estabelece uma comparação entre a criança e o poeta. Referindo-se à intensa seriedade com que a criança realiza seus jogos na infância, Freud afirma que o brincar é determinado por desejos e que, quando brinca, a criança, tal como um poeta, situa as coisas de seu

mundo em uma nova ordem, de forma prazerosa.

Em um artigo sobre o nos diz que, se formos buscar uma correspondência ou uma diferença qualquer, entre o mundo da realidade e o mundo do brincar, esta deverá ser procurada no trajeto que vai do ato de brincar à palavra.

Creio que é o que nos mostra Pedro Bloch no seu *Dicionário de humor infantil*, ao trazer definições espontâneas e achados poéticos de crianças entre 3 e 11 anos, tais como:

Alegria é um palhacinho no coração da gente.

Arco-íris é uma ponte de vento.

Relâmpago é um barulho rabis-cando o céu.

Cobra é um bicho que só tem rabo.

Avestruz é a girafa dos passarinhos.

Calcanhar é o queixo do pé.

Helicóptero é um carro com ventilador em cima.

Paciência é uma coisa que mãe perde sempre.

Sono é saudade de dormir.

A afirmação freudiana de que, quando brinca, a criança procede como um poeta nos permite dizer que a criança, a seu modo, inventa.

Não é o que Freud percebeu no jogo da presença/ausência, da criança no Fort/Da, no qual algo é transposto, produzindo-se a passagem da angústia à obtenção de prazer?

## REFERÊNCIAS

BLOCH, Pedro. Dicionário de humor infantil. Rio de Janeiro: Editora EDIOURO-PARADIDACTIC, 1ª. Edição, 1997

FERNANDES, Millôr. O problema educacional (ou sacrifícios de mãe) In: \_\_\_\_\_. Fábulas fabulosas. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. XXI.

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneios [1905 (1907)]. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. IX.

FREDA, Hugo. Algumas considerações sobre o brincar das crianças na cura analítica. Correio do Simpósio, no. 3. Belo Horizonte:1989.

KEHL, Maria Rita. Humor na infância. In: SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (Org.). Seria trágico ... se não fosse cômico: humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica. In: \_\_\_\_\_. Escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>1</sup> Citação de Albert Nguyen em seu artigo Mi-dire, mi-dieu. In : ACTES du séminaire des enseignants : Le père et la femme, dans les structures cliniques. Local : PAU, 1999. p. 76. (Tradução livre nossa).

### ***A rare and precious gift***

**Key words:** *humor, psychoanalysis, child, clinical, jay knowledge.*

### **Abstract**

*Freud claimed that humor is a precious and rare gift. And that not all human being is capable of humorous attitude. He will also say that humor is not resigned, but rebellious. Starting from this rebellion, reported by Freud about humor, wich is different from comics and wit, we aim, in this work, articulating with clinical practice and using Lacan's teaching, try to answer a question: How to think, from the point of view of psychoanalysis, the child's humor? whith comparisons between the child, humorist and poet.*

# O riso: da loucura à clínica

Wagner de Angeli Ferraz\*

**Unitermos:** Humor; deslocamento; riso; clínica; subjetividades-libertárias.

## Resumo

Em diálogo com a filosofia, a literatura e a crítica literária, o texto busca analisar as relações entre a psicanálise e o humor. Para tanto, é feita a distinção entre o cômico, o chiste e o humor, tendo em vista os efeitos do riso sobre as subjetividades na clínica e no campo social. O humor provoca uma abertura na existência e produz novas formas de pensamento, possibilitando a constituição de subjetividades mais livres. O texto propõe, assim, que o humor (e o amor) permeie a clínica

<sup>1</sup> Recriação a partir da tradução de Paulo Cesar de Souza.

<sup>2</sup> A expressão "tema menor", aqui, remete ao que Deleuze e Guattari (1977), no texto *A literatura e a vida*, definem por literatura menor: "vale dizer que o 'menor' não qualifica certa literatura, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)".

\* Psicólogo, com estudos em psicanálise. Este texto é dedicado a Gilberto Pereira do Lago, amigo, carioca, botafoguense, psiquiatra, tropicalista, ou, como ele mesmo se dizia, 'não exatamente um psicanalista'.

*"Vivo em minha própria casa,  
Jamais imitei alguém  
E sempre rio do mestre  
Que não ri de si também"*.

