

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

SAMARA MEGUME RORIGUES

Além do Riso de Massa: Humor, Psicanálise e Contemporaneidade

Maringá
2015

SAMARA MEGUME RODRIGUES

Além do Riso de Massa: Humor, Psicanálise e Contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Orientadora: Profa. Dra. Angela Maria Pires Caniato

Maringá
2015

SAMARA MEGUME RODRIGUES FERREIRA

Além do Riso de Massa: Humor, Psicanálise e Contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

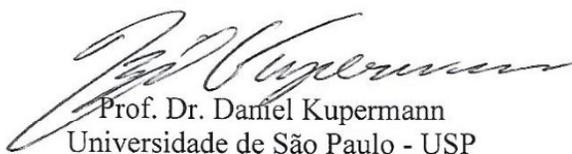
COMISSÃO JULGADORA



Prof.ª Dr.ª Ângela Maria Pires Caniato
PPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)



Prof.ª Dr.ª Regina Perez Christofolli Abeche
DPI/Universidade Estadual de Maringá



Prof. Dr. Daniel Kupermann
Universidade de São Paulo - USP

Aprovado em: 25 de setembro de 2015

Local da defesa: Sala 06 do Bloco 118 (sala de vídeo do DPI), Campus da UEM.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

R696a Rodrigues, Samara Megume
Além do riso de massa: humor, psicanálise e contemporaneidade / Samara Megume Rodrigues. -- Maringá, 2015.
158 f. : il. color., figs.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Angela Maria Pires Caniato.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2015.

1. Psicanálise - Humor - Contemporaneidade. 2. Freud, Sigmund, (1856-1939). 3. Sublimação. 4. Idealização. 5. Riso - História. I. Caniato, Angela Maria Pires, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDD 21.ed. 150.195

DEDICATÓRIAS

À memória de meu pai, cujo sorriso
trago dentro de mim.

Ao meu filho, Raul, alegria maior dos
meus dias.

AGRADECIMENTOS

Graça e gratidão andam juntas. Não há humor sem bons vínculos, por meio dos quais podemos constatar que nossa insuficiência pode ser amparada.

Ao Antonio, com quem divido as dores, os saberes, as alegrias: a vida. Obrigada pelo aconchego e pelo bom humor. Sem você este trabalho não seria possível.

À minha mãe, exemplo de profissão e de mulher, pelo suporte que sempre posso contar.

À Angela Caniato a quem devo o início dos meus passos no pensamento científico e político. Agradeço, principalmente, pela sólida amizade e parceria.

À Regina, por fazer parte da minha história, pela amizade, ternura e sabedoria.

Ao prof. Daniel, por ter aceito o convite de participar da banca e dar valiosas contribuições, por se dispor a vir a Maringá, trazendo para mais perto meus ideais.

Aos antigos e aos novos companheiros do projeto Phenix, por manterem viva a indignação e a crítica.

À Isabelle e à Aline, que compõe comigo o projeto *Roda de Psicanálise* - espaço que recentemente saiu do virtual e já tem agregado muitos colegas engajados na interminável tarefa da formação em Psicanálise. À Aline, pela sinceridade, amizade e dedicação sempre tão inspiradoras. Agradeço à Isabelle, minha sócia de consultório e de projetos futuros, amiga de riso, por isso, amiga de verdade.

À Regiane Furlan Rigolin, pela continência fundamental.

À Maria Amélia Diamante, pelo auxílio no manejo clínico, pela transmissão da psicanálise para além dos muros da academia.

À Deille e ao Bruno, que em momentos oportunos cuidaram do sobrinho, possibilitando-me conciliar o ofício de mãe com os afazeres do trabalho e da pesquisa.

Aos meus amados irmãos, Sarah e Cezar, que me fazem viver o verdadeiro sentido da palavra fraternidade.

Aos meus pacientes, fonte inesgotável de minhas pesquisas em psicanálise.

Ao Programa de Pós-graduação em Psicologia.

O riso é satânico, logo profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de grandeza infinita e de uma miséria infinita

(Charles Baudelaire)

Além do Riso de Massa: Humor, Psicanálise e Contemporaneidade

RESUMO

Com o presente trabalho objetivamos discutir, com base na psicanálise freudiana, a relação entre riso/humor e cultura e sua configuração na contemporaneidade. Esta pesquisa se faz pertinente devido à escassez de estudos sobre o humor no campo psicanalítico. Partimos da constatação da contradição entre a potência criativa e transformadora do humor na subjetividade e o uso massivo da comédia pelos meios de comunicação. Pelo estudo dos chistes Freud inaugura a incursão da psicanálise na cultura, revelando que o *Witz* é a mais social de todas as formações do inconsciente. É a realização simbólica de desejos reprimidos, mas, diferentemente do sintoma, encontra-se dentro dos limites da saúde mental. O humor anuncia a existência no sujeito de uma face amparadora do Supereu, e assim, ele é um contraponto aos vínculos pautados na moralidade e na culpa. O humor cria um laço social cuja singularidade é a afirmação (e não anulação) dos desejos do sujeito. As mudanças econômico-sociais e históricas das últimas décadas produziram alterações significativas na cultura, ao ponto de o entretenimento tornar-se fundamental à vida social e individual. O riso vem sendo utilizado como instrumento de sedução ao consumo. Neste contexto, o humor ainda poderia ter o papel revolucionário descrito por Freud? Qual o estatuto psíquico do humor na contemporaneidade? Nossa hipótese é que o papel do humor está sendo esvaziado em prol de um riso apático e conformista. O uso do riso como dispositivo de manipulação parece minar seu caráter libertário. Em nosso percurso teórico atravessamos a primeira tópica do aparelho psíquico pela relação do *Witz* com a linguagem, com a repressão, com os processos primários e secundários e com a elaboração onírica. Na segunda tópica a compreensão do humor passou pelos conceitos de Supereu, ideal/idealização, luto e castração. Em seguida investigamos a relação do riso com a manutenção ou rompimento de determinados laços sociais, entrando em sua relação com a estética (belo e o feio) e com a arte. O humor é um processo sublimatório, que amalgama o amor e a agressividade, a vida e a morte. Para pensar os laços sociais do humor abrimos um diálogo com a história e com a filosofia. Constatamos que o riso sempre foi transgressor, por isso, ora foi criticado, ora proibido. Em contrapartida, na contemporaneidade ele passa a ser estimulado. Pelo ideal de felicidade, o riso torna-se obrigatório, e por isso, estéril. Podemos concluir que, por sua capacidade de enlace, talvez o humor ainda seja um pequeno lugar de resistência, uma renúncia ao ódio e à violência.

Palavras-chave: Humor. Psicanálise. Ideais. Sublimação. Contemporaneidade.

Beyond the Mass Laughter: Humor, Psychoanalysis and Contemporary

ABSTRACT

The present study aimed to discuss, based on Freudian psychoanalysis, the relationship between laughter / humor, and culture and its configuration nowadays. This research is relevant due to the lack of studies on humor in the psychoanalytic field. We start from the realization of the contradiction between the creative and transforming power of humor in subjectivity and the massive use of comedy by the media. From study of jokes Freud inaugurates the incursion of psychoanalysis in the culture, revealing that the *Witz* is the most social of all unconscious formations. It is the symbolic realization of repressed desires, but unlike the symptom, lies within the mental health limits. Humor announces the existence of a face in a subject that supports the superego, and thus, it is a counterpoint to the guided ties in morality and guilt. The humor creates a social bond whose uniqueness is the affirmation (not denial) of the subject's wishes. The economic-social and historical changes of the last decades have produced significant changes in the culture, to the point of entertainment become fundamental to the social and individual life. Laughter has been used as instrument of seduction consumption. In this context, the humor might still have the revolutionary role described by Freud? What is the psychic statute of humor in contemporary times? Our hypothesis is that the role of humor is being dumped in favor of an apathetic and conformist laughter. The use of laughter as the handling device seems to undermine its libertarian character. In our theoretical path we crossed the first topic of the psychic apparatus by Witz's relationship with language, with repression, with the primary and secondary processes and the oniric elaboration. In the second topic the understanding of the Humor passed by the concepts of superego, ideal / idealization, mourning and castration. Then we investigated the laughter relation to the maintenance or disruption of certain social ties, entering its relationship with aesthetics (beautiful and the ugly) and with art. Humor is a sublimating process that amalgamates love and aggression, life and death. To think social bonds of humor we opened a dialogue with the history and philosophy. We found that laughter has always been transgressor, so sometimes been criticized, sometimes forbidden. In contrast, in contemporary times it happens to be stimulated. By the ideal of happiness, laughter becomes mandatory, and therefore sterile. We can conclude that, in link capacity, perhaps humor is still a small place of resistance, a waiver to hatred and violence.

Keywords: Humor. Psychoanalysis. Ideals. Sublimation. Contemporaneity.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - O RISO DO SUJEITO	16
1.1 – Nos chistes.....	18
1.1.1 - Trajetos da linguagem no chiste: um livre deslizar de sentidos.....	22
1.1.2 - Witz e os sonhos.....	27
1.1.3 - A psicogênese do <i>Witz</i> : retorno ao paraíso perdido	32
1.2. No humor	36
1.2.1 A outra face do Supereu.....	36
1.2.2 - Um pouco de Ilusão: sobre ideais e idealizações.....	40
1.2.3 - Palhaço triste: humor ou mania?.....	43
1.2.4 – Desafiando totens e tabus.....	48
CAPÍTULO 2 – PROCESSOS HUMORÍSTICOS E LAÇOS NA CULTURA	54
2.1 – Barreiras ao sujeito: a lei, a cultura e a morte.	54
2.1.1 – Norma e rebeldia	54
2.1.2 – Incursão freudiana pela cultura: a harmonia é possível?	58
2.1.3 – Eros e Tântatos: humor de vida e humor de morte.....	64
2.2 – Do obscuro ao sublime.....	68
2.2.1 – O cômico e a feiura.....	68
2.2.2. Entre terror e humor: <i>Das Unheimliche</i>	72
2.2.3 – Humor, arte e sublimação.	76
CAPÍTULO 3 – CAMINHOS DO RISO NA HISTÓRIA.....	87
3.1 – O riso dos deuses e dos mortais na Antiguidade	89
3.1.1 – Entre comediantes e bufões: o riso divino da Grécia	89
3.1.2 – Roma: do riso satírico ao grotesco	94
3.2 – O riso e o risível na Idade Média	99
3.2.1 – Jesus nunca riu, o homem deve apenas chorar.....	99
3.2.2 – Festa popular medieval: o riso carnavalesco.....	102
3.2.3 - Bobos da corte: de conselheiros a loucos.....	106
3.3 – Do renascimento a contemporaneidade.....	109
3.3.1 – Renascimento da razão e surgimento da individualidade.....	109
3.3.2 - Contemporaneidade e morte do riso.....	113
CAPÍTULO 4 – DA COMÉDIA DO PODER AO PODER DA COMÉDIA	118
4.1 – O infortúnio da Felicidade	118
4.1.1 - Tristeza não tem fim, felicidade, sim.	118
4.1.2 - O itinerário da felicidade	122
4.1.3 - Hedonismo envergonhado ou o riso sem alegria	125
4.1.4 – O saber alegre do humor.	126
4.2– A Sociedade que morre de rir	130
4.2.1 – Indústria Cultural e a promessa de felicidade	130
4.2.2 – Quem sempre quer vitória perde a glória de chorar: sobre a eliminação do trágico na indústria cultural.....	134
4.2.3 – atentado ao Charlie Hebdo: o humor tem limite?.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUÇÃO

Dois amigos se encontram, um deles está visivelmente abatido. O outro pergunta o que há e ele diz que com sua idade ainda faz xixi na cama, que o deixa mortificado. O amigo sugere que procure um psicanalista. Muito tempo depois eles se reencontram e o queixoso está alegre, confiante e descontraído:

- Segui seu conselho e estou me analisando.
- Que bom, então você não faz mais xixi na cama?
- Continuo fazendo, mas agora eu nem me importo!

Essa piada é bastante conhecida, uma de suas versões se encontra no livro de Ignácio Gerber (2003), de onde nos inspiramos e a transcrevendo com a liberdade de algumas modificações. Ela é contada ora para denegrir o ofício da psicanálise ora apontando para a sua frutífera singularidade. Embora saibamos da efetividade da psicanálise na modificação dos males do sujeito, há muita verdade nesta piada. Diferentemente das outras psicologias a psicanálise não se foca na cura do sintoma, mas na relação que o sujeito estabelece que ele e com a realidade. Igualmente ao propósito da psicanálise, o humor altera exatamente essas relações. O que se transforma numa análise (e o que muda com humor) não são as tragédias da vida, mas a relação que estabelecemos com elas. No entanto, nem sempre o humor traz um melhor enfrentamento da realidade. Há piadas e recursos cômicos que ofendem profundamente quem é objeto de derrisão, dificultando o enfrentamento dos males. Esta pesquisa se propõe a pensar os laços existentes entre riso/humor e cultura, bem como a sua configuração na contemporaneidade.

O riso é enigmático, pode ser agressivo ou afável, amável ou violento. Ele é multiforme, ambíguo e ambivalente, às vezes inquietante. Surgindo na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, ele expressa os afetos mais íntimos do ser humano, aqueles que escapam ao controle consciente. O riso é um transbordamento, uma comunicação universal que está para além das palavras. Ele é afinal, uma via de manifestação motora dos mecanismos da ordem do psíquico inconsciente. Por isso seu mistério, fascínio e encanto.

Freud (1905a/1996) analisando os chistes escreve que o riso neles expressa a satisfação de desejos reprimidos, mas diferentemente do sintoma, ele encontra-se dentro

dos limites da saúde mental. Em tom de brincadeira o sujeito pode dizer aquilo que deseja, atravessando as barreiras da moral e dos costumes. Freud (1927a/2004) também irá apontar a importância que o humor possui na subjetividade. Ele seria uma saída criativa que o sujeito encontra frente aos imperativos ideais, constituindo um verdadeiro contraponto a crueldade e sadismo do supereu da culpabilidade. O humor tem a força de transformar os afetos mais dolorosos e sofridos, trazendo alegria diante de situações trágicas e potencialmente traumáticas. Assim, o riso e o humor possuem uma importância ímpar para a afirmação do sujeito, impedindo a desertização do vínculo dele com a realidade.

No entanto, esse caráter revolucionário e rebelde do humor (Freud, 1927a/2004) parece se contrastar com o humor presente nos meios de comunicação da contemporaneidade. Na comédia midiática presenciamos um riso que, ao invés de afirmar, anula o sujeito e as diferenças. No mercado e na mídia o riso passou a ter um papel fundamental. As novelas, os programas televisivos e a publicidade utilizam o riso como instrumento de sedução, veículo de ideologias e consumo. Ele é vendido como uma promessa de felicidade. Atualmente parece existir um verdadeiro culto aos signos de riso, o que nos leva a hipótese de que papel do humor pode estar sendo esvaziado em prol de uma forma de riso apático e conformista. Diante dessa constatação, o riso ainda teria o caráter perturbador apresentado por Freud (1927a/2004)?

Presenciamos um contexto social que utiliza o riso massivamente como dispositivo de consumo. Em contraposição ao grande estímulo ao riso e a felicidade vemos um sujeito contemporâneo mal-humorado, imerso na incapacidade de dar caminhos criativos aos seus sofrimentos. Muitos teóricos vêm afirmando que a depressão é o sintoma da contemporaneidade, atestando a insuficiência dos indivíduos de manter a afirmação de seus desejos e se comprazer com a própria individualidade. Apesar da moda do discurso da felicidade, da liberdade e da igualdade, parece crescer a cada dia a amargura, a opressão e movimentos de intolerância. Destarte, o riso está em todos os lugares, mas não se trata, em todos eles, do mesmo riso.

Esta pesquisa surge inicialmente da indagação sobre a função do riso/humor no sujeito do inconsciente. Qual seria sua dinâmica na estrutura psíquica? Qual a relação do riso e do humor com os ideais subjetivos e sociais? Posteriormente nos questionamos se existiriam mudanças históricas/culturais pelas quais o riso e o humor passaram. Se sim, quais seriam elas? O presente trabalho caminhou por dentro desses questionamentos,

realizando um percurso entre os vários elementos psíquicos e culturais que compõe a trama da nossa atual (in) capacidade de rir.

A piada é sempre um ataque, por isso, ela necessariamente contém uma ética e um determinado posicionamento político. O objeto de ataque pode ser uma minoria violentada ou ainda um tirano. Ela pode dirigir-se a uma ideologia ou ainda a característica de si mesmo. Os mecanismos de formação do chiste camuflam seu objetivo, permitindo ao sujeito satisfazer-se sem sofrer angústia ou retaliação, afinal “foi só uma piada”, “falei de brincadeira”. Freud (1905a/1996) não acreditava na inocência das brincadeiras verbais. Ele leva o riso a sério, considerando-o como objeto científico do inconsciente. Assim como fez com os chistes, Freud trouxe para a discussão uma série de temas jogados para segundo plano na ciência, pois eram tidos como pertencentes ao senso comum. Entre os temas trabalhados por Freud estão os sonhos, os atos falhos e o amor. Aqui reside a grande importância metodológica da Psicanálise para nosso estudo, uma vez que Freud possibilita um método e uma técnica interpretativa para a abordagem e análise complexa do nosso tema.

Freud reconhecia as grandes dificuldades epistemológicas de sua nova proposta científica, além de estar ciente dos problemas advindos de uma psicologia voltada para o estudo do inconsciente. A estrutura conceitual construída por Freud consiste em um trabalho de tradução do psíquico inconsciente em conhecimento objetivo, ou sejam em abstrações conceituais da chamada “realidade psíquica” inconsciente, inferida a partir de sua prática clínica, como médico. Desta forma, a comprovação da efetividade de sua teoria não é validada por critérios quantitativos, mas pela eficácia na produção de sentidos, tal como a eficácia da prática clínica.

A presente pesquisa possui cunho bibliográfico/qualitativo e se insere em uma abordagem política da psicanálise, que busca ampliar seu campo de atuação para além da clínica, utilizando o saber analítico para a compreensão dos laços do sujeito com a cultura.

Longe das pretensões de neutralidade, a Psicanálise é uma prática teorizada e se define como uma teoria em permanente questionamento, que não se recusa a considerar valores em conflito e não pretende chegar a um saber totalizante de uma *Weltanschauung*, uma “visão de mundo prescritiva” que informaria a direção da cura ou da resposta a todos os males sociais.