*Inscrição sobre a minha porta  
In: A Gaia Ciência, Friedrich Wilhelm Nietzsche*

O que é o humor? E por que o humor interessa à psicanálise, já que, ultimamente, tem sido tratado por esta sem muita seriedade? Seriedade, aqui, nada tem a ver com a sisudez de algumas perspectivas científicas, ou, melhor dito, o humor merece a seriedade da criança ao brincar. O humor é elemento fundamental na obra de Freud, não somente em importantes textos, como *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1905) e *O humor* (1927), mas enquanto traço, força transversal inconsciente, que, se por um lado tem a ver com certa tradição judaica, por outro, revela algo sobre o estilo freudiano - relações entre a escrita e o *modus vivendi*. Entretanto, à medida que a psicanálise foi se institucionalizando, parece que, ao mesmo tempo, o humor foi se tornando uma espécie de "tema menor"<sup>2</sup> na literatura psicanalítica. Esse "esquecimento" do humor, enquanto questão para a psicanálise, se assim podemos dizer, aponta para a complexidade do tema e dá pistas sobre o foco dos estudos e das práticas em

psicanálise, atualmente. Mas psicanálise para quem? Que sujeito escutamos?

O fato de o humor estar, hoje, para a psicanálise como um tema menor merece reflexão não só pelas racionalizações que fundamentam certa "pedagogia" na transmissão da psicanálise - o que tem a ver com as práticas e a institucionalização -, mas, sobretudo, pelos efeitos do humor sobre o sujeito, portanto, sobre a clínica.

O humor, mais que subversivo, tem um efeito corrosivo que ameaça a estrutura das instituições e as práticas da mesma maneira que aterroriza o paranóico. Assim, há uma tendência à repetição dos discursos formais, que são discursos maiores dotados de um poder não raramente reconhecido pelo Estado. Em contrapartida, é bastante complexo pensar as ressonâncias do humor sobre a clínica, porque implica repensar a prática e um sujeito humoristicamente pós-moderno, que está submerso nos signos de uma "cultura da seriedade".

Dos gregos até hoje em dia muita gente se debruçou sobre o humor e a comicidade, tomando suas aproximações, que estão especialmente na rebeldia, na subversão corrosiva, mas também identificando as diferenças existentes. Foram os românticos, segundo Moneta Carignano e Garcia Menéndez (2007) que propuseram a idéia de uma nova sensibilidade em relação à arte clássica<sup>3</sup>, colocando o humor como um tipo particular de comicidade que representaria o mundo moderno. Isso se funda no princípio da universalidade, onde o que está em jogo não é mais o indivíduo, mas a humanidade. Desta maneira, o humor seria o cômico da natureza humana. As autoras, baseadas em Richter (1982), dizem que "o humorista, em oposição ao cômico, não ri de alguém, mas manifesta um desprezo pelo mundo, onde se inclui a ridicularização de si mesmo" (MONETA CARIGNANO; GARCIA MENÉNDEZ, 2007, p.2), assim, o humor se diferencia sobretudo pela sua natureza subjetiva.

Para Henri Bergson, a comicidade está em toda forma de rigidez e o riso é seu castigo, o que designa uma função social do riso - a qual chama de gesto social, uma espécie de corretivo para os desviados e excêntricos -, mas também revela sua potência revolucionária. Diz ele: "Toda rigidez do caráter, do espírito, e mesmo do corpo, será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida, que tende a afastar-se do centro gravitacional comum em torno do qual a sociedade

gravita." (BERGSON, 2001, p. 14)

Bergson aponta a necessidade de constante vigilância que a sociedade exige do sujeito para evitar a *distração*, os desvios do espírito e do caráter, o que requer *tensão* e *elasticidade*. Estariam estas duas forças gravemente em falta, pergunta Bergson, ao observar as deformidades do espírito desde os mais variados graus de pobreza psicológica até as múltiplas aparições da loucura, bem como a miséria e os desvios de caráter.

Beatriz de Vasconcelos, em sua tese *Só dói quando eu rio* (2001), fez um belo estudo sobre o cômico, o chiste e o humor. Segundo ela, o cômico tem a ver com uma comparação de imagens, e uma sensação de superioridade. Já o chiste é um jogo de linguagem, por isso precisa de um terceiro que o compreenda. Contar o chiste obedece ao princípio do prazer - a lógica do inconsciente. A terceira pessoa do chiste é a sede do código, o simbólico. Mas o símbolo, a palavra, é a morte da coisa. O chiste privilegia o desejo, em detrimento do afeto. Entretanto, deseja-se porque se é afetado. Beatriz prossegue a análise, se o cômico diz respeito ao imaginário e o chiste ao simbólico, o humor é encontro/desencontro com o real - o não sentido.

O humor requer certa nobreza diante da morte. É desafiar a morte, sem denegá-la. O humor subverte a lógica da realidade, que se constrói a partir de verdades aparentemente estáveis, e admite, no máximo,

verdades menores, transitórias, porque ao tempo em que possibilita um prazer diante dos riscos da existência, reconhece a fragilidade e o limite do humano. Segundo Pedro Murad<sup>4</sup>,

Se, por um lado, 'o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente, etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites' (Alberti, 2002:11), por outro revela-se uma experiência de aniquilamento, de negação, ou seja, uma experiência de morte (MURAD, 2007, p.123).

A pobreza da realidade que o homem constrói, enquanto defesa da angústia do real, tende a enrijecer-se na repetição, que é objeto do riso, mas que pode ganhar diversas formas de adoecimento e antecipação dramática da morte. O grande desafio é fazer da morte uma festa<sup>5</sup>. Morre a tempo, eis o ensinamento de Zaratustra, que adverte: "aquele que nunca viveu a tempo, como há de morrer a tempo?" (NIETZSCHE, 1989).

Cada instante como produção artística, ou seja, aniquilando a si mesmo. "A arte é relação com a morte, porque é o extremo. Quem dispõe da morte, dispõe integralmente de si"<sup>6</sup> (BLANCHOT, 1987). Kafka dizia: "escrever para poder morrer - morrer para poder escrever" (apud BLANCHOT, 1987). O preço da produção artística é a morte e, do mesmo modo, o preço da vida é a morte. Entre a loucura e a morte, a arte se in-

terpõe como saída, linha de fuga consistente para construção de novos modos de estar-no-mundo. E o que tem a ver o humor com a arte?

O humor, assim como a arte, é a possibilidade de produzir novos sentidos a partir da experiência do sem-sentido do real. O humor não é uma propriedade, ninguém deveria se dizer humorista, e os que o fazem quase nunca o são, porque isso implicaria a promessa de um riso e de um prazer. O humor não advém da promessa, mas da surpresa. No instante da queda, surpreendido pelo estranhamento do real, em vez de resistir à queda, o humorista, como a criança, se faz queda e surpreende o próprio real, construindo uma nova realidade, mas desde já reconhecendo sua efemeridade.

O humor apazigua o estranhamento se tornando estranho a si mesmo, porque, ao contrário do paranóico que se sente perseguido pelo estrangeiro que o habita, o humor se faz estrangeiro em sua própria casa, e constrói, assim, uma nova morada, mas arma sua tenda ao relento, especialmente porque reconhece a força do chamado do deserto, que, mais que habitat, o habita.

Julia Kristeva diz que o "estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém", e prossegue:

O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe. Camus soube reconhecê-lo: o seu Estrangeiro revela-se na morte da mãe. Pouco se ob-

servou o quanto esse órfão frio, cuja indiferença pode voltar-se para o crime, é um fanático da ausência. Adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra: um segredo mágico, um ideal paterno, uma ambição inacessível. Mersault está morto para si mesmo, mas vive exaltado por uma embriaguez insípida que lhe serve de paixão: da mesma forma o seu pai, ao vomitar numa cerimônia de execução, compreende que a condenação à morte é a única coisa de verdadeiramente interessante que pode acontecer ao homem". (KRISTEVA, 1994, p.13)

O humor é o filho pródigo que já não ama nem odeia o pai, mas que cria outra ordem para se tornar um novo homem e, desta maneira, afirma a radical impossibilidade do sujeito estar inscrito completamente na lei. Curiosamente, o esquecimento do humor enquanto tema para a psicanálise está ligado a uma suposta fidelidade ao pai, o que torna central temas mais ordinários - transferência, identificação, *objet petit*, etc. Talvez isso seja uma traição à psicanálise em sua forma *nascendi*, que brota justamente a partir de uma certa marginalidade do pensamento, se não perdemos de vista o *zeitgeist*<sup>7</sup>. Então, se é importante pensar o "ar do tempo" em que a psicanálise foi criada, parece lógico analisar que ares respiramos hoje - o que tende a resgatar o humor enquanto tema transversal da psicanálise na pós-modernidade. Para tanto, talvez seja necessária uma desterritorialização da psicanálise, ou das psicanálises, o que