Optamos em dividir o trabalho em quatro etapas, que estão formalizadas em capítulos. O primeiro, intitulado “**O riso do sujeito**”, possuiu a *finalidade de apresentar e discutir as análises freudianas sobre o tema*, diferenciando o riso gerado pelo chiste,

pelo cômico e pelo humor. Abordamos o pensamento freudiano sob dois ângulos, que constituem dois itens do capítulo: o riso “No Chiste” e o riso “No Humor”, em que percorreremos respectivamente a primeira e a segunda tópica do aparelho psíquico. Pela piada e sua ligação com a linguagem, adentramos alguns textos iniciais de Freud (pré-psicanalíticos), costurando a compreensão dela com o inconsciente, com a censura, com os mecanismos de prazer e com a cultura. No segundo item, tornamos mais complexa as compreensões desenvolvidas com o olhar do segundo sistema freudiano do aparelho psíquico. Nestes termos, o humor foi compreendido pela sua mediação com as instâncias ideais: supereu e ideal do eu. Desta maneira, analisamos a relação entre humor/cômico e a ilusão/idealização. Nesse trajeto diferenciamos o cômico do humor pela dinâmica do luto e pelo vínculo estabelecido com a figura paterna.

No capítulo 2: “**Riso e laços na cultura**”, *investigamos a relação do riso com a manutenção ou rompimento de determinados laços sociais*. O riso advém da transposição das barreias impostas ao desejo do sujeito (lei, cultura e morte), mas a forma como ocorre a transgressão delas (desmentido/negação ou simbolização) caracteriza processos humorísticos distintos, analisaremos essas diferenças. O riso denuncia a existência do conflito no seio da cultura, pois atesta o caráter pulsional da subjetividade. Assim, abordamos as teorias pulsionais de Freud, analisando de que maneira o humor pode atuar segundo os mecanismos conjuntivos de Eros ou disjuntivos de Tânatos. Por fim, no último item do segundo capítulo contemplamos os laços existentes entre humor e estética (o belo e o feio) e os limites tênues existentes entre o cômico e o terrível. Desta forma, aproximamos o humor e arte, entendendo-os como processos sublimatórios.

O capítulo 3, “**Caminhos do riso na história**”, possuiu *o objetivo de construir um saber histórico sobre o riso*, fundamental enquanto subsídios teóricos para a análise da dinâmica subjetiva do humor na contemporaneidade. Realizamos um recorte da história ocidental partindo da Grécia Antiga, percorrendo a Idade Média até a Modernidade. Nesse percurso o sujeito histórico que produz riso foi erigido com base na hierarquia social que ele ocupa, na sua relação com o poder (deuses, reis, etc), no acontecimento social que engendra seu riso (ritual, festa, carnaval, etc) e ainda os meios culturais de sua propagação (teatro, jornal, televisão, etc). Com o advento da modernidade, analisamos a relação do riso com a racionalidade técnica, com o mercado, com arte e com a indústria cultural.

O capítulo 4: “**Da Comédia do Poder ao poder da Comedia**”, teve *o objetivo de abordar a configuração dos ideais e do humor na contemporaneidade*. Partimos da

temática da felicidade, trazendo as contribuições freudianas sobre essa aspiração humana e seus vínculos com o prazer/desprazer. Adentramos os caminhos da felicidade na história para entender sua configuração como ideal na contemporaneidade. O humor foi pensado como contraponto a este ideal, como um recurso que traz um saber alegre, para além da racionalidade e das idealizações. No segundo item, intitulado “A sociedade que morre de rir”, analisaremos a temática dos ideais de felicidade e do riso promovido pela atual indústria do entretenimento, da diversão, em que ocorre o fenômeno de eliminação do trágico pela indústria cultural. Na última parte iremos pensar a temática do humor e contemporaneidade por meio da análise ao atentado ao jornal francês *Charlie Hebdo*, ocorrido em janeiro de 2015, problematizando a discussão sobre os limites do humor.

O humor e o riso falam do difícil encontro entre a sensível e o ininteligível. Por meio deles a pulsão é inscrita, passa a habitar o mundo das representações. Como processos sublimatórios produzem novos caminhos no circuito estabelecido. No âmbito cultural, causam uma desarrumação permanente a ordem estabelecida, “tirando do sério” os discursos que funcionam pelo registro da racionalidade fria e calculista.

O riso é o efeito daquilo que nos foge, impressão da finitude e da dor, deixando entre-ver, entre-dizer o lugar do desconhecido. Pelo riso o sujeito adentra o estranho (*Unheimlich*) podendo ter contato com a diferença radical. Por isso ele é uma abertura para as mudanças e transformações. A leitura da história pelo humor nos permitiu entender que ele cumpriu/cumprir a função de utopismo libertário, aquele que reque o duro exercício da desesperança, porque não quer nada, apenas apresentar a derrocada das ilusões sociais em relação ao poder. Nisso subjaz sua alegria e sua capacidade de dar caminhos fecundos à tristeza e a angústia.

Pela lente da psicanálise buscamos trazer outro olhar sobre o riso. O humor e a psicanálise dão um lugar aquilo que não faz sentido, acolhem as deformidades da alma humana, extraindo dela potências intensamente transformadoras.

CAPITULO 1 - O RISO DO SUJEITO

Nos primeiros momentos da cena de abertura de *Hamlet*, de Shakespeare, escuta-se um som vindo de fora dos muros do palácio. Em seguida o guarda pergunta: “Quem está aí?” Essa pergunta soa como o acorde inicial de uma música que reverbera sem solução através de toda a obra. Ogden (1996) utiliza essa passagem de Shakespeare como metáfora para refletir sobre a noção de sujeito em psicanálise. Essa pergunta é um tema de abertura que continua sem resolução através da história do pensamento psicanalítico. Desde “Estudos sobre a histeria” (1895), obra de Freud e Breuer em que os autores analisam o tema da “cisão da consciência”, a questão da localização do sujeito dentro da “dupla consciência” tem reverberado durante longos anos de desenvolvimento do pensamento analítico.

Segundo Freud (1917/2010), a psicanálise oferece uma reconceituação da relação do homem consigo mesmo que implica um descentramento fundamental do homem de si mesmo. Para o autor, no decorrer na história moderna o homem passou por três diferentes descentramentos, os quais provocaram três grandes feridas narcísicas na humanidade e em seus conhecimentos. O primeiro foi o heliocentrismo de Copérnico, pelo qual o homem foi deslocado de sua posição de “centro fixo do universo”. O segundo foi a “Teoria da evolução das espécies”, de Darwin, que reestruturou a concepção do mundo biológico ao revelar que o homem é apenas mais um animal sob o jugo da seleção natural. Por fim, a terceira grande ferida foi a Psicanálise, que descentrou o homem de si mesmo e colocou-o entre a consciência e o inconsciente, levantando o questionamento de que o homem não é o senhor de sua própria casa.

Com essa perspectiva o homem não pode mais vivenciar a si mesmo como “soberano e absoluto”, pois ele não pode ser tido como simplesmente um ser consciente, não pode mais ser reduzido ao “Eu” (ego) consciente. Cumpre observar aqui que o descentramento Freudiano do sujeito em relação à consciência não significa a simples transposição do sujeito para trás das barreiras do recalque. O sujeito psicanalítico não é deslocado da consciência para a mente inconsciente (no modelo tópico), ou para o id (no modelo estrutural). Freud (1923/2011) enfatizou que o consciente e o inconsciente devem ser concebidos como qualidades (coexistentes) do psíquico. Nem a consciência nem o inconsciente representam em si mesmos o sujeito da psicanálise. Segundo Ogden (1996, p.15), “[...] o sujeito, para Freud, deve ser procurado na fenomenologia daquilo que se encontra nas relações entre consciência e inconsciente”. O fato de um sujeito experienciar

algo pode ser conceituado como o resultado de um processo contínuo, no qual esse indivíduo é simultaneamente construído e descentrado de si mesmo.

Desta maneira, a mente inconsciente não é concebida como a sede da verdade ou o verdadeiro lugar da alma humana. Ele não é o resíduo do “homem natural” (que não passou pelo processo civilizatório), ou a fonte de todo pecado, vício e gozo depravado. “Consciente e inconsciente são concebidos como mutuamente dependentes, cada um definindo, negando e preservando o outro” (Ogden, 1996, p.15). Nem a consciência nem o inconsciente (dinâmico) têm posição privilegiada. São sistemas complementares, que tecem um único discurso, muito embora este seja cindido. Isto significa que o homem não vive simultaneamente duas vidas - uma consciente e uma inconsciente: ele vive uma única, que se constitui pela inter-relação entre os aspectos conscientes e (dinamicamente) inconscientes da sua experiência.

O sistema inconsciente é incapaz de levar a cabo a vida sem acesso à percepção, à fala, à motilidade, etc., ligadas ao Sistema Pré-consciente-Consciente. Igualmente, é fundamental compreender que o inconsciente não tem sentido a não ser em relação ao conceito de consciência, e vice-versa. Entende Freud (1915a/2006) que o inconsciente só pode ser descrito por meio de uma série de enunciados de negação de qualidades da consciência.

Conforme análise de Ogden (1996), a contribuição da psicanálise para a Teoria da Subjetividade envolve a formulação de um conceito de sujeito em que existe uma relação mútua de criação, preservação e negação entre suas experiências conscientes e inconscientes. Em suas palavras, “o sujeito é criado e sustentado (e, ao mesmo tempo, descentrado de si mesmo) por meio da inter-relação dialética entre consciência e inconsciente” (p.27)

O riso é uma resposta ao entrecruzamento da esfera consciente com a inconsciente; ele é, por excelência, uma produção do sujeito. O animal não ri, não produz discurso, muito menos discurso cindido. O riso é um transbordamento de afetos que escaparam ao controle do consciente. Tal como o choro, o riso evoca a existência de conteúdos recalcados. Especificamente, o riso provocado pelas piadas, tanto do agente quanto do ouvinte, denuncia a satisfação de conteúdos proibidos. O chiste traz em sua estrutura (na forma e no conteúdo) a dinâmica dialética do sujeito psicanalítico, pois, apesar de ser construído por um procedimento conscientemente ordenado do pensamento, ele mostra a abertura da linguagem para a manifestação do inconsciente, e o

encadeamento lógico com que esta é formulada não segue a rigidez da razão. Nisso ele assemelha-se aos sonhos, como um retorno ao paraíso perdido dos nossos desejos.

O riso no humor é qualitativa e quantitativamente diferente do riso da piada, pois não se configura como um processo de descarga do aparelho psíquico. É mais sorriso do que riso, é o prazer mais sublimado advindo da transformação dos afetos. No humor, o sujeito encontra-se entre suas elevadas exigências morais e seus mais baixos desejos e limites. Dessa dinâmica resulta o sujeito que consegue criar entre a consciência e a inconsciência de si. Se o homem não é senhor de sua casa, nem por isso precisa deixar de ter prazer em sua breve estadia.

1.1 – Nos chistes

No caminho de sua construção teórico-prática sobre o inconsciente, Freud mudou muitas vezes de método e utilizou-se dos mais variados assuntos para desvendar as incursões e influências do inconsciente na vida anímica. Dentre estes temas podemos citar os sonhos, os atos falhos, os mitos e os processos humorísticos (os chistes). Esses últimos constituem-se não apenas como expressões da realidade psíquica do sujeito, mas também como um modelo para se estudar o inconsciente.

A obra Freudiana “*Der Witz unseine Beziehung zum Unbewussten*”, de 1905, foi o primeiro momento em que foram estudados os processos humorísticos. No Brasil o livro foi traduzido pela edição *Standard* por “*O chiste e sua relação com o inconsciente*”, porém muitos autores questionam tal tradução, já que a palavra no original traz um sentido mais complexo. A palavra *chiste* está calcada no espanhol, e significa gracejo, dito engraçado, piada e espirituosidade, porém ela soa estranha ao vocabulário brasileiro.

O termo *Witz* tem raízes no Romantismo alemão, movimento cultural e artístico do qual Freud foi herdeiro, e é de difícil tradução para o português. Em francês foi traduzido como *esprit; mot d’esprit*. O sentido do termo seria o dom de contar acertadamente algo alegre e divertido, de replicar, pronta e alegremente, graça de espírito, o espírito da coisa, inteligência, esperteza. *Witz* remete a *wissen*, que significa saber, ou seja, **um gaio saber, um saber alegre**. Tanto as piadas quanto o humor podem ser considerados como apresentações privilegiadas do *Witz*. Sobre a etimologia da palavra, Mezan (2005) mostra que *Witz* provém do antigo termo *Witan*, que quer dizer “compreensão”, “entendimento”, e cuja raiz é *Wiss*, presente em *Wissen* (saber),

Wissenschaft (ciência) e em outras palavras em cujo campo semântico predomina a ideia de inteligência.

Segundo Mezan (2005), o *Witz* possui três acepções. Primeiro é uma qualidade da mente, o “espírito” ou habilidade para perceber o lado pitoresco das coisas, mas tal qualidade só existe em quem é arguto, rápido no pensamento, inteligente; quem a possui em alto grau é dito *GeWitzt*, “espirituoso”. Em segundo lugar, *Witz* é o ponto essencial, aquilo que é capturado por quem é espirituoso. Por fim, aquele que tem o dom do *Witz* e com ele inclui o *Witz* do assunto é capaz de expressar o que percebe por meio de uma sentença *Witzig*. “[...] o termo, portanto, se refere simultaneamente ao sujeito, ao objeto e à natureza da frase pela qual o sujeito enuncia algo acerca do objeto” (Mezan, 2005, p.140).

Freud (1905a/1996) utiliza-se da palavra *Witz* para se referir tanto às tiradas que têm a forma de uma sentença sarcástica ou de um dito mordaz, quanto às anedotas em forma de histórias, como as piadas; no entanto, embora o termo *Witz* também se estenda a esse gênero textual, ele não pode ser simplesmente substituído por piada, pois algumas piadas que se apresentam em forma de histórias provocam o riso não pela técnica de construção das sentenças ou do seu conteúdo, mas sim pela *performance* de quem as conta, dos trejeitos e expressões cômicas do bom contador de piadas. Nesse sentido, o termo *Witz* não pode ser tomado como sinônimo de cômico – que é relativo a comédia, congregando tudo aquilo que provoca riso (Ferreira, 2004). Em outras palavras, o *Witz* é cômico porque produz e sustenta o riso, mas não é exatamente esse o elemento que o caracteriza.

Veras (1999) esclarece a noção de *Witz* com o seguinte exemplo: dois amigos estão conversando e um deles diz algo que “não deveria ter dito”: se ambos os sujeitos rirem, fez-se um chiste; se a pessoa que proferiu o dito ficar envergonhada, como que pega em flagrante, só terá havido um lapso. Diferentemente do chiste, o lapso não produz laço de cumplicidade (mesmo que momentâneo) entre o receptor e o ouvinte. O equívoco ou o tropeço não bastam para decidir se algo será um chiste. O riso do *Witz* comunica um saber que não é claramente dito, mas é transmitido, comunicado e partilhado.

O tradutor inglês James Strachey (1996) escreve que por causa dos jogos de palavras o livro sobre o *Witz* é especialmente o mais difícil de ser traduzido. *Traduttore – Traditore!* Traduzir é trair o texto Freudiano principalmente quando ele é tecido com trocadilhos, duplos sentidos, alusões. etc. Nas substituições das palavras/idiomas, inevitavelmente o efeito do chiste desaparece. Eles são intraduzíveis. Freud (1905a/1996)

diz que para entender um chiste “tem que ser da paróquia”, isto é, ele não tem efeito em todos os lugares, em todos os momentos, nem em todas as nacionalidades. Para que seu sentido seja captado é necessário que o emissor e o receptor partilhem dos mesmos referenciais e códigos, ou seja, que partam de um acervo cultural comum.

A obra sobre o *Witz* compõe um terreno bastante fecundo do primeiro sistema da psicanálise, a primeira tópica do aparelho psíquico. “*O Chiste e sua relação com o inconsciente*” foi publicado em 1905, o mesmo ano em que foi editada a obra “*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*”; o caso *Dora* (*Fragmento da análise de um caso de Histeria*) fora escrito em 1901. Essas três obras constituem os pilares da psicanálise: o inconsciente, a sexualidade infantil e a repressão. Nesse contexto o *Witz* evidenciava que a lógica do inconsciente não estava presente apenas nos sintomas e nos sonhos, mas na vida diária, nas cotidianas frases espirituosas, nos atos falhos e nos esquecimentos. Nessa linha de pensamento, posteriormente, Freud iria demonstrar sua pertinência nas práticas religiosas e também na criação artística.

As piadas espirituosas sempre foram relevantes para Freud, não apenas por serem objeto de investigação científica, mas principalmente por serem de seu gosto pessoal. Em carta a Fliess (12/06/1897) ele afirma seu interesse pelas piadas sobre judeus e confessa que as colecionava. (Gay, P, 1986). O estímulo para a investigação do assunto veio de Fliess, que critica Freud por relatar muitos chistes maus a partir de suas experiências analíticas, particularmente dos sonhos. Freud se desculpou, justificando que não se tratava de uma realização sua, mas de algo que de forma recorrente aparecia em seu trabalho analítico. (Jones, 1989). Freud leva a sério tal comentário de Fliess e se defende dizendo que não é a interpretação, mas o próprio sonho que é *Witzig* (espirituoso), (Strachey, 1996). Seu caráter distorcido e fragmentado é uma espécie de brincadeira dos sentidos e lógicas. Após esse comentário, as piadas, que eram apenas um gosto pessoal de Freud, tornaram-se assunto científico. Freud (1900/1996), na edição de 1909 da *Interpretação dos Sonhos*, acrescenta um sonho baseado num trocadilho (*Urmensch*, homem primitivo/*Uhrmensch*, homem do relógio); e em nota ele se refere ao comentário de Fliess e ao estímulo que dele proveio para que escrevesse o livro sobre os chistes.

Segundo Ernest Jones (1989), o livro sobre o *Witz* é o menos conhecido dos textos de Freud, e o campo por ele abarcado foi o menos explorado posteriormente pelos psicanalistas. Um esforço pioneiro, que foi elogiado por Freud, foi feito por Ferenczi (1911/2011), que escreveu um texto relendo o livro sobre os chistes, buscando mostrar as

contribuições Freudianas sobre o tema e ressaltando a importância dessa discussão para o campo psicanalítico¹.

O caráter jocoso de todos os processos inconscientes está estreitamente relacionado com a teoria do *Witz* e do cômico. Esse fato fica evidente quando, diante de uma interpretação, o paciente reage com um riso, ou ainda, quando buscamos conversar com adolescentes sobre sexualidade e diversos tabus e eles respondem com risos e agitação. Essas situações denunciam que algo da fala foi ao encontro de conteúdos inconscientes que estavam sob intensa censura.

Como já assinalado, os chistes se apresentam - assim como os sonhos, atos falhos e sintomas - como formações do inconsciente; eles significam a realização disfarçada de desejos reprimidos, ou seja, as piadas possibilitam dizer, em tom de brincadeira, aquilo que se deseja e que de outra maneira nunca poderia ser falado ou escutado. Freud (1905a/1996) afirma que os chistes permitem a satisfação de um impulso obsceno ou hostil, apesar dos obstáculos que lhes barram o caminho. Eles permitem que algo se mostre a outro sem suscitar angústia ou o aparecimento de sintomas.

Segundo Freud (1905a/1996), o prazer gerado pelo chiste tem dois elementos: sua técnica de construção e a sua proposta/objetivo. A técnica diz respeito ao terreno da linguagem e sua regressão a modos infantis de funcionamento, ocorrendo um alívio da exigência de ser lógico e coerente; e o objetivo refere-se à gratificação de desejos sexuais ou agressivos inconscientes, sendo o prazer derivado da suspensão do recalque. Tanto pela técnica quanto pelo objetivo, o chiste pode ser interpretado como uma via de descarga de afetos. Em 1905 Freud apresentou o humor como um mecanismo de defesa, sendo considerado o mais alto processo defensivo, como uma espécie de reflexo de fuga da realidade penosa.

No texto “*Neuropsicoses de defesa*” Freud (1894) conceitua afeto como a soma das excitações que se distribuem no psiquismo. É uma quantidade que, apesar de não possuir uma medida, pode ser aumentada, diminuída, deslocada e descarregada sobre os traços de memórias, ideias e ações. Essa compreensão econômica terá ressonância em toda a obra Freudiana, e é exatamente no livro sobre o *Witz* que ela mostra-se consolidada.

¹ Embora Ferenczi tenha produzido uma significativa obra, com uma leitura da psicanálise diferente de Freud, no texto “A Psicologia do chiste e do cômico” ele não traz diferenças conceituais em relação à teoria Freudiana sobre o tema. Por isso utilizaremos esse texto de apoio no item 1.1.3 - “A psicogênese do Chiste: retorno ao paraíso perdido”, não adentrando a leitura ferencziana da psicanálise.

Nele Freud (1905a/1996) estuda minuciosamente a circulação de energia no aparelho psíquico, como ela é investida e distribuída, em seus diferentes objetos e representações.

Segundo Mezan (2005), o interesse de Freud pelos jogos de palavra decorre do peso que tem a linguagem no tratamento analítico: é por meio dela que tanto se expressa quanto se oculta ou deforma o pensamento, e que se pode ter acesso ao inconsciente. Por meio dos chistes, Freud (1905a/1996) percebe a abertura da linguagem para o equívoco, para o duplo sentido e para a alusão sutil, como os meios pelos quais as fantasias inconscientes podem se manifestar.

Muitas piadas utilizam a técnica verbal ou expressiva para sua construção, e se ela for retirada o cômico desaparece. Assim, “(...) não se pode ter dúvida de que é precisamente dessa estrutura verbal que dependem o caráter do chiste como chiste e seu poder de causar riso” (Freud, 1905a/1996, p.27). Tal fato fica evidente nos trocadilhos, nos duplos sentidos, nas metáforas, etc.

Desta maneira, o chiste possui uma relação muito estreita com a linguagem. Ele se traveste em uma forma de dizer sem dizer. Com isso, joga com as lógicas da linguagem, trapaceia com suas leis e assim denuncia as “falhas” da fala, trazendo à tona o que subjaz ao discurso.

1.1.1 - Trajetos da linguagem no chiste: um livre deslizar de sentidos.

“A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se Eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo.”

(Roland Barthes, In: Fragmentos de um discurso amoroso, 1985, p.64)

Os chistes possuem uma linguagem específica, cujo caráter fragmentado e distorcido tem o propósito de cifrar uma mensagem. Por meio deles “pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo” (Freud, 1905a/1996, p.21).

Foi justamente o estudo da linguagem que ajudou Freud (1891/1973) a conjecturar a existência do inconsciente. No texto “*Sobre as Afasias*” Freud (1891/1973) construiu um modelo de aparelho de linguagem (*Sprachapparat*). Esse aparelho não é entendido

como dado ao sujeito, mas como arquitetado aos poucos, à medida que se relaciona com outro aparelho de linguagem. É somente por meio dessa relação com outro ser falante que ele se torna possível.

Para Freud (1891/1973), a percepção, por si mesma, não oferece objetos, mas sim, imagens elementares - visuais, táteis, acústicas, etc. Tais imagens irão construir o complexo das associações de objeto. A palavra (ou representações-palavra) adquire significado pela relação com a imagem acústica que o complexo representacional mantém com a imagem visual do complexo formado pelas associações de objeto - ou seja, o objeto (e suas imagens perceptivas) só possuirá um sentido para o sujeito pelo vínculo com a representação-palavra. Essa relação entre imagens perceptivas e a palavra é uma relação simbólica.

Freud (1891/1973) define a palavra como uma representação complexa, que inclui elementos acústicos, visuais e sinestésicos. A mais simples e elementar operação da linguagem só ocorre por meio de um processo de associação implicando funções relativas a pontos distintos do território da linguagem. Para Freud (1891/1973), é em termos de *vias de associação* que a ordem do aparelho de linguagem vai se construir.

O processo associativo não se dá apenas entre imagens elementares, mas também entre as associações que as vias de associação (as *Bahnungen*) estabelecem entre si. Freud (1891/1973) escreve que essas vias são móveis e estão sujeitas aos mais variados entrecruzamentos. Desta maneira, o aparelho da linguagem é capaz do que Freud (1891/1973) denomina de *superassociação* - uma intrincada trama de caminhos associativos. Ele irá analisar a parafasia em consonância com tal compreensão. A parafasia é uma alteração na expressão da caracterizada pela produção involuntária de sílabas, palavras ou frases durante a fala do sujeito. Ela seria uma perturbação da linguagem na qual o discurso coerente é invadido por uma má-formação, de tal forma que uma palavra adequada é substituída por outra menos adequada, mas que mantém com ela uma determinada relação. É importante destacar que neste período Freud ainda considerava essas produções do aparelho de linguagem como produtos de um mau funcionamento, como restos de linguagem, que deveriam ser corrigidos e suprimidos.

A superassociação do aparelho de linguagem e sua trama de caminhos associativos, descritas no texto *Sobre as Afasias*, foram compreendidas posteriormente, em *A Interpretação dos Sonhos*, como os processos psíquicos de condensação e deslocamento, característicos do modo de funcionamento do inconsciente. É justamente

nesse terreno em que o *Witz* irá ser produzido. Segundo Freud (1905a/1996), o chiste, sua construção como produto da linguagem, é *superdeterminado*.

O aparelho de linguagem construído por Freud (1891/1973) no trabalho *Sobre as Afasias*, ao mostrar os “distúrbios” da linguagem, aponta para a existência do inconsciente. Aquilo que nesse aparelho aparece como falha, como efeito de um funcionamento defeituoso, uma má-formação, pode ser encontrado em pessoas saudáveis quando se encontram em estados afetivos intensos ou sob efeito do cansaço. Assim, Freud (1891/1973) questiona a hipótese, aceita em sua época, de uma lesão cerebral para explicar todos os distúrbios da linguagem.

A parafasia é considerada por Freud (1891/1973) como um resíduo, um resto de linguagem. Ela seria resultante de um rebaixamento da eficiência do aparelho de associação da linguagem, que decorre não de uma lesão, mas da ação de afetos intensos sobre o aparelho de linguagem, como efeito da imposição de *traços mnêmicos*, sem que a vontade consciente tenha concorrido para isto. Assim, com a influência de “afetos perturbadores”, atos são substituídos por palavras, quando o ato seria a resposta mais adequada. Desta maneira, esse aparelho de linguagem implica uma divisão do sujeito, a existência nele de um lugar onde os restos de linguagem são possíveis.

Freud (1896/1995), em *Projeto de uma Psicologia Científica*, retoma o tema da associação da fala, mas já não busca definir o aparelho de linguagem, e sim, o interior do aparelho psíquico, o papel da linguagem e sua articulação com o processo de pensamento. Nesse trabalho, Freud (1895/1995) conceitua três sistemas, entre os quais a diferença não seria de natureza, mas de estrutura e função. Freud (1895/1995) monta um aparelho neuronal como um modelo explicativo, não tendo assim uma correspondência exata com o sistema nervoso descrito pela neurologia. Nesse aparelho os neurônios ϕ seriam os responsáveis pela percepção, e por isso, mais permeáveis à quantidade de estímulos (Q_n) provenientes do mundo externo. Eles seriam condutores, e não retentores dessas quantidades. Os neurônios ψ já seriam impermeáveis, retentores de Q_n , possuindo resistência à passagem livre dos estímulos. Eles possibilitariam a formação da memória, e diferentemente dos neurônios ϕ , eles estão mais voltados para os estímulos endógenos. O último sistema, o ω , receberia as quantidades de estímulos e forneceria ao aparelho psíquico suas qualidades, bem como as sensações de prazer e desprazer. Tais sensações não resultariam apenas da quantidade de estímulo recebida, mas da aptidão desse sistema para perceber o ciclo, o ritmo temporal das alterações quantitativas sofridas por este sistema.

Freud (1985/1995) define como vivência de satisfação (*Befriedigungserbinis*) a eliminação da tensão decorrente dos estímulos internos. O processo se daria da seguinte maneira: o organismo ficaria tomado por uma quantidade de excitação, que seria descarregada pela via motora, eliminando o impulso que havia produzido desprazer, depois, no sistema ψ surge o investimento de um conjunto de neurônios que correspondem à percepção do objeto que proporcionou satisfação. Assim se estabelece uma trilha, uma facilitação (*bahnung*), ou seja, a vivência de satisfação gera uma facilitação entre duas imagens-lembranças (a do objeto de satisfação e a da descarga pela ação específica) e os neurônios do núcleo investidos. Com o reaparecimento do impulso (*drang*), ou do estado de desejo, o investimento passa às duas imagens-lembranças, reativando-as.

Segundo Freud (1985/1995), o sistema ψ possui um mecanismo que estabelece o estado de expectativa voltado para aquelas percepções que coincidem apenas parcialmente, ou simplesmente que não coincidem com os investimentos-desejo. Este mecanismo é de extrema importância, pois irá possibilitar que o sujeito encontre, entre as múltiplas percepções que ocorrem, aquela que é desejada, para isso convergindo os signos de qualidade/realidade – que são as indicações de descarga motora. Nesse ponto Freud (1895/1995) se questiona se existiria outro tipo de descarga que não fosse ligado à percepção, mas que também fosse capaz de signos de qualidade. A resposta a sua investigação é afirmativa: são os signos de descargas linguísticas (*Sprachabfuhrzeichen*). O sistema ψ não tem acesso direto à realidade, mas ele guarda a memória de toda influência externa através das *Bahnungen* no interior do sistema. A atenção irá rastrear nessa trama as representações que conduzirão à identidade perceptiva, permitindo a descarga. Os signos de descarga linguística são mais um instrumento - além dos signos de qualidade - para que o parêntese possa realizar uma ação específica sem o risco de frustração. Portanto, a intervenção da fala é compreendida como um caminho de descarga para ψ , importante para a regulação do equilíbrio das quantidades de excitação. A fala conduz a uma alteração interna (choro, por exemplo), sendo a única forma de descarga possível enquanto não se descobre outro caminho, a ação específica capaz de dar conta do escoamento da excitação interna.

Essa complexa teoria do *Projeto* possui intrincadas teias conceituais que não poderemos explorar neste momento. O que nos interessa nela para pensar o *Witz* é a ideia de *Bahnung* – que significa a existência, no interior do aparelho, de trajetos psíquicos que

irão formar vias de associação expressas na linguagem, entendidas também como um processo de descarga. (Freud, 1981/1973)

Por meios dos chistes pensamentos inconscientes acham expressão na consciência, ainda que de forma disfarçada. Sobre a formação psíquica presente no *Witz*, Freud (1905a/1996) escreve:

A seleção não é feita pelo material consciente, ela será ajudada se a catexia do pensamento pré-consciente for reduzida a inconsciente, pois, como verificamos na elaboração onírica, os trajetos associativos que partem das palavras são, no inconsciente, tratados do mesmo modo se partissem de coisas. Uma catexia inconsciente oferece condições bem mais favoráveis de se selecionar a expressão. Além do mais, podemos imediatamente admitir que a possível forma de expressão que envolve uma produção de prazer verbal opera idêntica dragagem sobre a ainda instável verbalização do pensamento pré-consciente. (p.167)

Segundo Freud (1905), o riso provocado pelas piadas se dá “quando uma cota de energia psíquica, usada anteriormente para a catexia de trajetos psíquicos particulares, torna-se inutilizável, de modo que essa (energia) pode encontrar descarga livre” (p.141). Por exemplo, ao ouvir uma piada esperamos um determinado desencadeamento lógico do pensamento ou afetos dos mais diversos matizes, como indignação, raiva, temor, desespero; no entanto somos surpreendidos com um dito espirituoso, ocorrendo assim um novo trajeto de catexia oferecido pela fala, o qual alivia a tensão e, conseqüentemente, gera prazer.

Desta forma, Freud (1895/1995) reafirma que a intervenção da fala não é tão somente o caminho de descarga, mas é também a responsável pelo movimento rumo à alteração externa que pode levar à satisfação da necessidade - ou seja, a linguagem é extremamente importante como reguladora da tensão interna do aparelho psíquico.

Conforme o trabalho de 1905, o chiste seria uma ponte entre os afetos e as ideias, como um mecanismo que opera em dois registros do pensamento: processos primários e secundários. Freud (1895/1995) conceitua os processos primários como aqueles em que a energia transita livre. Eles seriam o primeiro estágio do desenvolvimento do aparelho psíquico, em que ainda não ocorre a distinção clara entre representação de objeto ausente e a percepção real. Sua satisfação então é alucinatória, e com a frustração inerente ao processo alucinatório (desprazer), ocorre uma regulação que busca protelar a satisfação

alucinatória, permitindo estabelecer um critério de diferenciação entre percepção e lembrança, ocorrendo um investimento no Eu. Não são processos antagônicos, mas complementares. Os processos primários estariam a serviço do princípio de prazer, realizando o escoamento livre da energia psíquica, enquanto os processos secundários supõem a ligação da energia e intervêm como sistema de controle e regulamentação, estando a serviço do princípio de realidade.

Escreve Perada (2005, p.118): “Se não houvesse equívoco, ambiguidade, polissemia e multiplicidade de vozes na estrutura da linguagem, operando sozinha, autonomamente, não haveria piada e, por conseguinte, tampouco inconsciente” (Perada, 2005, p.118). O chiste é a manifestação do processo primário no secundário, e apesar de ser construído por um procedimento conscientemente ordenado do pensamento, ele mostra a abertura da linguagem para a manifestação do inconsciente, visto que o encadeamento lógico da sua estrutura não é rígido. O *Witz* não se caracteriza pela ortodoxia da razão, mas pelo incessante deslizar de sentido, característico dos processos inconscientes, como se por um breve minuto nos deixássemos deslizar livremente sobre as várias associações psíquicas, pelas diversas vozes presentes na subjetividade, além do austero comando único da consciência moral. Essa plasticidade no trânsito de energia utilizada pelo chiste assemelha-se à construção do sonho, que, apesar de ser um produto consciente, forma-se pela alucinação de imagens perceptivas, pelos processos primários, que visam à satisfação dos desejos inconscientes.

1.1.2 - Witz e os sonhos

Durante o ano de 2013 e 2014, em meio a protestos, copa e reeleição, uma piada bastante difundida na internet:

Quantas mulheres são necessárias para estragar o Brasil?

- *Diurna*

Nessa piada ocorre a junção da resposta “de uma” com o nome da presidente da República Dilma Rousseff. É inegável que tal piada é carregada de preconceito em relação ao gênero feminino, já que a mulher é vista como alguém que sempre “estraga”. Ela também traz um determinado posicionamento político. No período de 2013 e 2014 a presidente foi alvo de intensas agressões, por vezes sob a roupagem de piadas. Ela tornou-

se um verdadeiro bode expiatório de determinada classe econômica. Como bem lembra Mezan (2002, p.287), “não existe humor politicamente correto. O alvo da piada é por ela ridicularizado, quando não humilhado e ofendido”.

O prazer derivado da piada tem como causas tanto sua técnica de construção quanto o seu conteúdo (Freud, 1905a/1996). No caso da técnica do *Witz*, Freud (1905a/1996) afirma que ela é uma formação do inconsciente. Assim, tal como os sonhos, ela está sujeita a duas operações principais: a condensação e o deslocamento. A piada sobre a presidente Dilma foi construída com base no mecanismo de condensação, obedecendo à economia de fusão de ideais que são incompatíveis, mas cujas representações verbais se assemelham. Para Freud (1905a/1996), é como se a mente se deixasse levar pela assonância das palavras, sem prestar cuidado ao conteúdo ideativo de que elas se recobrem. Essa técnica de elaboração da piada e do sonho visa transfigurar desejos, protegendo o *Eu* da sobrecarga de angústia. Por esse mecanismo de formação do sonho o sono é protegido. Igualmente, por meio de piada o sujeito que ataca se protege de críticas. Podem-se dizer ofensas inaceitáveis sobre a roupagem do humor, afinal: “é só uma piada”. Assim, quem ataca está protegido. Esse elemento de defesa é extremamente importante a nível cultural. Como a piada ultrapassa a censura (individual e cultural), ela pode ser ao mesmo tempo um importante instrumento de crítica social, atravessando o controle de impérios e ditaduras, mas também pode ser utilizada para atravessar à ética e o respeito à alteridade, ofendendo e agredindo minorias e indivíduos em situações desfavoráveis.

Por meio do estudo dos sonhos Freud (1900/1996) mostrou e evidenciou que no inconsciente existem leis próprias de funcionamento, diferentes do domínio da consciência. A primeira tópica ou primeira teoria de diferenciação do aparelho psíquico foi apresentada no capítulo VII de “*A interpretação dos sonhos*”. Nele o autor distingue três sistemas: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente - cada um com sua função, seu tipo de processo e sua energia de investimento, especificando-se por conteúdos representativos. Entre cada um desses sistemas são situadas as censuras. A diferença entre eles é o trânsito de energia que se dá de um para o outro, a qual deve seguir uma ordenação específica. Os sistemas podem ser percorridos numa direção normal, progressiva, ou num sentido regressivo (regressão tópica), o qual pode ser ilustrado pelo fenômeno do sonho e das piadas. No processo de construção do chiste um pensamento pré-consciente é “dragado” ao inconsciente, de onde ele emerge modificado pelos mesmos processos psíquicos que fazem parte das demais formações do inconsciente (Freud, 1905a/1996).