<sup>3</sup> De todo modo, é discutível o fato do romantismo ser colocado como marco divisório, em relação ao humor, através de uma oposição ao classicismo, basta lembrar Cervantes, bem como o sujeito moderno que também é anterior à própria modernidade. Mas essa discussão ganha outros rumos.

<sup>4</sup> Em outra passagem, Pedro diz que 'o riso é sempre uma reação frente a um tombo, a uma queda; revela uma corrupção congênita no risível, uma falha essencial, inerente à própria essência das coisas e dos homens'.

<sup>5</sup> Se outras formas de encarar a morte, hoje, nos parecem tão inaceitáveis, há algum tempo era bem diferente, aqui mesmo em Salvador. Segundo João José Reis, nas sociedades tradicionais "não havia separação entre a vida e a morte, o sagrado e o profano, entre a cidade dos vivos e a dos mortos". (REIS, 1991). A morte inspirava temor, mas cuidava-se bem dos mortos enterrando-os com seus ritos. Muito interessante este estudo que, tratando da cemiterada, revolta popular ocorrida em Salvador, na qual a população destruiu o cemitério do Campo Santo, oferece alguns esclarecimentos acerca da relação com a morte. As pessoas eram enterradas tradicionalmente nas igrejas, mas uma lei proibiu tal costume e concedia o monopólio dos enterros em Salvador a uma companhia privada. Era a medicina promovendo a 'higienização' da cidade.

<sup>6</sup> A respeito disso, no *Diário*, Kafka disse: "voltando para casa, disse a Max que no meu leito de morte, na condição de que os sofrimentos não sejam insuportáveis, eu estaria muito contente. Esqueci-me de acrescentar, e mais tarde omiti-o deliberadamente, que o que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente" (apud BLANCHOT, 1987)

<sup>7</sup> A psicanálise tem "um pé na senzala" - como se diz na Bahia -, o psicanalista nasceu meio-primo do charlatão, do feiticeiro, do pajé, aquele que habita as vizinhanças da aldeia (um entre-lugar aldeia-floresta), na borda do fora, e que povoa o imaginário com estrangeirismos.

passa por reconhecer seus estrangeiros sem temer a perda de sua identidade e aponta para a construção de uma identidade mais veloz, populacional, em vez de enrijecer na "limpeza étnica" do pensamento que lhe é estranho.

O humor implica uma desterritorialização e uma territorialização, porque não teme o acidente, compreende que o acidente é próprio da existência. O sujeito, e porque não dizer o sujeito-paranóico, no instante do acidente, tenta se agarrar às suas verdades - espécie de bóias salva-vidas -, e por isso acaba se machucando na queda.

A criança tem muito a ensinar ao homem, especialmente a respeito da queda. Não é somente uma metáfora do poeta quando diz que ao fraquejar do adulto o socorro vem nas mãos da criança. Quando a criança começa a andar - um desequilíbrio estável<sup>8</sup> - os pais morrem de medo. A criança não tem medo de cair<sup>9</sup> porque ainda há pouco engatinhava, o chão é seu território. O homem aprendeu a andar e, do alto de seu aparente superior equilíbrio, teme cair, sobretudo cair em si - a consciência de sua fragilidade e finitude, de sua morte. Entretanto, é justamente nesta fragilidade que reside sua força. Se o homem é o único ser que tem consciência de sua morte, e pode pensar sobre ela, é também o único que pode rir da própria morte. Mais que um suposto poder do homem, isso revela a potência de criação do humano.

A paranóia necessita de um mestre, o detentor de um saber

digno de confiança. Segundo François Roustang (apud DUTRA, 1996), a única forma de tratar o germe da paranóia é o riso, o riso de si. Mas para isso é preciso que o analista possa, antes de tudo, rir de si mesmo. Abdicar do poder em um exercício de deslocamento é condição para a constituição de um espaço de criação - um espaço transicional, transversal desde o princípio, o *klinamem*. A presença do humor na minha análise é marcante, e me parece menos da minha parte, talvez porque seja eu ainda muito paranóico. Donald Winnicott (1975) já dizia que a primeira função do analista é "ensinar o paciente a brincar".