A censura (*Zensur*) é a responsável pela deformação a que são submetidos os pensamentos latentes pelo trabalho do sonho e da piada. Inicialmente Freud (1900/1996) irá conceber a censura como uma função que se exerce na fronteira entre os sistemas inconsciente e pré-consciente, ou mesmo entre o pré-consciente e o consciente - portanto, como algo que opera na passagem de um sistema para outro.

Uma trama de pensamentos elaborada durante o dia (resíduo diurno) continua durante a noite a reter a cota de “interesse”, que reclama ameaçando perturbar o sono. Esse resíduo é transformado pela elaboração onírica em imagens: o sonho. Assim, o sono se torna protegido. Nos adultos a condição de formação do sonho é a existência de desejos que sofreram a operação da repressão – entendida no trabalho de 1900 como a exclusão para fora da consciência atual, ocasionada, do ponto de vista dinâmico, pelas motivações morais. Para realizar os desejos reprimidos por meio da satisfação alucinatória, o conteúdo dos sonhos passa por deformações, distorções e apagamentos. Destarte, o conteúdo dos sonhos, tal como o do chiste, passa a ser tolerado. No caso do último, o conteúdo não é apenas permitido, mas até mesmo desejado, não só pelo agente de sua construção, mas também pelo outro, o ouvinte que o referencia.

A condensação opera de três maneiras: primeiramente, omite determinados elementos dos pensamentos latentes; depois permite que apenas um fragmento do conteúdo latente apareça no sonho manifesto; e finalmente, combina vários elementos do conteúdo latente que possuem algo em comum num único elemento do conteúdo manifesto. No sonho, por meio da condensação o conteúdo manifesto aparece como uma versão abreviada dos pensamentos latentes. Ocorre uma superposição de imagens, o que confere ao sonho um caráter contraditório. No sonho é impossível determinar exatamente a cota de condensação, e disso resulta a compreensão de nunca se poder estar seguro quanto a ter-se interpretado um sonho exaustivamente.

Muitas piadas possuem a característica da brevidade. Inicialmente Freud (1905a/1996) entendeu tal brevidade como tendência à economia, mas logo complexou esta ideia, passando a entendê-la como uma marca da revisão do inconsciente a que o pensamento do chiste foi submetido. Ao serem submetidos à condensação alguns elementos se perdem, enquanto outros extraem energia catéxica dos primeiros e são assim intensificados. Desta maneira, a brevidade do *Witz* e dos sonhos seria uma necessidade concomitante das condensações que sofreram.

Outras técnicas de formação do *Witz* se originam do mecanismo de deslocamento. Freud (1905a/1996) apresenta um exemplo dessa ordem: Um indivíduo empobrecido

pediu a seu amigo que lhe emprestasse dinheiro, após muitas reclamações sobre a sua condição financeira. No mesmo dia seu benfeitor reencontrou-o em um restaurante, com um prato de maionese de salmão à sua frente. O benfeitor, indignado, indagou-lhe:

“Como? Você me toma dinheiro emprestado e vem comer maionese de salmão em um restaurante? É nisso que você usou o meu dinheiro?”. “Não compreendo” - retrucou o objeto de ataque; “Se não tenho dinheiro, não *posso* comer maionese de salmão; se o tenho, não *devo* comer maionese de salmão. Bem, quando *vou* comer maionese de salmão? (Freud, 1905a/1996, p.56)

Freud (1905a/1996) entende que o chiste de deslocamento não depende das palavras, mas do curso do pensamento. Nele corre um desvio do curso lógico do pensamento, deslocando-se a ênfase psíquica para outro tópico que não o da abertura - ou seja, a ênfase que estava na dívida e no gasto supérfluo do devedor recaiu no desejo deste, em suas prioridades. Na piada, o deslocamento consiste na utilização de um termo num sentido afastado (deslocado) daquele empregado ou esperado pelo interlocutor, ou então no desvio do curso do pensamento através do deslocamento de acento do tema primitivo.

Para a construção de seus quadrinhos, principalmente os que integram a série “Vida e Obra de Terêncio Horto”, o cartunista brasileiro André Dahmer (2014)² utiliza intensamente a técnica de deslocamento, através qual ele inverte as lógicas de pensamento e ideologias bastante arraigadas no cotidiano. Terêncio é um personagem que faz justamente esse estranhamento diante dos discursos midiáticos. Abaixo segue um quadrinho de *Terêncio*, publicado em 11 de agosto de 2014, na rede social (Facebook) do cartunista:



² Acesso em 11 de agosto de 2014, em <http://www.facebook.com/malvadoshq>

O roubo é sempre entendido e veiculado midiaticamente como um ato individual, realizado por pessoas “imorais”. Dahmer (2014) inverte a lógica de interpretação desse ato, desvinculando-o da questão moral pautada do indivíduo, trazendo à sua compreensão um âmbito social.

No deslocamento dos sonhos os pensamentos localizados na periferia, que possuem menor importância, passam a ocupar uma posição central, aparecendo com grande intensidade sensorial no sonho manifesto, e vice-versa. Afirma Freud (1905a/1996): “Para que possa ocorrer um deslocamento deve ser possível que a energia catéxica se desloque sem inibições das ideias importantes às desimportantes – o que, no pensamento normal, capaz de ser consciente, daria apenas a impressão de raciocínio falho” (p.155), que em muitas ocasiões torna-se motivo de riso.

Sobre as diferenças entre o sonho e o *Witz*, Freud (1905a/1906) escreve que o sonho é um produto mental completamente associal, nada havendo nele que exija ser comunicado a alguém; ele emerge no sujeito como uma solução de compromisso entre as forças anímicas que lutam nele, e permanece ininteligível ao próprio sujeito, por isso não interessa às outras pessoas. De modo distinto, Freud (1905a/1996) escreve:

Um chiste, por outra parte, **é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer**. Convoca frequentemente três pessoas a sua complementação requer a participação de alguém mais no processo mental indicado. Está, portanto, preso à condição da inteligibilidade; pode utilizar apenas a possível distorção no inconsciente, através da condensação e do deslocamento, até o ponto em que possa ser distribuídos em pontos, no sistema psicológico, bastante remotos uns dos outros. (*grifos nossos*, p.169)

O sonho continua a ser um desejo tornado irreconhecível, que procura satisfazer necessidades pelo desvio regressivo da alucinação e tem sua ocorrência permitida pela única necessidade ativa durante a noite – a necessidade de dormir. As piadas, por outro lado, procuram obter uma pequena produção de prazer da simples atividade do aparato anímico, desimpedida de qualquer necessidade. Após a produção do dito espirituoso propriamente dito, ocorre um apoderamento do prazer, como produto derivado, do qual são extraídas funções secundárias: é então que o dito é comunicado, dirigido ao mundo externo. Esse último elemento distancia o chiste de todas as demais formações do

inconsciente, pois o maior prazer gerado é social. Freud (1905a/1996) escreve: “Os sonhos servem predominantemente para evitar o desprazer, os chistes, para a consecução do prazer; mas para estas duas finalidades convergem todas as nossas atividades mentais” (p.169)

1.1.3 - A psicogênese do *Witz*: retorno ao paraíso perdido

Freud (1905a/1996) escreve que o tema da explicação fisiológica do riso – ou seja, a interpretação das ações musculares características do sorriso -, tem sido estudado antes e depois de Darwin, mas ainda não foi completamente esclarecido. Para Freud (1905a/1996), o sorriso, a torção dos cantos da boca, aparece por primeiro na criança de peito, quando, satisfeita e saciada, abandona o peito e cai adormecida. Assim, o sorriso - entendido como um fenômeno básico do riso - tem um significado de saciedade e está intimamente relacionado com os agradáveis processos de descarga. Ferenczi (1911/2011), relendo o texto Freudiano sobre o chiste, reafirma que “(...) a tensão nervosa destinada à reflexão é economizada e ab-reagida sob a forma de excitação motora dos músculos do riso, ou seja, descarregada pelo riso” (p.155). Assim, Ferenczi (1911/2011) escreve que rimos quando conseguimos nos despir por um instante do nosso adulto discernimento, podendo nos libertar do trabalho de recalamento que o hábito já desencadeou.

Freud (1905a/1996) define o homem como um incansável buscador de prazer, sempre guiado pela evitação do desprazer e/ou pela busca do prazer, de modo que qualquer renúncia a um prazer já experimentado é dura para ele.

No quadro da primeira tópica, Freud (1900/1996) compreende o desprazer como qualidade do aumento de estímulos, e o prazer, como uma diminuição. No início de seu funcionamento sensível o sistema percepção-consciência é sensível a toda uma diversidade de qualidades provenientes do mundo externo, ao passo que no interior ele só recebe os aumentos e diminuições de tensão que se traduzem numa única gama qualitativa: a escala de prazer-desprazer.

Freud (1905a/1996) afirma que as crianças são acostumadas a tratar as palavras como coisas. Assim, esperam que palavras idênticas ou semelhantes tenham o mesmo

sentido. Esse fato gera muitos equívocos, dos quais os adultos riem. A criança brinca com a palavra, faz jogos com a linguagem. Posteriormente ela abandona essa maneira de lidar com a linguagem, então “[...] pouco a pouco esse prazer vai sendo proibido até que só restam permitidas as combinações significativas das palavras” (Freud, 1905a/1996, p.122).

Freud (1905a/1996) distingue dois estágios preliminares de construção das piadas: o jogo de palavras e pensamentos e o estágio do gracejo. O *jogo de palavras e pensamento* refere-se ao período em que a criança adquire o vocabulário materno, quando ela tem prazer ao experimentar esse vocabulário e brincar com ele. A criança reúne palavras sem respeitar a condição de que elas façam sentido, a fim de obter delas algum efeito de ritmo ou rima. O gracejo visa prolongar o prazer resultante e ao mesmo tempo silenciar as objeções **levantadas pela crítica**, as quais não permitiriam o sentimento gratificante: trata-se aqui do prazer do *nonsense*, em que combinações sem sentido e o uso de palavras absurdas reúnem pensamentos sem sentido aparente. Freud (1905a/1996) dá o exemplo do prazer que algumas pessoas possuem em falar “idiotices” e “absurdos”. Ele deixa claro que não existe uma fronteira clara que separe o gracejo e o chiste. O que distingue um gracejo de um *Witz* é fato de o significado da sentença que escapou à crítica não necessitar ser válido, novo ou mesmo bom. Nos gracejos é simplesmente permissível dizer alguma coisa de determinada forma mesmo que seja infrequente, desnecessário ou inútil dizê-la - ou seja, “(...nos gracejos o que figura em primeiro plano é a satisfação de ter tornado possível o que era proibido pela crítica.” (Freud, 1905a/1996, p.126).

Com o desenvolvimento da crítica e da razão, esse modo infantil de pensar vai sendo rejeitado, reprimido. Os jogos de palavras vão sendo entendidos como desprovidos de sentido. O gracejo busca reter as fontes de prazer dos jogos com a linguagem; com a melhor elaboração estética do gracejo ele se torna um chiste propriamente dito e busca desafiar o juízo crítico, combatendo a supressão, suspendendo as inibições pelo princípio do prazer preliminar. Explica Freud (1905a/1996):

Pois o prazer 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 está 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. (p.160).

O prazer preliminar é entendido como aquele que serve para iniciar uma grande liberação de prazer. Esse princípio fica evidente nas piadas tendenciosas, que possuem conteúdos claramente sexuais ou agressivos. Tais piadas utilizam-se do prazer originário das técnicas de linguagem próprias do *Witz* como prazer preliminar para a produção de um novo prazer de suspensão das supressões e repressões. No texto *Autobiografia*, escrito muitos anos mais tarde, Freud (1925/2011) irá reafirmar que a essência do *Witz* está em seus meios técnicos, que equivalem à elaboração onírica, ou seja, com a condensação e o deslocamento e pela representação pelo contrário. Tal compreensão levou-o à indagação econômica sobre a origem do elevado prazer que obtemos ao ouvir uma piada. A resposta foi que “[...] ele se deve à suspensão temporária do gasto com a repressão, pelo incentivo de um bônus de prazer oferecido (prazer prévio)” (Freud, 1925/2011, p.156). Neste sentido escreve Ferenczi (1911/ 2011, p.165):

O autor de bons ditos espirituosos brinca com as palavras; tenta assim fazer com que inconveniências e tolices sejam aceitas; o ator cômico comporta-se ele mesmo como uma criança desajeitada e ignorante; e o humorista toma por modelo as fantasias de grandeza das crianças.

Freud (1905a/1996) faz distinção entre chiste inocente e chiste tendencioso, e este último, entre obsceno e agressivo. De modo geral, os chistes tendenciosos requerem três pessoas: uma que o faz, uma que é tomada como objeto da agressividade hostil ou sexual, e uma na qual se cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer - evidente no riso. Desta forma, por meio do chiste é possível satisfazer um impulso libidinoso ou hostil em face de seu obstáculo. O dito espirituoso permite que tal obstáculo seja evitado e assim provoca prazer.

Freud (1905a/1996) ressalta que ninguém se contenta em fazer uma piada apenas para si. O impulso de contá-la a alguém está inexoravelmente ligado a sua elaboração. Nesse ponto, Freud (1905a/1996) distingue o *Witz* do cômico em geral. Se alguém acha algo cômico pode divertir-se consigo mesmo, ao passo que o chiste requer a outra pessoa para ter graça. Ele necessita ser transmitido, contado. O chiste é cômico na medida em que cause riso, mas esse riso tem a singularidade de ser compartilhado - ou seja, se algo é engraçado apenas para um sujeito este algo é cômico; se esse algo for uma fala, um dito que promove uma comunicação entre pessoas, ele é um *Witz*.

Freud (1905a/1996) acredita que o desenvolvimento da civilização, da educação e da cultura como um todo influencia o desenvolvimento da repressão e, por isso, a organização psíquica. A repressão transforma aquilo que foi sentido inicialmente como agradável, em algo inaceitável e rejeitável. Assim, “Desde nossa infância individual, e, similarmente, desde a infância da civilização humana, os impulsos hostis contra nosso próximo têm-se sujeitado às mesmas restrições, à mesma progressiva repressão, quanto nossas tendências sexuais” (Freud, 1905a/1996, p.102).

Por meio das piadas o inimigo é tornado pequeno, inferior e desprezível ou cômico. Com os mecanismos do *Witz* ocorre o prazer de vencê-lo explorando nele algo de ridículo que não se poderia tratar de forma aberta e consciente. Podemos entender que o chiste, tal como o cômico em geral, é uma forma de lidar com o medo da alteridade, do outro diferente do Eu. Esse medo esteve presente desde o início da civilização, tanto que já na Grécia (berço da cultura ocidental) o riso foi utilizado como recurso para elaborá-lo. A comédia, como expressão artística, tem origem justamente nos rituais míticos, em que o sujeito entra em contato com o divino e com a natureza, ou seja, com tudo aquilo que parece fugir ao controle do seu Eu³. Desta maneira, o cômico está presente massivamente nas produções estéticas da humanidade, enquanto necessidade construída pelo próprio processo de civilização e suas exigências. Ferenczi (1911/ 2011), ao apresentar as ideias Freudianas sobre os ditos espirituosos, escreve:

o chiste suscita prazer pela economia de trabalho de recalçamento, o cômico pela economia de trabalho intelectual, o humor pela economia de trabalho afetivo; e todos os três visam mergulhar-nos de novo, por um instante, no mundo ingênuo da infância, o ‘paraíso perdido. (p.165-166).

Tanto no chiste como no cômico e no humor ocorre uma produção de prazer que se origina da economia realizada pela despesa psíquica. O que os diferencia é a fonte da qual deriva essa economia. No chiste o prazer deriva da economia na despesa com a inibição, pois ele é algo que atravessa a cesura moral. No cômico o prazer surge de uma economia na despesa com o investimento em alguma representação. Algo se torna engraçado para alguém quando essa pessoa já não precisa sustentar algum ideal, realizar esforço intelectual ou moral. Já no humor o prazer surge de uma economia da despesa

³ Abordaremos essa questão em conjunto com a abordagem histórica no capítulo 3.

com o “sentimento”, ou seja, pelo humor o sujeito deixa de experimentar algum afeto desprazeroso, e ao invés de temor, medo, tristeza, tem-se o riso. (Freud, 1905a/1996)

O chiste, o cômico e o humor possuem objetivos comuns: em última instância visam resgatar a euforia e a felicidade infantil, reestabelecendo o prazer da criança - afinal, quem conta piada, brinca com as palavras, sonha acordado, pois, tal como os sonhos, o *Witz* é um processo regressivo através do qual ocorre um retorno à “antiga pátria”, que são os processos inconscientes, nossos desejos mais primeiros, ou ao “paraíso perdido”, o estado mítico da onipotência infantil.

1.2. No humor

1.2.1 A outra face do Supereu

Um criminoso conduzido por seus algozes à forca em plena segunda-feira comenta: “É, a semana está começando bem” (Freud, 1927a/2014, p.313). Essa anedota é apresentada inicialmente por Freud (1905a/1996, 1917/2010) no último capítulo do livro “Os chistes...” como um exemplo paradigmático do que ele entende por humor, sendo o único exemplo retomado no ensaio sobre o Humor, em 1927.

Como é possível rir em uma situação em que o sujeito se vê diante da morte iminente? Como entender a dinâmica do sujeito que, ao invés de se desesperar, sorri, extraindo prazer de onde aparentemente só existe dor?

Todos os processos cômicos trazem a marca dessa ambiguidade: ao mesmo tempo revelam uma agressão e uma libertação, superioridade e inferioridade, ataque e amparo. Paradoxalmente, o riso, que é marca de alegria e felicidade, surge daquilo que poderia causar (e que causa) dor, angústia e sofrimento. É justamente nessa perceptiva de ambivalência humana que Freud retomará o tema do cômico mais de vinte anos após o trabalho sobre as Piadas (1905a/1996). Após muitos anos, o tema, que parecia ter sido recalçado da construção psicanalítica, retorna bastante modificado, em um curtíssimo ensaio intitulado “*O Humor*” (1927a/2014). Esse trabalho foi escrito em apenas cinco dias e lido por Ana Freud no *X Congresso Psicanalítico Internacional*, em Innsbruck. O que é inovador neste ensaio é o papel afável e amparador atribuído ao Supereu, sendo a única passagem de toda a obra Freudiana em que ele é visto pelo ângulo do amparo, e não apenas da censura, da vigilância e da moralidade mortífera. Assim, Freud (1927a/2014)

revela novamente que onde há ódio e agressão, também há amor. Nesse sentido, o humor revela a todos os psicanalistas que ainda “temos muito a aprender sobre a natureza do Super-Eu” (Freud, 1927a/2014, p.330)

Torna-se importante ressaltar novamente a diferença entre o humor e os outros fenômenos que geram riso. Freud (1927a/2014) afirma que o humor possui uma “[...] dignidade que falta inteiramente ao chiste, por exemplo, já que este ou serve apenas ao ganho de prazer ou coloca o ganho de prazer a serviço da agressão” (p.326) As piadas, principalmente as de cunho preconceituoso, servem como estratégia de descarga psíquica, em que o objeto da piada é alvo de conteúdos sexuais e agressivos do agente que formula o dito. No humor o movimento torna-se mais complexo, ocorre uma transformação do afeto, dos sentimentos. A pessoa que possui bom humor não utiliza uma piada para descarregar seus conflitos, mas a constrói para melhor enfrentá-los. Por isso Freud (1927a/2014) enfatiza o caráter libertador e enobrecedor do humor ao escrever que ele “[...] **não é resignado, é rebelde**, ele significa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio de prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais” (grifos nossos, p.325)

Por meio do humor o sujeito se vê diante das dificuldades da realidade e das angústias suscitadas por ela, mas ele não se resigna, não foge das coisas que lhe causam medo, mas as enfrenta ativamente. Se os chistes são formações do inconsciente em que ocorre um retorno do recalcado (Freud, 1905a/1996), o mesmo não pode ser afirmado sobre o humor; “[...] o chiste seria, desse modo, a contribuição ao cômico fornecida pelo inconsciente. De forma semelhante, o humor seria a contribuição ao cômico por intermédio do Super-Eu”. (Freud, 1927a/2014, p.329). Com base nessa compreensão, Ungier (2011) escreve que o humor é o avesso do sintoma. Às voltas com uma súbita invasão pulsional do aparelho psíquico, o sujeito, por intermédio de estruturas psíquicas superiores, consegue investir em uma parte agradável da realidade - portanto ele não é uma fuga, visto que a realidade não é negada, mas assumida e enfrentada.

O chiste, como modelo do inconsciente, mostra-se como um jogo desenvolvido pela linguagem, por isso necessita de um terceiro que o compreenda; porém nele não ocorre um compromisso com essa terceira pessoa, que pode ser usada como puro objeto de agressão. Para que algo seja considerado cômico, gerando riso, não existe a necessidade de uma terceira pessoa, como no chiste. O sujeito pode rir de alguém ou de alguma coisa ou situação, ou seja, sozinho pode considerar algo engraçado, por isso o cômico, por si só, é especular, ligado mais à imagem do que à relação entre sujeitos. O

humor, por sua vez, significa, antes de tudo, ser afetado de variadas formas por algo ou alguém. Barbieri (2009) escreve que o cômico visa fugir; o chiste, escamotear; e o humor, desafiar. Tal compreensão de Barbieri (2009) está em consonância com a interpretação Freudiana da comicidade, já que na obra sobre o *Witz* o chiste é visto pelos mecanismos oníricos de disfarce do desejo, e o cômico geralmente é visto pelo seu caráter especular, que não necessita do vínculo com um terceiro. Já no texto de 1927 o humor é entendido como uma rebeldia do sujeito diante das adversidades da realidade. O humor desafia a dor, os traumas, o não dizível, por isso ele gera mais sorriso do que riso, pois não se trata de um processo de descarga. Ele faz sorrir diante daquilo que não pode ser expresso em palavras. Barbieri (2009, ¶25) escreve que “ele opera no limite do inapreensível, face ao não sentido do real”.

Como já apontado, os chistes servem como modelo para se estudar o inconsciente na primeira tópica Freudiana, calcada na sexualidade infantil e na repressão, e o humor pode ser entendido como um modelo para se pensar a segunda tópica. Uma das principais descobertas que tornaram necessária a construção da *segunda teoria do aparelho psíquico*, lançada a partir de 1920, diz respeito ao papel desempenhado pelas diversas identificações na constituição do sujeito e das formações permanentes que depositam no seio dela (ideais; instâncias críticas; imagens de si mesmo). Assim são conceituados os três famosos sistemas: o Isso, o Eu e o Supereu.⁴

Em “*Luto e Melancolia*” Freud (1917/2010) apresenta a melancolia como uma instância psíquica que deprecia ou enaltece o sujeito. Essa instância, que dialoga com o Eu, veio a ganhar corpo somente em 1923, no texto “O Eu e o isso”. A partir desse momento Freud passou a investigar as trocas energéticas ocorridas entre as instâncias. O humor entendido por meio dessa construção teórica é visto como um movimento dinâmico em que o sujeito retira o investimento do Eu e catexiza o Supereu. Inflado, o Supereu acha o Eu minúsculo e considera triviais todos os seus interesses. Para Freud (1927a/2014), o humorista é aquele que se identifica com o pai no papel de adulto e reduz as outras pessoas a crianças. Como se o Supereu dissesse: “Vejam, isso é o mundo que parece tão perigoso. É uma brincadeira de crianças, é bom para um gracejo!” (Freud, 1927a/2014, p.330). Esse movimento é feito pelo humorista quanto encena processos cômicos direcionados a algum (a) ouvinte/plateia, mas ele também está presente na

⁴ Na terminologia clássica da edição inglesa Standard: id, ego e superego. Neste trabalho adotaremos a terminologia: Eu, Isso e Supereu.

relação do sujeito com seu próprio sofrimento. Quando o sujeito se permite rir dos próprios erros, desenvolvendo um bom humor diante da vida, uma parte dele tornou-se superior às circunstâncias que o fazem sofrer. Freud (1927a/2014) diz que o humorista foi capaz de “identificar-se de certo modo com o pai” (p.326), pois ao mesmo tempo em que ele é a criança aflita, é também o pai superior em relação a essa criança.

O movimento de o sujeito tornar-se superior às circunstâncias difíceis não está presente apenas no humor, mas em quase todos os processos que geram o riso. Baudelaire (2008) mostra que o ato de rir de alguém que caiu na rua desvela certo “orgulho inconsciente”. É como se o sujeito dissesse: “Eu não caio; Eu caminho direito; Eu, meu pé é firme e seguro” (p.38). Por isso quando, em seus “Escritos *sobre Arte*”, o escritor analisa a essência da caricatura e das obras de arte destinadas a representar a hilaridade da feiura moral e física, ele o faz pelo viés da crítica moral. Segundo Baudelaire (2008), para o pensamento cristão o riso tem uma origem diabólica, justamente pela ideia de superioridade implícita nele. No período medieval o riso tornou-se algo indigno e perigoso, como veremos no capítulo 3. Afinal, do que pode ser capaz um ser humano que ri tanto dos poderes quanto das fraquezas humanas? Baudelaire (2008) escreve que “o riso vem da ideia de sua própria superioridade” (p.37).

No humor o Supereu, ao invés de repreender o sujeito, torna-se “condescendente com o Eu”, em obter uma parcela de satisfação da realidade. Assim, ele significa o triunfo do Eu e do princípio de prazer (Freud, 1927a/2014). Ao mesmo tempo em que não nega a realidade, o sujeito consegue distanciar-se dela, tornando-se superior à realidade desagradável. Freud (1927a/2014) escreve que no Eu do sujeito que produz o humor subjaz uma determinada “recusa” em ser atingido pelos traumas da realidade. Por isso afirma que “também é verdadeiro que o Super-Eu, ao provocar a atitude humorística, está efetivamente rejeitando a realidade e servindo a uma ilusão” (Freud, 1927a/2014, p.329). Mas de que ilusão se trata?

1.2.2 - Um pouco de Ilusão: sobre ideais e idealizações.

Freud (1927b/2014, p.267) escreve que “uma ilusão não é idêntica ao erro, tampouco é necessariamente um erro”. Tal como o delírio, a ilusão é fruto dos desejos humanos; porém ambos se diferenciam entre si justamente pelo fato de a ilusão ter um maior vínculo com a realidade. As ilusões não precisam ser falsas e irrealizáveis ou contrárias à realidade, ou seja, não são sempre enganosas e alienantes. Quando são confrontadas com a realidade elas deixam de ser enganosas e passam a possuir uma enorme capacidade criativa no campo do acontecer psíquico. A capacidade criativa que a ilusão possui na subjetividade pode ser constatada no brincar da criança. Ao criar um mundo ilusório, a criança torna-se ativa no mundo, e seu brinquedo não é apenas um objeto material, mas algo intermediário entre seu mundo interno e a realidade. Freud (1909/1996, 1907/1996) chega a afirmar que toda criança, quando brinca, comporta-se como um poeta.

Iremos abordar as ilusões por meio de duas vertentes: as *ilusões alienantes*, construídas pelo mecanismo psíquico da idealização, em que o sujeito é esvaziado em prol do objeto externo eleito como seu ideal; e as *ilusões criativas*, construídas pelos *ideais do Eu*, tecidas pelo mecanismo da sublimação, em que não ocorre um esvaziamento, mas sim um enriquecimento subjetivo. Para realizar essa divisão nos baseamos nas análises de Kupermann (2003).

Inicialmente a ilusão pode ser constatada naquilo que Freud (19014) denominou de **narcisismo primário**, que seria uma fase do desenvolvimento afetivo na qual o bebê, para dar continuidade à vida intrauterina, vive uma ilusão de autossuficiência. Ele ainda não faz distinção entre seu Eu e os seus cuidadores, assim, vive uma ilusão de onipotência fusional com a mãe.

Freud (1914/2006) aponta que a criança tem a crença de que seus pais são onipotentes. Para lidar com seu próprio desamparo - pois sozinha não consegue prover suas necessidades - a criança se identifica com essa imagem, construindo dentro de si a certeza da existência de um objeto grandioso, sem limites e sem falhas. No decorrer da existência essa imagem é projetada em figuras substitutivas dos pais todo-poderosos. Freud (1914/2006, 1921/2011) dá como exemplo desse processo o objeto da paixão amorosa. O apaixonado projeta sobre o objeto de sua paixão - ou transfere para ele - as idealizações narcísicas de sua infância, e tem a ilusão de que nesse objeto está o segredo

de tudo que lhe falta, de que ele, por si só, é capaz de preencher o vazio da falta – que é constituinte de nossa existência.

Não é apenas o apaixonado que quer a todo custo recuperar o paraíso perdido da sua infância, esse narcisismo infantil também se manifesta em outras formas de projeção, entre as quais se destaca a questão dos ideais, sobretudo quando estes se tornam **idealizações**, em que o objeto (pessoa, instituição, concepções, bens, etc.) é valorizado sobremaneira e lhe é atribuído intenso poder. (Freud, 1921/2011).

O termo idealização é apresentado no trabalho “*Sobre o narcisismo*” (1914/2006), mas a noção de superinvestimento já está presente em outros textos de Freud (1905b, 1910). A idealização é uma modificação das primeiras escolhas de objetos e metas sexuais. Ela seria essa superestimação do objeto que gera um estado de dependência e de submissão em que a própria realidade do objeto é negada em prol da imagem narcísica projetada. Felizmente a realidade e suas frustrações se contrapõem ao poder dessa imagem. Sem as desilusões o Eu seria prisioneiro dela para todo o sempre.

Quando as idealizações são quebradas abre-se um grande mundo simbólico de possibilidades, que impulsionam o sujeito a construir a própria história. Com o trabalho de luto da imagem interna de um objeto onipotente e sem falhas - a desidealização - torna-se possível construir ideais de outra ordem. Freud (1914/2006) conceitua o *ideal do Eu* (*Ichideal*) como a instância que traz a renúncia às ambições fálicas do desejo onipotente. Por meio dele torna-se possível aceitar ou considerar os limites e faltas de si e do outro, e assim, construir a diferenciação subjetiva diante do outro, da alteridade.

O sujeito precisa renunciar às pretensões de seu narcisismo infantil para conseguir construir ideais pautados nos modelos dos pais, ou melhor, no Supereu deles. O ideal do Eu será formado pela internalização do olhar dos pais, e assim se torna um substituto do narcisismo perdido da infância. Ao mesmo tempo em que pressupõe uma renúncia a esse narcisismo, o ideal do Eu cria a possibilidade de uma satisfação substitutiva dele. Assim como os pais amaram e aprovaram a criança, o sujeito, por meio de seu ideal, cria a possibilidade de ser amado por si mesmo. Esse processo se dá pela identificação, que comporta a dessexualização do objeto de amor.

Segundo Freud (1923/2011, p. 31), na melancolia o objeto perdido é incorporado no Eu, processo que talvez “seja absolutamente a condição sob a qual o Eu abandona seus objetos.”; ou seja, o Eu é formado por um “precipitado dos investimentos objetivos abandonados, que contém a história dessas escolhas de objeto” (Freud, 1923/2011, p.37). Ao se identificar e dessexualizar o objeto de investimento o Eu se modifica, trazendo para

si as qualidades do objeto de amor. É como se o sujeito dissesse para si: “Veja, você pode amar a mim também, que sou tão semelhante ao objeto” (Freud, 1923/2011, p.37). A libido que era objetual é transformada em libido narcísica.

Freud não faz uma distinção clara entre ideal do Eu e Supereu, esses conceitos se confundem em sua obra. Como já mencionado, a noção de ideal do Eu já está presente no início da obra freudiana, embora conceituada tardiamente. O mesmo ocorre com o Supereu, que surge como conceito apenas na virada da década de 1920. Após esse período o ideal do Eu aparecerá como uma das funções do Supereu – que representa a moral, a censura e todas as marcas de renúncia pulsional veiculadas pela herança cultural do sujeito.

No mecanismo de idealização o Eu se empobrece de libido (Freud, 1921/2011, 1923/2011), ao passo que na identificação ele introjeta o objeto de amor e suas qualidades (Freud, 1923/2011); ou seja, na idealização o objeto é externo ao Eu, e na identificação o objeto é restaurado no interior do Eu; assim o sujeito não se torna refém do suporte externo de sua idealização, mas consegue desidealizar, colocando-se numa posição de alteridade em relação a seus objetos. (Freud, 1921/2011).

O ideal do Eu constrói ideais que servem de referência ao próprio Eu e suas realizações efetivas e põe em movimento outros dispositivos (que não a idealização), entre os quais um lugar de destaque é reservado ao mecanismo da sublimação. Ambos os mecanismos, **a idealização e a sublimação**, caracterizam-se por um trabalho de elaboração psíquica que leva a uma valorização do objeto, que no caso da sublimação tem um reconhecimento social; no entanto, enquanto a sublimação permite um desvio pulsional, em que a pulsão é satisfeita em outro objeto que não o diretamente sexual, a idealização bloqueia (inibição) a satisfação pulsional, em virtude do sentimento de imoderação do objeto a atingir, em face da pequenez do sujeito. Nesse processo a libido se empobreceu pela fascinação inibidora, em que o sujeito é esvaziado e despojado de sua libido, em proveito de objetos externos.

Freud (1905/1996, 1921/2011) mostra que a noção de idealização é extremamente importante para pensarmos a perversão e também para as identificações coletivas, pois a idealização é o mecanismo de base para o fascínio da massa em relação ao tirano.

Como aponta Freud (1927a/2014), o humor é uma ilusão, mas o entendemos como uma ilusão construída pelo ideal do Eu, que pode enriquecer o sujeito, dando caminhos fecundos para a satisfação de seu narcisismo. Kupermann (2003) observa que no humor

ocorre a emergência de uma ilusão de outra ordem, o que ele denomina de “**ilusão criativa**”, pois é um movimento de **desidealização**.

As idealizações são certezas que fecham a realidade, de forma que não há outras possibilidades. Assim, não idealizar é um caminho de desamparo, pois nos coloca diante da incerteza quanto ao futuro. Ao contrário do que possa parecer, aceitar o desamparo não nos deixa na passividade, mas nos liberta de falsas promessas de felicidade, proteção e perfeição plena.

Virgínia Woolf (2008) escreve: “sem dúvida, nossa vida seria muito pior sem o nosso espantoso talento para a ilusão”. (p.188). Se assim ela pudesse de fato existir, seria muito mais chata, pois a ilusão é o que dá o colorido da existência, o calor de nossa vida. O humor, as paixões, as artes e todos os bens geniais construídos pela humanidade são maneiras que criamos para continuar - tal como uma criança a brincar com seu brinquedo – a brincar com a realidade, e através dessa atividade, tentar lidar de forma (cri)ativa com o nosso mundo. As promessas idealizadas são tão sedutoras porque o infantil que existe em nós quer, a todo custo, desconsiderar a realidade e a alteridade, fazendo o desejo triunfar sobre elas; por outro lado, matar o desejo ou viver somente em prol dele são formas diferentes de o indivíduo se prender às idealizações. É preciso não estar sempre acordado, possuir algumas ilusões dentro de si, sonhar, mas com olhos abertos.

1.2.3 - Palhaço triste: humor ou mania?

Na série de quadrinho *Watchmen, graphic novel*, de Allan Moore (2005), o personagem Rorschach conta uma piada, que no filme de Zack Snyder (2009) aparece nas primeiras cenas:

Ouvi uma piada uma vez: Um homem vai ao médico, diz que está deprimido. Diz que a vida parece dura e cruel. Conta que se sente só num mundo ameaçador onde o que se anuncia é vago e incerto. O médico diz: “O tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade, assista ao espetáculo. Isso deve animá-lo”. O homem se desfaz em lágrimas. E diz: “Mas, doutor...Eu sou o Pagliacci”.
[Filme-áudio]

A imagem de um palhaço triste não é nova – por exemplo, a do Pierrot triste pela Colombina, referida na *Commedia dell'arte*, no século XV, e a do comediante velho de Chaplin, referida em *Luzes da Ribalda* (1952).

Sabemos do grande esforço dos profissionais do riso. Alegria intensa e tristeza profunda parecem caminhar juntas - entre esses polos de sentimentos os comediantes ambas caminham numa corda bamba. Da mesma forma que os equilibristas, eles nos emocionam, porque talvez secretamente saibamos que ambos estão sempre correndo o risco de cair. Perguntamos: como alguém triste pode sustentar o riso dos outros? Esta imagem parece se chocar com a descrita por Freud (1927a/2014) no texto do Humor, em que o Supereu é afável e amparador com o Eu do sujeito.

Ungier (2011) questiona a tese de Freud sobre o Supereu afável do humor, pois entende que quanto mais o sujeito constrange sua agressividade, mais intensa se torna a inclinação ideal contra seu próprio Eu, como uma forma de deslocamento, uma volta em direção ao Eu. Assim, a autora adverte que não é possível pensar no humor pelo viés de um Supereu amparador, especialmente diante das demandas pulsionais sexuais e agressivas que são constituintes dos sujeitos.