Como fazer rir um paranóico é a questão que propõe Roustang, mas penso que é possível recolocá-la, na clínica, enquanto desafio: como criar condições para um adulto tornar-se criança?

Como pode o paranóico construir alianças, se o outro é sempre ameaçador? A constituição de subjetividades "libertárias" passa pela construção de alianças, práticas de amizade. A verdadeira amizade<sup>10</sup> não é a do conforto, mas a do desassossego. Não se trata da amizade no sentido cristão de amar meu semelhante. É, antes, amar o estranho, o estrangeiro, o dessemelhante que potencializa novas experimentações, descobertas sobre o mundo e, portanto, sobre si, fazendo vibrar experiências da ética e da estética dos cuidados de si, como diria Foucault.

Guimarães Rosa, em *Tutaméia* (1985), Aletria e

Hermenêutica, diz que "Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência", e prossegue:

No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1985, p. 7)

Essa abertura na existência que o humor provoca, permitindo o contato com novas formas de pensamento, flexibiliza e amplia a constituição de uma subjetividade mais fluida, ao mesmo tempo singular e coletiva, que permite o deslocamento das cadeias de significantes fálicos adocedores na tríade do Édipo. O humor possibilita, como foi dito por Deleuze e Guattari no segundo capítulo do livro *Kafka, por uma literatura menor*, alargar o Édipo para o campo social, para o mundo.

Em resumo não é o Édipo que produz a neurose, é a neurose, isto é, o desejo já submetido e

*procurando submeter sua própria submissão*, que produz um Édipo. Édipo, valor mercantil da neurose. [...] Desterritorializar Édipo no mundo, em vez de reterritorializar-se sobre Édipo e na família. Para isso, no entanto, seria preciso dilatar Édipo até o absurdo, até o cômico, escrever a Carta ao Pai. [...] "A revolta contra o pai é uma comédia, e não uma tragédia" <sup>11</sup> (DELEUZE;GUATTARI, 1977,p.12)

Na clínica, da mesma maneira que no campo social, o humor produz efeitos de ampliação. Pode-se dizer que uma "boa interpretação" é a que *escanCHA* aberturas para novas formas de pensamento, que podem se desdobrar na construção de um novo modo de estar-no-mundo, e isso passa pela angústia... mas também pelo riso. A interpretação que fecha, oprime, encurrala, é devastadora em seus efeitos de significado, significação e afeto, e, certamente, diz respeito a verdades fálicas do próprio analista, ainda seduzido pelo mestre e sem o menor senso de humor.

Se a psicanálise é capaz de se pensar também de fora de si, e com isso abre em si mesma a possibilidade de novas conexões, quer dizer, se ela também se expande para o campo social e, assim, encontra zonas de vizinhança, pode, então, criar novos caminhos para entendimento do sujeito. Por que a psicanálise com sotaque francês ainda soa tão bem aos nossos ouvidos? Não seria, esse dado, um índice da colonização das nossas formas de pensar? No prefácio de *As palavras e as*

*coisas*, Michel Foucault diz:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba as familiaridades do pensamento - do nosso: daquele que tem nossa idade e geografia -, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensatas para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 1999, p. IX)

Que o humor tem a potência de provocar rupturas nos modos de pensar não há dúvida. A respeito da construção de uma "identidade brasileira" pós-colonial, tanto na experiência da Tropicália quanto no Modernismo, é marcante a presença rizomática do humor na constituição de uma identidade cultural. Gilberto Lago, em sua tese de doutorado diz:

Durante aqueles anos conflitivos, o discurso tropicalista, por meio do tropo da ironia e da intensão paródica, utiliza-se do travestismo, com seu potencial estético entre o grotesco e o caricato, para deixar deslocado o discurso androcêntrico, tanto do aparelho repressivo do Estado, quanto do aparelho ideológico cultural, ambos criadores de cânones simbólicos falocêntricos na mentalidade de uma sociedade. Com seu potencial humorístico, o travestismo na Tropicália tem a função de deslocar a centralidade do significante fálico (que continua, no entan-

<sup>8</sup> É uma cena linda a criança a dar seus primeiros passos. É uma dança, a dança do esquecimento.