Concordamos em parte com Ungier (2011), admitindo que o caráter amparador do Supereu não está presente em todos os processos humorísticos. Como já apontamos anteriormente, o cômico muitas vezes pode ir em direção contrária ao amparo, sendo utilizado como instrumento de agressão. Tendo como base a formação da instância superegoica, entendemos que quanto mais “elevada” for a crítica moral e cultural, mais cruel o Supereu irá ser com o sujeito que produz humor. Afinal, como ressalta Freud (1930/2011), quanto mais cultura e insígnias culturais, mais moralidade e, conseqüentemente, mais culpa.

Para Freud (1923/2011, 1930/2011), os sentimentos sociais surgem como uma superestrutura sobre os impulsos de ciúme e rivalidade contra os irmãos, e, “Como a hostilidade não pode ser satisfeita, ocorre uma identificação com o inimigo inicial” (Freud, 1923/2011. p.47). Isso significa que essas formações são reativas ao impulso destrutivo e egoísta do sujeito. Nas palavras de Freud (1923/2011),

[...] quanto mais um indivíduo controla sua agressividade, tanto mais aumenta a inclinação agressiva do seu ideal ante seu Eu. É como um deslocamento, uma volta contra o próprio Eu. Já a moral comum, normal, tem o caráter de algo

duramente restritivo, cruelmente proibitivo. Daí vem, afinal, a concepção de um ser superior que pune implacavelmente. (p.68).

Essa análise nos possibilita entender declarações que apontam os atores cômicos e demais profissionais da comédia como aqueles que mais sofrem depressão. As atuais mortes por suicídio de Robin Williams (1951-2014), e Fausto Fanti (1978-2014), ambos do programa de comédia *Hermes e Renato*, constituem uma evidência da pertinência dessa leitura sobre o riso. Chico Anysio declarou que fazia uso de medicamentos antidepressivo desde muitos anos, afirmando que só conseguia trabalhar e fazer piadas à custa de medicamentos psiquiátricos. (Gigliotti, 2012)

Um estudo da Universidade Oxford com 523 comediantes, publicado em janeiro de 2014, mostrou que eles são mais depressivos e podem desenvolver quadros psicóticos com mais frequência do que a média da população. Cerca de 50% deles mostraram ter potencial depressivo, além de tendência para a bipolaridade e paranoia. A pesquisa também mostrou que, embora os humoristas pareçam ser felizes e extrovertidos, na vida real eles têm uma tendência maior a serem retraídos⁵.

Isso revela que muitos processos psíquicos que geram riso, principalmente a comédia, podem ser expressão de mania. Freud (1917/2010) escreve: “A peculiaridade mais singular e mais carente de explicação, na melancolia, consiste na tendência a se transformar em mania, em estado com sintomas opostos aos dela” (p.186) Para ele, a melancolia e a mania têm origem no mesmo “complexo” - a dificuldade de realizar o luto, de elaborar a perda do objeto amado - complexo ao qual o Eu do melancólico sucumbe, mas do qual o maníaco triunfa.

Entende Freud (1917/2010) que na melancolia existem três fatores fundamentais: a perda do objeto, a ambivalência em relação a ele e a regressão da libido que vai do objeto ao Eu. Este último elemento seria o fator responsável pela mania. Nas palavras de Freud (1917/2010):

Aquele acúmulo de investimento inicialmente vinculado, que após o término do trabalho da melancolia é liberado e torna possível a mania, deve estar ligado à regressão da libido ao narcisismo. O conflito no Eu, que a melancolia troca pela luta pelo objeto, deve atuar como uma dolorosa ferida que pede um contra investimento extraordinariamente elevado. (p.193).

⁵ Reportagem Recuperada em 17 de agosto de 2014 de: <http://glo.bo/1vZ7pSN>

Na mania o Eu aparenta ter superado a perda no objeto amado, como se tivesse ultrapassado o seu luto e o próprio objeto. Em consequência, toda a energia do Eu que o sofrimento da melancolia tinha atraído para si agora se torna disponível. Freud (1917 /2010) refere-se ao sujeito em mania como um faminto quando escreve: “Ao lançar-se como um faminto em busca de novos investimentos de objeto, o maníaco também mostra inequivocamente sua libertação do objeto com o qual sofreu” (p.189) Esta voracidade ocorre porque na mania o Eu entra em júbilo, uma vez que a energia investida no trabalho inconsciente da melancolia torna-se livre, ocorrendo uma reviravolta. Se a melancolia é a manifestação da tristeza profunda, uma limitação da vida ativa, profusão de autorrecriminações e autocensuras e invasão sufocante da culpabilidade; na mania, em contrapartida, ocorre a exaltação do riso e uma alegria sufocante e excessiva, por vezes incontrolável.

Freud (1917/2010) escreve que na mania o Eu do sujeito fica intoxicado com a energia superinvestida, em intensidade semelhante à do uso de álcool e drogas. “A embriaguez alcoólica, que pertence à mesma classe de estados, poderá – na medida em que for alegre – ser explicada da mesma forma; trata-se provavelmente da suspensão obtida por via tóxica, do dispendido com a repressão” (p.188). Em termos econômicos esta descrição da mania é semelhante à do chiste, em 1905. Freud (1905a/1996) ressalta neste trabalho que o prazer obtido pelo *Witz* advém justamente da suspensão temporária com o gasto com a repressão, que é liberado. Na embriaguez alcóolica e no chiste a repressão é suspensão, o que também ocorre na mania, podendo o próprio riso ser produto da mania, já que nesta, ao invés da inibição da melancolia ocorre uma aceleração do curso do pensamento e uma forçada libertação das repressões, o que por vezes pode se traduzir em um incremento das transgressões da vida social, principalmente as promovidas pelos gracejos. Com isso não estamos afirmando que toda comédia seja expressão de mania do comediante, produzindo processos de descarga nos espectadores, mas que algumas formas de comédia, principalmente as de caráter eufórico e efusivo, operam por mecanismos psíquicos bastante distintos daqueles descritos por Freud (1927a/2014) no humor. Talvez nesta forma de comédia, contrariamente ao humor, o Eu esteja, sim, servindo a uma ilusão, negando e não elaborando aquilo que lhe causa dor e sofrimentos. Sendo assim, o Eu esteja preso a mecanismos psíquicos de idealização dos objetos.

Afirma Freud (1917 /2010): “O luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo ao Eu o prêmio de continuar vivo” (p.192). Nele o Eu se satisfaz

em ter superado o objeto, desidealizando-o. Podemos arriscar a análise de que na melancolia o Eu fica preso ao objeto de amor, não podendo separar-se dele, devido à carga de idealização. A sombra do objeto recaída sobre o Eu encobre toda a sua capacidade de diferenciação de si. Freud (1921/2011), em *Psicologia de Massas e análise do Eu*, mostra que na melancolia o Eu é esmagado pela severidade do ideal do Eu. Nesta obra o conceito de Ideal é utilizado por Freud como sinônimo de Supereu, pois, como já enunciado, esses conceitos se misturam em várias passagens de Freud. Sendo assim, se na melancolia o Eu é sadicamente atacado - pois recaem sobre ele mesmo as críticas que deveriam se endereçar ao objeto -, na mania ocorre a fusão do Eu com o Supereu (seria o Supereu da idealização, cujos ideais são inatingíveis). Assim, o sujeito se torna liberto dos entraves causados pela crítica e é invadido por uma sensação de satisfação sem limites. Entendemos que é como se o Eu e o objeto idealizado se tornassem um só. O humor produzido revelaria exatamente este lugar ocupado pelo Eu do sujeito, o que é uma afirmação compulsória de superioridade e triunfo.

A mania aparece em alternância com muitos estados de melancolia. A cadência de estados não está presente em todo quadro melancólico (Freud, 1917/2010), mas é neste que ela melhor se caracteriza. Os estados de excitação seriam um breve consentimento de libertação do Eu, mas é como se o Eu soubesse que essa liberdade é fugaz e passageira, daí mostrar-se tão faminto, precisando se agarrar de toda maneira às breves pausas do sadismo do seu Supereu. Lembro-me de uma paciente que em estado de mania verbalizou: “Tenho que aproveitar muito esta fase, porque sei que logo vou voltar para o limbo”. No dicionário Aurélio um dos significados da palavra limbo é “Lugar onde, segundo a religião católica, estão as almas de mortos sem batismo” (Ferreira, A, B, H, 2004, p.438). É deste lugar que nos fala o melancólico - das almas que cometeram pecados imperdoáveis e que, por já estarem mortas, nada mais podem fazer. Deus e as demais divindades habitam outro lugar, onde a entrada já lhe foi negada. Preso às idealizações, só lhe cabe o sacrifício e o martírio. Na mania este sujeito se torna o próprio Deus: triunfante, ele busca negar e encobrir a existência em si de sua face mortal.

Se em ambos os casos - o cômico e o humor - existe um sentimento de superioridade, eles são de ordens diferentes. A superioridade do cômico é onipotente, já a do humor é ilusória, falha, despretensiosa. Como já assinalado, o cômico visa fugir, e as piadas, escamotear (Barbieri, 2009). Este último processo é distinto do humor: nele ocorre uma real transformação do afeto, em que os limites frágeis do Eu são aceitos e não negados – como na mania. No humor, o sujeito tem a distinção clara entre seu Eu e seus

ideais, não se mistura com ele, pois nele o sujeito elaborou o luto de uma imagem interna de objeto onipotente e sem falhas, operando uma desidealização.

Alguns autores, entre eles Minois (2003), defenderem a tese de que o riso verdadeiro vem morrendo com o desenvolvimento da modernidade. O que presenciamos atualmente mostra-se como escárnio, pois é um riso fabricado, objeto de consumo, e não possui o caráter transgressor e regenerador presente no humor. A cultura parece estar diminuindo os espaços para a elaboração das perdas e das dores, promovendo um contexto em que todos são incitados a negar o que pensam e sentem, em prol de comportamentos performáticos.

1.2.4 – Desafiando totens e tabus

Sobre as origens do Supereu (e do ideal do Eu) Freud afirma:

[...] por trás dele se esconde a primeira e a mais significativa identificação do indivíduo, aquela com o pai da pré-história pessoal. Esta que parece ser, à primeira vista, resultado ou consequência de um investimento objetal; é uma identificação direta, imediata, mais antiga do que qualquer investimento objetal. Mas as escolhas de objeto pertencentes ao primeiro período sexual e relativas a pai e mãe parecem resultar normalmente em tal identificação, e assim, reforçar a identificação primária. (Freud, 1923/2011, p.38-39)

Nessa passagem de Freud (1923/2011) podemos entender que a primeira identificação do sujeito não é com a figura materna propriamente dita, mas com a “paterna”. Trata-se de uma identificação com o pai pré-histórico, mítico, de uma identificação direta e individual, que se efetua mais primitivamente do que qualquer investimento de objeto. Isto significa que, ao nascer como ser humano, o indivíduo traz as insígnias culturais, traz marcas que não são localizáveis na sua história subjetiva, mas sim na história da civilização, e que estarão na base de seu Supereu. Essa seria a origem mitológica do sujeito, presente em “*Totem e Tabu*” (1913/2012). O mito diz respeito exatamente àquilo que não se inscreve diretamente no psiquismo do sujeito, que não vira traço mnêmico, mas que fala do que transcende e que subjaz a toda a história individual.

Freud (1913/2012), em sua investigação sobre as origens da cultura, constrói o mito de um pai de uma horda primitiva que é assassinado pelos filhos e devorado em um banquete totêmico. Os filhos tomam essa decisão, por se sentirem privados do acesso ao desfrute do prazer com as mulheres, restrito ao pai tirânico e violento. Após o ato parricida, durante um período de tempo subsequente os filhos disputam o lugar desse pai. Nesse momento emerge o sentimento de culpa, uma forma de remorso que faz com que eles, ao invés de se empenharem em ocupar o lugar de privilégio e usufruir de todas as mulheres, instaurem a lei. Explica Freud (1913/2012): “O morto tornou-se mais forte do que havia sido vivo; tudo como ainda hoje vemos nos destinos humanos. Aquilo que antes ele impedira com sua existência eles proibiram então a si mesmos, na situação psíquica de obediência a posteriori” (p.219)

Após a morte do pai totêmico os filhos preveem que nenhum deles terá acesso a gozar plenamente das mulheres. Ninguém terá esse privilégio, pois esse lugar de onipotência se manterá vazio. Também revogam a proibição do ato de matar o substituto simbólico do pai: o totem, representado por um animal do clã; ou seja, instauram os dois primitivos tabus da civilização - o incesto e o parricídio. Por tabu Freud (1913/2012) entende as proibições e restrições que não possuem uma explicação moral clara, já que sua origem remonta ao passado, sendo esquecida através das gerações. Escreve Freud (1913/2012):

Suspeitamos que o tabu dos selvagens polinésios não se acha tão longe de nós como pensávamos inicialmente, que as proibições morais e tradicionais a que obedecemos poderiam ser essencialmente apresentadas a esse tabu primitivo, e que o esclarecimento do tabu lançaria luz sobre a obscura origem de nosso próprio “imperativo categórico” (p.53)

Esse mito formula a origem do laço fraternal que sustenta todo processo de aculturação. A cultura assegura a todos que se manterão como irmãos e que a ninguém será reservada a onipotência de satisfação de todos os desejos. Ela também prevê tabus fundamentais, nos quais existe uma verdadeira “proibição do pensamento” – que seriam os sucedâneos do pai totêmico, tentativas de mitigar o vivo sentimento de culpa pelo assassinato, obtendo uma sensação de reconciliação. Assim:

A sociedade repousa então na culpa comum pelo crime cometido; a religião, na consciência de culpa e no arrependimento por ele, e a moralidade, em parte nas exigências dessa sociedade e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa (Freud, 1923/2011, p.223).

Freud (1923/2011, 1930/2011) irá afirmar textualmente que o Supereu se originou de experiências que levaram ao totemismo. Ele será construído por meio das identificações parentais concernentes à história individual, mas esse edifício superegoico, com as vicissitudes singulares de cada sujeito, será erigido nas bases da “identificação originária” com o pai totêmico, anterior ao investimento e abandono dos objetos. Por isso o Supereu porta uma intensa ambivalência, seja pelas suas origens seja pelos seus desenvolvimentos posteriores. O pai da horda primitiva era tanto amado quanto odiado. Devido a essa ambivalência emocional, toda identificação com o pai comporta um forte amor, e é por causa deste amor que surgem o remorso e a culpa. Se não fosse o amor, os filhos do pai totêmico, após aplacarem o ódio, ficariam satisfeitos. Durante a construção do conceito de Supereu o amor mostra-se tão relevante quanto o ódio e a agressividade, pois ele seria um degrau necessário e imprescindível para a formação da moralidade e de todas as demais funções superegoicas.

O sujeito perpetua consigo mesmo e com os outros a relação ambivalente com o Supereu. Por sua instância crítica e moral o Eu tem uma enorme necessidade de ser amado. Assim, para ele, viver significa o mesmo que ser amado pelo Supereu, que devido à sua parte inconsciente mostra-se como um verdadeiro representante do Isso (Freud, 1923/2011).

Freud (1923/2011) analisa que o Supereu será resultante da fase de desenvolvimento psicosssexual denominada *Complexo de Édipo*, em que o sujeito constrói saídas identificatórias para essa intensa ambivalência que sente em relação aos pais. O Supereu será o resíduo das identificações com os primeiros objetos de amor, que formação um “precipitado no Eu”, uma alteração nele que conserva seu narcisismo por meio da **internalização dos ideais parentais**. Ao mesmo tempo em que o Supereu será este “resíduo das primeiras escolhas objetais”, ele também será uma formação reativa a elas - ou seja, “Assim (como o pai) você **deve** ser”; ela compreende também a proibição: ‘Assim (como o pai) você **não pode** ser, isto é, não pode fazer tudo o que ele faz; há coisas que continuam reservadas a ele” (Freud, 1923/2011, p.42-43).

O Supereu conservará o caráter paterno, e quanto mais forte for a ambivalência do sujeito em relação aos pais, tanto mais (sob influência da autoridade, religião, escola, cultura, etc.) severamente ele se portará em relação ao Eu, principalmente como inconsciente sentimento de culpa. Afirma Freud (1923/2011, p.45): “Sem dúvida, e é este o algo elevado, o ideal do Eu ou Super-Eu, o representante de nossa relação com os pais. Quando pequenos nós conhecemos, admiramos, tememos estes seres elevados; depois, os acolhemos dentro de nós”.

Conforme análise já desenvolvida, no humor o que se apresenta é a relação que o sujeito estabelece com o Supereu (que faz consigo tanto a história individual como a cultural, a mitológica). No humor o sujeito denuncia a farsa de qualquer pretensão de onisciência. Para Kupermann (2003), o humorista se autoriza a mostrar que o lugar do pai onipotente está vazio. Ninguém pode ocupar este lugar, por mais que simule ocupá-lo, e é com alegria que o humorista suporta esse lugar vazio. Essa ausência de onipotência será o índice de toda a liberdade criativa.

Nesse sentido, tal como Kupermann (2003), entendemos que ao afirmar que o humorista identifica-se até certo ponto com o pai, Freud (1927a/2014) pode estar sugerindo que é até o ponto de ter a inscrição da alteridade em seu psiquismo, podendo construir um *ideal do Eu*, que identifica os próprios limites e por isso consegue libertar-se da nostalgia do pai totêmico, tirânico, da intensa culpa e das mortificações. Sobre isto escreve Slavutzky (2005):

O sentido do humor pode ser definido como a capacidade de aceitar que toda verdade é parcial, e poder sorrir de seus defeitos, bem como de todo ser humano, aceitando assim as imperfeições da vida. O humor brinca com a seriedade da sociedade, bem como da morte. (p.216)

O humor evidencia que o sujeito realizou o luto da existência de um objeto narcísico sem falhas e que por isso consegue renunciar à pretensão de possuir garantias transcendentais de onisciência e onipresença. O humor não erige totens a serem cultuados, questionando os grandes símbolos de potência santificados socialmente; por isso ele está sempre presente nos movimentos de crítica social, pois é um processo subjetivo de oposição à figura (e aos símbolos) do pai idealizado. Desse modo, o humor atravessa as “proibições” moralistas da sociedade. Como não há totens, não há barreiras e proibições sobre o pensar e falar - ou seja, não há tabus a serem mantidos de forma alienante, pois o

humor cria a possibilidade de protestá-los justamente por não se submeter às lógicas externas ao desejo do sujeito. No humor o desejo e o sujeito se afirmam diante da mórbida lógica civilizatório de repressão e culpa.

Para Kupermann (2003), o humorista possui uma imagem que é oposta à figura do herói, aproximando-se da do órfão, como se ele dissesse: “ tudo pode me acontecer, a mim que já perdi o que tinha para perder e que aprendi a rir com a vida”. O autor escreve que o humorista é um anti-herói: abrindo mão da sua onipotência ele consagra a invulnerabilidade de seu narcisismo criativo.

Ao longo deste primeiro capítulo buscamos percorrer os passos freudianos para a compreensão e interpretação dos processos humorísticos no sujeito. Neste percurso atravessamos a primeira e a segunda tópica freudiana do aparelho psíquico. Freud conjectura a existência do inconsciente pela abertura da linguagem para a “falha” (afasia), para o equívoco e o duplo sentido. Onde o sujeito não pensa conscientemente, onde ele se perde no controle sobre sua fala, ou melhor, onde a linguagem verbal é invadida por afetos, advém o sujeito, como aquele que existe entre a dinâmica dos seus aspectos conscientes e inconscientes. Os sonhos e os chistes, os lapsos, os atos falhos e os sintomas são sempre a afirmação do desejo que está em causa: a produção do inconsciente do sujeito; no entanto, diferentemente dessas outras formações, o chiste é um produto intencional e social.

Como as demais formações do inconsciente, o chiste é sobredeterminado; os vários mecanismos de transfiguração do desejo (principalmente a condensação e o deslocamento) objetivam proteger o Eu da angústia. No dito espirituoso ocorre algo a mais: a fruição de um prazer, seja na satisfação de intenções sexuais e agressivas, seja na fruição estética ou na criação de laços sociais.

Na segunda tópica freudiana os processos humorísticos são abordados tendo o humor como modelo de compreensão do aparelho psíquico. Nele existe outra relação possível do Supereu com o Eu, em que a instância crítica torna-se condescendente e amparadora diante dos erros, sofrimentos e traumas impingidos ao Eu. Esta relação só é possível na medida em que o sujeito consiga renunciar às ambições fálicas de seu desejo, à sua onipotência, realizando o luto de uma imagem de pai grandioso, sem limites e sem falhas.

Kupermann (2003) mostra que Freud, ao longo do desenvolvimento de sua teoria, também se coloca na figura do humorista, na medida em que busca promover a sua

própria autodestruição de pai de uma horda primitiva – que muitos psicanalistas querem lhe atribuir; ou seja, Freud assume o trabalho de promover uma permanente desidealização da teoria psicanalítica e de sua própria figura, criando assim potencialidades críticas para conseguirmos nos opor a essa tendência humana de buscar amparo em substitutos imaginários de um pai todo-poderoso.

Entendemos que essa desidealização é operada não apenas nos momentos em que Freud sinaliza os limites (sempre existentes) da sua e de todas as teorias, mas principalmente quando ele desfaz a visão idealizada de ser humano, ao postular o conceito de pulsão de morte.

Pelo dito espirituoso o sujeito atravessa a repressão, mostrando um lado de si que permanecia escondido: seu polo negativo. Esse movimento atravessa a repressão não só do sujeito, mas da sociedade. Em tom de brincadeira o sujeito pode falar tudo, verbalizando aquilo que todos gostariam de dizer/fazer, mas sentem-se impedidos. O chiste se traveste dessa forma esquiva de dar passagem aos desejos sexuais e agressivos. Diz sem dizer o que todos gostariam de ter dito, e nisso ele cria laço social. Por sua vez, o humor se expressa como um movimento solitário, no entanto traz fortemente as marcas da cultura, já que pode ser considerado como um processo sublimatório. Rindo das próprias pretensões, sofrimentos e dramas, o humor desfaz a rigidez da moralidade e culpa incrustadas no sujeito pelo processo civilizatório. É o erótico que se afirma, que se contrapõe à morte, revelando o potencial criativo do ser humano.

No segundo capítulo buscaremos investigar como estes elementos dos processos do riso (des)fazem os diversos laços com a cultura, por meio da dinâmica entre as pulsões de vida e de morte.

CAPÍTULO 2 – PROCESSOS HUMORÍSTICOS E LAÇOS NA CULTURA

2.1 – Barreiras ao sujeito: a lei, a cultura e a morte.

2.1.1 – Norma e rebeldia

Quando Freud (1927a/2014, p.325) escreve que o humor “[...] **não é resignado, é rebelde**”, ele está apontando para sua capacidade de transgredir as normas e situações que impingem sofrimento e dor ao sujeito. Todos os processos que geram riso podem conter tal face de contraversão: os chistes (com seus trocadilhos, duplos sentidos, exageros, etc.) transgridem as normas da linguagem; o cômico em geral inverte as imagens ideais, expondo o ridículo, o feio, etc., e o humor transforma os afetos e sentimentos das situações. Esses processos têm a potencialidade de desafiar os códigos sociais, que impõem aos sujeitos o recalçamento de certas manifestações sexuais, agressivas e afetivas; mas é de perguntar: ao operar tais transgressões expressas no riso ou sorriso, desmentindo esses códigos, o sujeito não se aproximaria da perversão?

Entendemos que a transgressão operada pelo humor é diferente da operada no ato perverso. Freud (1905a/1996) deixa claro que no chiste o outro assume um papel bastante importante. Ao rir de alguma piada espirituosa somos impelidos a repassá-la, pois o riso age como um contágio psíquico. Para Kupermann (2005), o outro que ri de uma piada faz mais do que compartilhar o prazer: ele acaba tendo a função de **autorização da transgressão** promovida pelo discurso humorístico, assim “o prazer proporcionado pela transgressão realizada pela piada é, sobretudo e necessariamente, um prazer coletivo, um prazer político” (p.152). E continua:

Enquanto o perverso parece ser o regente exclusivo da sua própria lei, o piadista realiza uma “transgressão autorizada” através da qual obtém uma certa cota de satisfação pulsional, reforçando, simultaneamente, o laço social. O Chiste parece relativizar a lei, ao mesmo tempo em que reafirma o laço social, sem que se possa discernir exatamente em qual desses termos reside o prazer maior (Kupermann, 2005, p.159).

O perverso supostamente desmente e desafia a lei civilizatória em sua busca de satisfação, ele formula uma recusa da castração. Seu ato desfaz o laço social, desagrega os vínculos culturais. Esse elemento é bastante distinto do humor, já que, apesar de promover um desafio à sociedade, ele é realizado não em ato, mas em representação: caricatura, linguagem, etc., ao invés de efetivar-se como uma recusa, o humor simboliza a castração.

Ao pensarmos em perversão associamos comportamentos sexuais que se desviam da “norma social”, porém não é neste sentido que Freud a aborda. Freud (1905b) questiona a concepção normativa de sexualidade. Na psicanálise a própria heterossexualidade não é entendida como algo natural. As perversões não são analisadas em relação a uma tendência predominante num grupo social, como um consenso. Para Freud (1905b), a perversão inicialmente diz respeito à dificuldade de se estabelecer a *organização genital da libido*. O perverso seria aquele que fica com sua libido fixada às manifestações infantis da sexualidade (prazer preliminar). Assim, a perversão seria uma manifestação “bruta”, não recalcada, das tendências pulsionais presentes em todos os indivíduos - ou seja, nela não ocorreria a unificação e totalização da sexualidade na genitalidade adulta, em oposição às pulsões parciais. Tal unificação só é possível se o sujeito for capaz de ultrapassar seu *Complexo de Édipo*, mais especificamente, se o sujeito for capaz de assumir a lei de interdição do incesto, a castração e todas as demais leis que esta traz em seu bojo, como as morais, as sociais e as culturais.

Com o desenvolvimento teórico do tema da perversão, Freud (1908/1996, 1909/1996, 1925/2011) irá formular a compreensão de que nela incide uma recusa do sujeito em aceitar a diferença anatômica entre os sexos. Somente nos anos finais de sua obra Freud (1927c/2014, 1938/1996) irá isolar e analisar o mecanismo psíquico característico da perversão. Diferentemente da neurose, a perversão não operaria segundo a lógica do recalque, mas da recusa/desmentido/denegação (*Verleugnung*) da realidade, situada na tópica singular do *Eu clivado*. Esse mecanismo seria uma ação psíquica de rejeitar a realidade de uma percepção em virtude das significações traumatizantes que ela pode comportar. Freud (1927c/2014) formula a compreensão de que na perversão (tal como na psicose) uma parte do sujeito aceita a castração, enquanto outra a rejeita.

Freud (1927c/2014) utiliza o fetichismo como protótipo das perversões para analisar sua dinâmica. Sobre o sintoma na perversão ele escreve: “Ele subsiste como signo triunfante sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela” (Freud, 1927c/2014, p.306). Por meio da formação de compromisso entre a percepção da castração e o seu

afeto insuportável, o perverso constrói caminhos rígidos de manifestação da sexualidade. A ele só é relegada aquela determinada maneira de gozar das situações que ele precisa seguir para salvar seu narcisismo. Rejeitar a castração significa que não há limites à imposição do seu gozo, não há alteridade a ser preservada, uma vez que a lei só existe enquanto algo que rege o seu próprio desejo.

No humor, bem como em muitas formas de chiste, existe a marca da alteridade e a simbolização dos limites impostos ao desenvolvimento do prazer do sujeito; porém é importante ressaltar que essas insígnias não estão presentes em todas as expressões de riso, pois em muitas ocasiões o cômico é utilizado para negar a alteridade, subjugar o outro. O riso torna-se um alibi para reduzir o outro a simples objeto de uso e gozo. O recurso à frase “*Falei de brincadeira*” é constantemente utilizado por aqueles que querem dizer uma verdade sob o véu de uma mentira e com isso desmentir as implicações subjetivas e sociais da sua fala. Nesse sentido, se o humor cria laço social, o cômico pode tender a massificar.

Freud (1905a/1996) já havia apontado que no cômico não existe a necessidade de um terceiro. Ele é especular, gerando um prazer mais individualista do que as outras manifestações cômicas. Rir de alguém que cai em uma casca de banana, ou que recebe uma “torta na cara”, serve como catarse para descarregar afetos no outro. Se é o outro quem cai, sentimo-nos salvos, pois não temos o alívio de não ter ocorrido conosco. Afirma Perada (2005):

Se é próprio do humor ser um corte transgressor e questionador do estabelecido, é discutível atribuir essa mesma característica ao cômico – a não ser fugazmente -, podendo este, inclusive, até fortalecer a norma; ao fim e ao cabo, o carnaval – por exemplo - só acontece uma vez por ano. (p.117).

Ao satirizarmos o outro – vestindo-nos como ele, debochando dele - temos esse alívio, descarregamos sobre ele o peso das próprias violências (repressões) que sofremos, e então, falsamente aliviados por esse breve momento catártico de riso, como no carnaval⁶, podemos voltar a ser obedientes aos ditames sociais. Podemos continuar

⁶ Referimo-nos ao carnaval brasileiro contemporâneo, que se distingue radicalmente do carnaval em suas origens, analisado por Bakhtin (2013) como uma festa pagã identificada às saturnais romanas, tradição que permaneceu viva por milênios, tornando-se a expressão máxima da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento.

seguindo e investindo toda a nossa libido em modelos idealizados socialmente. O ridículo do outro, o descalabro dessa imagem alheia, aponta para o ridículo em nós mesmos. Rir do outro é sempre rir de si mesmo, embora esse não seja um riso que nos liberte do fardo de nossas castrações, em que aceitemos os erros e nos permitamos (ou nos perdoemos) errar - ao contrário, o riso promovido pela comédia de massa nos aliena de nossos próprios limites.

O cômico midiático age por contágio, agregando os indivíduos a grupos sociais que se identificam por rir (ou atacar) outros grupos, usando-os como “bodes expiatórios”. Freud (1921/2011) analisou minuciosamente os mecanismos presentes em tais vínculos de massa. Neles os indivíduos tornam-se cúmplices das normas tirânicas, às quais os sujeitos estão ligados subjetivamente pelo mecanismo psíquico da idealização. Ao rir dos “defeitos” do outro o indivíduo tem a sensação de que é livre para gozar, no entanto há nisso uma opressão, pois esse sujeito está esvaziado libidinalmente e preso a vínculos que anulam a autonomia e a alteridade, o que é contrário ao ato libertador do humor apontado por Freud em 1927.

O humor analisado por Freud em 1927 é antagônico à comédia midiática, pois “O ato humorístico, em sua dimensão política, pode ser comparado a um ato de denúncia a toda idealização desmentida das figuras de autoridade, atingindo em cheio a constituição do superego tirânico” (Kupermann, 2005, p. 190).

Kupermann (2003) afirma que, com o humor, Freud inaugura alguns caminhos para podermos pensar, pela psicanálise, formas de sociabilidade diferentes da massa e dos vínculos presentes em instituições dogmáticas, nos quais vigora a proibição do pensamento e o esvaziamento libidinal entre seus membros. O poder de afetação do outro, que porta o dito humorístico (e também da arte), anuncia a possibilidade de se construírem laços sociais não homogeneizados, que não anulam as singularidades em nome de uma causa coletiva presente no narcisismo das pequenas diferenças.

O estudo dos processos humorísticos pela psicanálise freudiana evidencia a complexidade da relação entre indivíduo e cultura. Essa trama pode ter como destino o mal-estar, pautado na culpabilidade de um Superego sádico, das idealizações, em que os vínculos do sujeito são massificadores e anulam suas individualidades. Ao mesmo tempo, o estudo do humor aponta para outras formas de sociabilidade, em que o sujeito não renuncia completamente a seus desejos e prazeres. O humor seria o oposto do masoquismo, pois a submissão autoritária aos ditames sociais idealizados dá lugar a uma rebeldia criativa, presente nos processos sublimatórios. Diante das potencialidades

presentes no humor, ele poderia ser uma resposta resolutiva ao conflito entre o indivíduo e a cultura?

2.1.2 – Incursão freudiana pela cultura: a harmonia é possível?

Desde o seu início a psicanálise freudiana constrói e desenvolve uma interdependência entre indivíduo e cultura. O que o ser humano possui de mais visceral é também o mais exterior. A cultura invade a carne, através de imagens acústicas, visuais e táteis que então se tornarão corpo. Freud (1895/1995) escreve que no início da vida o aparelho psíquico para lidar com a quantidade de tensão (advinda tanto de estímulos internos quanto externos) busca a descarga, que se inicia com o grito atraindo a pessoa (mãe/cuidador) que promoverá a ação específica que diminuirá a tensão. Nesse momento instaura-se o complexo pulsional, o circuito da pulsão. O grito cumpre então duas funções: descarregar a tensão e comunicar. Em torno desse vazio inicial de representação gravitarão as marcas do mundo; os traços mnêmicos. Para viver é preciso comunicar-se, relacionar-se, pois sozinho o ser humano fenece.

O riso é uma marca da cultura, pois é caracteristicamente humano. O animal não ri, não produz humor diante da sua existência, justamente porque não cria sentido, não se indigna ou se inquieta com ela. Diferentemente dos outros animais, o ser humano não se restringe a viver guiado pela necessidade, ele transcende o biológico, pois age buscando o prazer e suas possibilidades de satisfação no mundo externo. Nesse percurso encontra barreiras, que o adoecem ou o instigam a transpor. O humor é a manifestação daquilo do sujeito que traspõe barreiras, enquanto o riso é físico e psíquico, é o que escapa ao controle consciente de nós mesmos.

O humor nos faz rir de nós mesmos, ao passo que os chistes nos fazem rir dos outros ou com os outros. Assim, todos os processos que geram riso possuem duas faces: uma individual e uma coletiva. Em ambas eles trazem a marca da cultura e da relação que o sujeito estabelece com as barreiras que ela impõe à satisfação de seus desejos. No âmbito individual o humor constrói uma rebeldia criativa, que traz leveza e amparo diante dos traumas da realidade. Contrariamente, no âmbito coletivo, o cômico pode ser veículo de intensas violências, contribuindo para a subjugação e opressão. Ainda em seu viés social, o cômico e o humor podem ser considerados como fortes instrumentos de crítica,

atravessando as hierarquias e controles sociais. Em ambos os objetivos sociais do humor (oprimir ou libertar) ele nos apresenta um testemunho fidedigno daquilo que mais atrai, repudia ou agrada uma determinada cultura. Afinal, um povo só ri daquilo que lhe é extremamente caro, do que vai ao encontro dos seus próprios tabus, de suas repressões.

Freud (1905) lembra que ninguém se contenta em fazer uma piada apenas para si. Quem constrói uma piada tem um impulso de contá-la a alguém, e esse movimento talvez se ligue à própria elaboração dela, enquanto “Um chiste, por outra parte, é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer.” (Freud, 1905a/1996, p.169).

Ricouer (1977) escreve que até a publicação de “*A interpretação dos sonhos*” (1900) a clínica constituía a base que sustenta as discussões metapsicológicas. Com a publicação de “*Os Chistes*” a cultura passou a ser um terreno extremamente fecundo para as novas descobertas e para o desenvolvimento dos elementos que compõem a teoria freudiana, visto que um chiste só se efetiva como tal quando inserido numa ordem social em que o emissor do chiste consegue transmitir sua mensagem ao ouvinte. Para Ricouer (1977), a partir da publicação desse trabalho as incursões pela cultura irão formar um novo polo no qual as investigações psicanalíticas também se centrarão. O capítulo V do trabalho sobre os *Chistes* (1905a/1996) leva o título de “*Os motivos dos chistes: os chistes como processo social*”, e pode ser considerado o primeiro percurso explícito de Freud no campo da cultura. Nele Freud (1905a/1996) deixa claro que o *Witz* é produto do cruzamento do inconsciente do sujeito e seu vínculo com os outros. Ele teria um caráter exibicionista, expondo a quebra das normas da linguagem e/ou da moralidade (suspensão da repressão), o que gera na sociedade um “encanto peculiar e fascinador”.

Freud (1930/2011) escreve que os sofrimentos humanos provêm principalmente de três fontes: o mundo externo, o próprio corpo e as relações humanas. A primeira fonte diz respeito ao poder da natureza e à pequenez do ser humano diante de eventuais contratemplos. As catástrofes naturais e a imprevisibilidade das condições da natureza fizeram (e fazem) com que o homem investisse (e ainda invista) grande parte da sua energia nas tentativas constantes de dominá-la - tarefa que sempre se mostra vã, pois, quando se tenta domá-la, ela muitas vezes se volta contra a própria vida humana. A segunda fonte aponta a fragilidade da constituição biológica e orgânica do corpo. O homem não é eterno e esta verdade lhe traz a dor de saber de sua finitude – pois seu próprio corpo faz parte da natureza, por isso é passageiro. A última fonte de sofrimento

apontada por Freud (1930/2011) é o convívio dos indivíduos entre si. A cultura seria, ela mesma, responsável por grande parte de nossas infelicidades.