<sup>9</sup> No judô a primeira coisa que se aprende é cair, por isso as crianças se saem tão bem. Já os adultos têm muitas dificuldades, porque é preciso ensiná-los o que esqueceram há tempos.

<sup>10</sup> Sobre a amizade, experiência cada vez mais rara hoje em dia, na ocasião da morte do Hélio Pellegrino, Fernando Sabino escreveu: "Com o Hélio, morreu a maior parte de mim, e seguramente a melhor. Sou um sobrevivente desta amizade". Perder um amigo é uma experiência que envolve muita dor, mas só a morte abre para um novo, ou, como disse o poetamigo Ivan Maia de Melo, é experiência de transmutação afetiva.

<sup>11</sup> A revolta contra o pai como uma comédia é uma citação de Gustave Janouch, Kafka m'a dit, Calmann-Lévy, pág. 538.

to, central como problemática) tanto do binômio homem-mulher, quanto de colonizador-colonizado. (LAGO, 2003, p. 78)

A tradição antropofágica que a Tropicália reinventa e que descentraliza o discurso colonizador, tendo o humor como ferramenta, aponta para a construção de uma identidade híbrida, mais autônoma, libertária. Mas que sujeito é esse? Ou como disse Barthes, de que plural é feito? Para pensar este sujeito parece mais interessante seguir pelas vias marginais que pela *estrada real*<sup>12</sup>. Trata-se de atentar aos temas menores na psicanálise, como é o caso do humor atualmente, e, a partir deles, descentrar os modos de pensar para repensar a prática clínica. Não se trata de um projeto de "psicanálise de exportação", a partir da negação, para afirmar um regionalismo ingênuo, mas de uma "devoração crítica", como disse Haroldo de Campos sobre a atitude antropofágica do "Manifesto" de 1928, quando cita a tese de Antônio Cândido: "criar um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro" (CAMPOS, 1989).

A questão do humor na psicanálise hoje pode ser colocada em uma paráfrase do livro de Haroldo de Campos que resgata a obra de Gregório de Mattos, dito como *O seqüestro do humor na psicanálise: o caso do riso*<sup>13</sup>. E não se trata de centralizar o humor ou outros temas menores na psicanálise, tornando-os "maiores" - o que é

uma armadilha -, mas de sair das vias formais para enveredar no trançado da complexidade do ser-no-mundo, assim, fazendo outro uso das palavras e dos conceitos, o que aponta para o nascimento da psicanálise, que foi gerada na interseção entre a ciência, a filosofia e a arte - o resgate do humor passa pelo resgate do processo primário freudiano, o inconsciente maquínico.

Em uma passagem de *O Nome da Rosa*, Guilherme, o abade enviado para investigar as mortes no mosteiro, após desfazer a trama, pergunta a Jorge, o bibliotecário, "Por que quiseste proteger este livro mais que muitos outros?", se referindo ao segundo livro da *Poética*<sup>14</sup> de Aristóteles, ao que Jorge responde:

[...] este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. [...] quantas mentes corrompidas como a tua tirariam o silogismo extremo, pelo qual o riso é a finalidade do homem! [...] O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. E deste livro poderia partir a fagulha luciferina que atearia no mundo inteiro um novo incêndio: e o riso seria designado como arte nova, desconhecida até de Prometeu, para anular o medo. [...] poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. (ECO, 2003, p. 455)

Se o inferno é o Outro, o

riso pode libertar o homem do medo, que, em última instância, é sempre o medo da morte, e da loucura, o outro de si. No processo analítico, o grande Outro, construção do imaginário nas referências do simbólico, tende a diminuir, e se abre a possibilidade da criação, um novo modo de enfrentamento da angústia do real. Mas um modo mais alegre, um estilo singular de estar-no-mundo, é a possibilidade da arte de viver, a recriação de si e do mundo.

Em 1972, fazendo um balanço do movimento tropicalista, ainda no calor da hora, Caetano Veloso<sup>15</sup> (SALOMÃO, 1977, p. 88) disse que a Tropicália tratava a tradição com amor e humor, fazendo referência ao poema de Oswald de Andrade (1971, p. 157). E me parecem, o amor e o humor, dois elementos fundamentais para a constituição de um dispositivo clínico capaz de produzir disruptores no campo da produção do desejo - devir, expressão, arte, multiplicidades, singularidades. Para além do sujeito conflitivo e da realidade estratificada e normatizada, a constituição de subjetividades libertárias, a construção de novos territórios existenciais.



## REFERÊNCIAS

<sup>12</sup> No livro *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989), Haroldo de Campos fala do traçado evolutivo-não linear da 'Dialética da Malandragem', de Oswald de Andrade, "fraturado e transtemporal, recuperado antes pelas vias marginais que pela estrada real", quando, a partir de então, o 'Boca do Inferno' passa a ter voz e vez.

<sup>13</sup> Parafraseando *O seqüestro do barroco na formação literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. (CAMPOS, 1989).

<sup>14</sup> Segundo historiadores, há dúvidas se realmente Aristóteles chegou a escrever o segundo livro da *Poética*, que trataria do riso, e se o fez, ele teria sido perdido no incêndio da biblioteca de Alexandria, em 391 d.C., por obra dos cristãos. Sobre a biblioteca, o astrônomo Carl Sagan disse que, 'não fosse o incêndio, talvez o homem chegasse à lua no século XV'.

<sup>15</sup> Texto publicado pela primeira vez na revista *Verbo Encantado*, em março de 1972, posteriormente reunido na coletânea organizada por Waly Salomão

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz, volume 147-E, 1971.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Casa das Palavras, 1989.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *KAFKA, por uma literatura menor*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUTRA, Ivan Cupertino. *Como fazer rir um paranóico? Tradução do texto Comment faire rire un paranoïaque?*, de François Roustang. Belo Horizonte: Cadernos CESPUC de Pesquisa, 1996.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fomoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAFKA, Franz. *O diário íntimo de Kafka*. São Paulo: Nova Época Editorial, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGO, Gilberto Pereira do. *Tropicália: artífice de um novo local da cultura. Contribuições ao estudo da identidade cultural na contemporaneidade*. Salvador, 2003. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. O consumo banal do humor: aonde encaixar Freud e Pirandello? In: *Cógitó*. Vol. 6, p. 89 a 93. Salvador, 2004.

MONETA CARIGNANO, Maria Laura ; GARCIA MENENDEZ, Jimena . Humor, surrealismo e absurdo na obra de Alejandra Pizarnik. In: II Colóquio de Psicologia da Arte. A correspondência das artes e a unidade dos sentidos, 2007, São Paulo. II Colóquio de Psicologia da Arte. A correspondência das artes e a unidade dos sentidos. Caderno de resumos. SP : Instituto de Psicologia - USP, 2007.

MURAD, Pedro. Riso e aniquilação: a comicidade em Bérqson e Pirandello. In: *Comum*. v.13, nº 29, p. 117 a 128, julho a dezembro. Rio de Janeiro, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra - um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mario da Silva, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do séc. XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RICHTER, J. P. *Teorias estéticas*. Vol. XV. Traducción de Julián de Vargas. Ed. Madrid: Biblioteca Económica Filosófica, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras histórias*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SALOMÃO, WALY (Org.). *Alegria, alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*.

Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca ed., 1977.

VASCONCELOS, Beatriz Palhano de Jesus. *Só dói quando eu rio - um estudo psicanalítico sobre o cômico, o chiste e o humor*. Florianópolis, 2001. Dissertação apresentada no PPG em Engenharia de Produção da Universidade de Santa Catarina, Florianópolis.

WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZIEGLER, Gabriela. *Por enquanto, por um canto, por encanto*. 1ª edição. Brasília: Casa das Musas, 2006.

***The laughter: from madness to clinic.***

***Key-words:*** Humour; laughter; clinic; libertarian subjectiveness.

***Abstract***

*In a dialogue with philosophy, literature and literary review, this article tries to analyse the relations between psychoanalysis and humour. In order to carry out this analysis a distinction among three concepts must be made: comic; jokes and humour. This distinction is based on laughter's effects on subjectiveness in social field, as well as in clinical field. Humour amplifies the existence and enables new ways of thinking, thus it makes possible libertarian subjectiveness. This article suggests that humour (and love) pervades clinical environment.*

# **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

1. Serão publicados apenas trabalhos de Psicanálise, de preferência inéditos, elaborados por associados do CPB e textos de colaboradores convidados pela Comissão Editorial.

2. Os trabalhos serão publicados em língua portuguesa ou em língua estrangeira. Ficará a cargo do autor a tradução para o português dos trabalhos enviados em outro idioma.

3. Poderão também ser publicados:

3.1 Reflexões sobre a Psicanálise, articulando-a com outras áreas do conhecimento.

3.2 Casos Clínicos.

3.3 Entrevistas.

3.4 Resenhas.

4. A estrutura dos trabalhos deverá estar de acordo com as normas da ABNT.

4.1 Todo trabalho deverá ser obrigatoriamente acompanhado de:

4.1.1 Título em Português e em Inglês.

4.1.2 Nome do autor, depois do título, e informações adicionais tais como: profissão, instituição a que pertence e créditos em nota de rodapé.

4.1.3 Resumo, redigido pelo autor, expressando o conteúdo, salientando os elementos novos e indicando sua importância. Deverá ser colocado antes do texto e não deve exceder a duzentas e cinquenta palavras.

4.1.4 Abstract ou Résumé. Deverá ser colocado após o texto.

4.1.5 Palavras-chave, correspondentes a palavras ou expressões que identifiquem o conteúdo, devendo ser em número necessário para a completa descrição do assunto e, quanto à localização, anteceder o resumo.

4.1.6 Key-words ou Mots-clés. Deverá preceder o Abstract ou Résumé.

4.1.7 Referências. Citadas como no exemplo a seguir.

4.1.8 Registrar as referências bibliográficas na seguinte ordem:

a) de livro:

Autor. *Título em itálico*: subtítulo. Edição. Local (cidade) de publicação: Editora, Data. Número de págs ou volumes (Nome e número da série).

Exemplo:

CERVO, A. L. *Metodologia científica*: para uso dos estudantes universitários. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil 1978. 144 p. ( Pensar Hohe, 6)

b) de capítulo de livro:

Autor do capítulo. Título do capítulo. In: Autor do livro (colocar \_\_\_\_ se o autor for o mesmo). *Título em itálico*: subtítulo. Edição. Local (cidade) de publicação: Editora, Data. Número de páginas ou volumes (Nome e número da série)

Exemplo:

LAMBOTE, M. C. O tempo anunciador. In: \_\_\_\_\_. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2000. p. 103-109.

c) de publicações periódicas no todo:

Título da Publicação. Local (cidade) de publicação: Editor-autor, ano do primeiro volume. Periodicidade. ISSN

Exemplo:

REVERSO. Belo Horizonte: CPMG, 2005. Anual. ISSN: 0102-7395

d) de artigo de revista

Autor. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, Local de publicação (cidade), número do volume, número do fascículo, páginas inicial e final, mês e ano.

Exemplo:

BERNARDES, W.S. Condenação, desmentido, divisão. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 26, n. 51, p. 115-122, set. 2004.

N.E. Favor notar que os detalhes de dois pontos, abreviaturas evírgulas, bem como qualquer outro assinalado, devem ser registrados nos originais como nos exemplos.

5. Os originais deverão ser datilografados em duas vias de boa qualidade, devidamente numeradas e rubricadas pelo autor, em espaço duplo, em uma só face, com laudas contendo de 25 a 30 linhas e com, no máximo, sessenta toques por linha, não excedendo, de preferência, a quinze laudas.

5.1 Os originais deverão ser encaminhados também em disquete, em programa compatível com a indicação da Comissão Editorial.

6. Os textos deverão passar por revisão a cargo do autor.

7. As tabelas, gráficos etc. deverão ser enviados em separado, numerados, com as respectivas legendas e indicação da localização desejável no texto, entre dois traços horizontais.

8. As citações deverão estar acompanhadas de sua fonte e com a(s) página(s) repectiva(s).

9. As notas de rodapé deverão ser numeradas consecutivamente no texto.

10. A Comissão Editorial reserva-se o direito de recusar os trabalhos que não se enquadrem nas normas citadas.

Os trabalhos deverão ser enviados para:

**CPB - Revista Cógito**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101- Ondina 40170-110 - Salvador - BA

Para receber anualmente a revista Cógito ou obter outras informações entre em contato com:

**CPB**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 Ondina 40170-110 - Salvador/BA

Fone/Fax: (071)245-6015

circulopsi.ba@veloxmail.com.br

www.ciculopsibahia.org.br