Freud (1930/2011) define a cultura como a soma das realizações que distinguem os homens dos animais, cuja finalidade seria proteger os seres humanos da natureza e regular as relações deles entre si. Assim, ela compreende tanto o desenvolvimento material (instrumentos), quanto o simbólico (as normas, as leis, a moral), com o objetivo de amenizar as três fontes de sofrimento que afligem o ser humano; porém muitas vezes as regras e normas (a moralidade) para convivência geram mais sofrimento, intensificando as dificuldades dos indivíduos em se relacionar.

Diante dessas teses freudianas não haveria para o sujeito na civilização uma solução resolutiva para o seu mal-estar? A psicanálise pode dar uma resposta que aplaque a terceira fonte de sofrimento: as relações do sujeito entre si (relação entre o indivíduo e a cultura)? E ainda: os processos humorísticos, com a potência que possuem diante da existência individual e coletiva, poderiam aplacar o mal-estar?

A intersecção entre indivíduo e cultura está presente implicitamente desde o início da obra freudiana. Posteriormente ao livro sobre o *Witz*, Freud irá explorar não apenas a interdependência dessa relação, mas principalmente as contradições entre objetivos e interesses individuais e culturais. Em 1908, em *Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna*, Freud formaliza o pensamento de que somos seres sociais, porém não isentos de dor e sujeitos a sacrifícios: “Nossa civilização repousa, falando de modo geral sobre a supressão dos instintos” (Freud, 1908/1996, p.173). Para conseguir viver em sociedade, cada indivíduo precisa renunciar a uma parte da sua onipotência e agressividade, mas dessa renúncia podem surgir tanto sintomas/patologias psíquicas quanto o acervo cultural de bens materiais e simbólicos.

Freud (1908/1996) revela que a neurose não é apenas uma formação do inconsciente, mas é também produto da intersecção deste com a modernidade. O processo civilizatório transforma as pulsões em impulsos de meta inibida, ou seja, as pulsões são “anestesiadas” e incorporadas às grades do decoro social; mas a repressão não ocorre sem um preço alto: o empobrecimento subjetivo/erótico/de prazer. A neurose acaba sendo a moeda paga para sair da barbárie. Assim, “[...] se o neurótico possui sintomas, ele é também o sintoma vivo da cultura” (Assoun, 2012, p.15).

Birman (2010) analisa que neste período de seu desenvolvimento teórico Freud (1908/1996) ainda se encontra dentro do pensamento iluminista, no paradigma da ciência moderna. Nesse contexto ele irá enunciar a hipótese de que a **psicanálise pode oferecer**

uma resposta resolutive para o conflito entre o indivíduo e a cultura, podendo assim apelar os males gerados pela moral sexual civilizada (Freud, 1908/1996). Essa hipótese será questionada na segunda tópic, sendo quebrada junto com o abandono da crença na racionalidade moderna e no Iluminismo.

Totem e Tabu (1913/2012), *Psicologia de Massas e análise do eu* (1921/2011) e *O Futuro de uma ilusão* (1927b/2014) são trabalhos que problematizam as origens da cultura e da moralidade, a metapsicologia das instâncias ideais (normas, leis), o sentimento de culpa resultante dos laços de aculturação, bem como o original desamparo do ser humano. Neles Freud aprofundará a compreensão de que o ser humano não concebe a própria história isoladamente, necessitando sempre do vínculo afetivo com o outro para viver e se desenvolver.

Em o *Mal-estar na Cultura*, Freud (1930/2011) irá afirmar que o conflito maior entre indivíduo e cultura não será gerado apenas pela repressão das pulsões, mas sim, pelo trabalho operado pela pulsão de morte - manifesto na agressividade como força destrutivo-disjuntiva que existe em todo indivíduo.

Inicialmente a vida é dispersão, o aparelho precisa realizar um intenso trabalho para capturar os processos psíquicos, ligando-os (pulsão de vida/princípio de prazer). A vida precisa ser conquistada, pois inicialmente ela tenderia ao inorgânico, exigindo do sujeito grande esforço para se manter e se desenvolver. Desta forma, a crença na cura do sofrimento em sociedade se mostrará insustentável, pois dentro do sujeito existe uma força originária que o impele à destruição. Assim, entende Birman (2010) que Freud, em 1930, definitivamente quebra as pretensões de uma harmonia possível entre indivíduo e sociedade, pois nada nos curará do desamparo e de nossa agressividade.

O desamparo dos indivíduos e a agressividade tornam a vida em sociedade uma realidade árdua, pois não existe solução que os anule da existência humana. Para Freud (1905a/1996), “Desde nossa infância individual, e, similarmente, desde a infância da civilização humana, os impulsos hostis contra nosso próximo têm-se sujeitado às mesmas restrições, à mesma progressiva repressão, quanto nossas tendências sexuais” (Freud, 1905a/1996, p.102). Toda a moralidade ocidental busca reprimir não apenas a sexualidade humana, mas principalmente a agressividade: a noção de pecado, de crime, e instituições militares como a polícia, têm a função de coibir, simbolicamente ou em ato, as manifestações da agressividade dos indivíduos. Por isso rimos tanto das piadas agressivas; elas cumprem a função de satisfazer o componente sádico da constituição subjetiva:

Assim, os componentes individuais da constituição sexual de uma pessoa podem, particularmente, aparecer como motivos para a construção de um chiste. Toda uma classe de chistes obscenos permite que se infira a presença de uma inclinação oculta ao exibicionismo em seus inventores; chistes tendenciosos agressivos têm melhor sorte com pessoas em cuja sexualidade é demonstrável um poderoso componente sádico, mais ou menos inibido na vida real. (Freud, 1905a/1996, p.137-138).

Sendo uma via de expressão e vasão da agressividade, o chiste mantém os vínculos sociais, uma vez que, em vez da agressão física direta, a injúria é lançada de forma verbal. Não obstante, mesmo nesse processo o chiste pode contribuir para acentuar as diferenças e a não elaboração/aceitação delas. O riso continua sendo uma expressão do sujeito, uma libertação íntima das amarras sociais. Isto significa que os processos do riso não podem ser a resposta salvadora dos vínculos sociais, uma vez que não existem fórmulas para aplacar os conflitos humanos. Freud (1927a/2014) bem lembrou que nem todos os sujeitos têm o “dom” do humor, e que apenas uma parcela pequena na civilização consegue sublimar as pulsões.

Diante dos conflitos entre indivíduo e cultura, Freud (1930/2011) revela que cada um precisa construir as próprias saídas, pois o ser humano é singular: “Não há conselhos que sirvam a todos, cada um precisa experimentar a maneira particular pela qual pode se tornar feliz” (Freud, 1930/2011).

Em *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte* (1915a/2010) Freud abandona a pretensão de colocar a psicanálise como salvadora dos conflitos da humanidade. Aliás, ele faz críticas ao próprio saber científico, por ele entendido como promessa ilusória. Todo saber é falho. É justamente nesse ponto que subjaz a verdade do sujeito: onde ele se perde, tropeça na linguagem, onde o sujeito não pensa, ele é. O campo dos lapsos é o espaço da verdade do inconsciente, para além da razão. A psicanálise não pode dar uma resposta resolutiva para o conflito entre indivíduo e cultura, pois sua intenção não é padronizar, mas entender a singularidade de cada sujeito.

Diante das dores, desilusões e tarefas insolúveis da vida Freud (1930/2011) escreve que a própria cultura cria e oferece alguns lenitivos: “Esses expedientes talvez sejam de três tipos: distrações poderosas que nos façam desdenhar nossa miséria, satisfações substitutivas que a amenizem e entorpecentes que nos tornem insensíveis a

ela” (Freud, 1930/2011, p.60). Freud (1930/2011) coloca a atividade científica como uma das distrações. O fazer científico não traz a cura para os mal-estares do sujeito, mas mostra-se como um conforto diante da vida, uma ilusão que o desvia e o abstrai das suas dores. A arte e a religião seriam satisfações substitutivas que, apesar de também serem ilusões, não deixam de ser menos eficazes psiquicamente. As diversas drogas naturais ou sintéticas (entre elas os fármacos) influenciam o corpo, entorpecendo os sofrimentos.

O riso pode ser uma forma de consolo do sujeito diante dos sofrimentos da realidade. O cômico é uma distração que nos afasta do peso da exigência, tornando a vida mais suportável. Diante de nossas compreensões até o momento, o humor pode ser pensado como uma satisfação substitutiva, em que as pulsões são atendidas pelo desvio de suas metas originais.

Os processos humorísticos podem ser utilizados para agregar ou construir vínculos sociais, uma vez que eles satisfazem os impulsos agressivos de forma sublimada, mas também podem ser utilizados para agressão, desagregando os vínculos - ou seja, podem ser usados como veículo de violência, não aquele que produz feridas físicas, mas o que causa sofrimento subjetivo, a violência simbólica.

Como produção humana o riso traz a marca da ambivalência, pois representa a amalgama entre pulsões de vida e de morte. Devido ao seu caráter transgressor e sua capacidade de produzir transformações em determinadas formas de vínculos sociais e lógicas discursivas, o humor baliza a agressividade. Ele não é apenas uma via de trajeto dela, mas um processo psíquico que dá caminhos fecundos à agressividade humana, em que esta é utilizada para transpor barreiras sociais, morais ou ideológicas. O humor, enquanto simbolização da castração, brinca com todos os limites, inclusive e fundamentalmente, com o limite da morte.

Luiz Fernando Veríssimo (2003) escreve: “Tudo bem, nós morremos sem entender o sentido da vida, mas não tem problema, pois ninguém os cobrará depois”⁷. O humor faz paródia com a morte, barreira última da existência. Como na piada do condenado à morte na segunda-feira, o humor surge em situações-limite, em que a violência, ao suscitar a agressividade do sujeito, faz com que a violência, ao invés de voltar-se contra ele mesmo, seja utilizada em favor da vida. Ele age pelos mecanismos disjuntivos da pulsão de morte, possibilitando transposição e corte das situações que

⁷ Frase presente na “orelha” do livro: Kupermann, D. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003

causam sofrimento, potencializando a criação de novos laços de sentido, erotizando o que antes parecia mórbido e paralisado e dando movimento à existência.

2.1.3 – Eros e Tânatos: humor de vida e humor de morte

Amor e ódio, sexualidade e agressividade, vida e morte - são forças que habitam o ser humano e estão presentes no cotidiano, tanto nos conflitos mais banais quanto nos mais mórbidos ou sublimes da humanidade. Tais pares de opostos estão misturados, amalgamados em tudo que o ser humano faz, pensa e sente. Por exemplo, onde há amor deve haver ódio, e toda sexualidade necessita de um grau de agressividade, em proporções variadas. Essas polaridades são os cerne dos conflitos psíquicos. Em psicanálise, elas podem ser nomeadas pelos conceitos de *pulsão de vida* (Eros) e *pulsão de morte* (Tânatos).

A mitologia apresenta uma bela metáfora para compreendermos a amálgama entre as pulsões. No mito grego, Eros (o cupido da mitologia romana) é o deus do amor, e Tânatos, o deus da morte. Eros, o mais belo dos deuses, possui arco e flecha e com estes instrumentos costuma enlaçar de amor homens, mulheres e deuses. Segundo consta na mitologia, certo dia Eros adormeceu numa caverna, embriagado por Hipnos (deus do sono, irmão de Tânatos). Ao sonhar e relaxar, suas flechas se espalharam pela caverna, misturando-se às flechas da morte. Ao acordar, Eros sabia quantas flechas possuía. Recolheu-as, e sem querer levou algumas que pertenciam a Tânatos. (Esopo, citado por Meltzer, 1984). Sendo assim, Eros passou a portar flechas de amor e morte (Tânatos).

Na psicanálise o conceito de pulsão não é nada simples, visto que é uma abstração teórica necessária, que busca romper com a dicotomia mente e corpo. A pulsão seria um conceito limítrofe entre o somático e o psíquico, algo que impele o organismo a agir em determinada direção. Diferentemente do instinto animal, a pulsão possui uma plasticidade em relação ao seu objeto. Além de um objeto [*Objekt*], a pulsão se caracterizaria por possuir uma pressão/força [*Drang*], uma meta [*Ziel*] e uma fonte [*Quelle*]. (Freud, 1915/2010), sendo uma representação psíquica complexa. Posteriormente Freud (1920/2010) irá ampliar tal compreensão, passando a definir a pulsão como algo anterior à representação psíquica das estimulações somáticas, que visa ao rebaixamento completo

das tensões, e por isso, algo que conduziria o organismo ao estado anterior à vida, ao inorgânico.

Ao longo de sua obra Freud constrói dois dualismos pulsionais. O primeiro, introduzido e desenvolvido a partir de 1910, no trabalho “*A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*”, refere-se aos pares **pulsões do eu** (autoconservação, que tem a fome e a sede como protótipos) e as **pulsões sexuais** (não apenas as de meta sexual, mas também as inibidas, derivadas e sublimadas). Esse primeiro dualismo foi resumido por Freud (1920/2010, 1930/2011) pela fórmula *Eros* e *Ananke* (necessidade). O amor e a fome seriam os motores da existência humana e da humanidade.

A partir de 1920, com o trabalho “*Além do princípio do prazer*”, Freud construiu um novo dualismo pulsional. As pulsões do eu (autoconservação) e as sexuais passaram a integrar o mesmo grupo pulsional, sendo representadas por *Eros* – a **Pulsão de vida**. *Eros* teria a função de amalgamar partículas fragmentadas da substância viva e criar unidades cada vez mais complexas, buscando preservar o organismo vivo e a espécie. Fundamentado em estudos da biologia, Freud (1920/2010) construiu a hipótese da **pulsão de morte** (*Todestrieb*), que teria como representante o sadismo. Ela anuncia a tendência fundamental de todo ser vivo de retornar ao estado inorgânico, à busca pela redução completa das tensões. Segundo Freud (1920/2010), o “*objetivo da vida é a morte, e remontando ao passado: o inanimado já existia antes do vivo*” (p.161). Voltada para o interior, a pulsão de morte se expressa na autodestruição, e para o exterior se manifesta como pulsão de destruição.

Freud (1923/2011) escreve que cada grupo de pulsões corresponderia a um processo fisiológico específico. A pulsão de vida teria processos de construção e a pulsão de morte, de demolição, sendo que em toda matéria viva esses dois processos estariam atuantes. Em outras palavras, a pulsão de vida teria um funcionamento conjuntivo, agregando as substâncias vivas e criando unidades cada vez maiores: ela seria responsável por processo variados de ligação; já a pulsão de morte teria um funcionamento disjuntivo, desfazendo o que foi construído, sendo então responsável pelo processo contrário – o desligamento. (Freud, 1925/2011). Nesse sentido, Garcia-Roza (1995) afirma que tal dualismo não se refere à natureza da pulsão, mas a um dualismo de modos de pulsão: “[...] se a pulsão se faz presente no aparato anímico promovendo uniões, conjunções, ela é tida como de ‘vida’; se ela se presentifica no aparato anímico disjuntivamente, ‘fazendo furo’, então é tida como de morte” (Garcia-Roza, 1995, p.162).

Eros promove a ligação entre o sujeito e os elementos necessários a sua preservação. Também liga esse sujeito a suas vivências e faz a ligação entre seu passado e seu futuro. Ele possibilita a criação de sentidos, cria, enfim, os laços entre os sujeitos e deles com o mundo; porém a pulsão de vida não atua de forma isolada - daí a existência no ser humano de uma ambivalência em tudo que ele pensa, faz e sente. Amalgamada a Eros, a pulsão de morte age de forma silenciosa. Como já pontuamos anteriormente, é o que Freud (1930/2011) define como o mal-estar intrínseco à cultura: a destrutividade do ser humano, voltada para si mesmo ou para os outros - esse algo que existe e que foge à norma e à criação de sentidos. Como escreve Dostoiévski (1971), tememos o fato de que sabemos da existência de um demônio oculto, que habita todo homem.

A vida é o conflito, ela se mostra, faz barulho; já a morte é taciturna, quase invisível. Quando Freud (1920/2010) constrói a hipótese da pulsão de morte ele amplia o conceito de pulsão, que passa a ser compreendida como um impulso inerente à vida, algo anterior à sexualidade e à representação psíquica, algo que não é visível nem dizível.

A pulsão de morte está além do princípio do prazer, além do aparelho psíquico, e só se revela quando amalgamada com a pulsão de vida. Tânatos, entendido como pulsão de destruição, é pura dispersão, potência dispersa. Por isso Freud (1920/2010) afirma que ele é uma pulsão por excelência. A pulsão de vida seria algo já capturado pelo psíquico, cujo objetivo também seria conduzir o organismo à morte, mas à própria morte – preservando a vida para que ela morra ao seu próprio modo (Freud, 1920/2010).

O conceito de pulsão de morte introduz na teoria psicanalítica a possibilidade de se pensar, em psicanálise, uma região do campo psíquico, concebido como caos pulsional, oposto à ordem do aparato psíquico; o que anuncia que nem tudo é regulado pelo princípio de prazer. Com isso ampliamos a compreensão freudiana sobre a psicogênese do *Witz* apresentada no primeiro capítulo. Freud (1905a/1996), no trabalho sobre os chistes, constrói o aparelho psíquico como um aparelho de prazer, entendendo as piadas como formas de driblar a repressão pela busca de satisfação de desejos tanto sexuais quanto agressivos. Com a segunda tópica essa análise não se anula, ao contrário, ela é afirmada ainda mais e pode ser ampliada e complexificada.

Freud (1930/2011) coloca Eros em consonância com a cultura, na medida em que reúne os indivíduos em totalidades cada vez mais abrangentes, até à constituição de uma grande totalidade, que é a humanidade. Assim, costurado por Eros, esse processo assim se daria: “Da singularidade individual à totalidade da humanidade teríamos uma crescente indiferenciação” (Garcia-Roza, 1995, p.163). Neste sentido, o projeto operado por Eros

seria o da total massificação final que é a humanidade: “A pulsão de morte enquanto potência destrutiva (ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição dos ‘mesmos’, isto é, a permanência das totalidades constituídas, provocando a emergência de novas formas” (Garcia-Roza, 1995, p.163). Neste sentido, contrariamente à ideia de pulsão de morte como somente o que promove o retorno ao estado anterior, temos a pulsão concebida como potência criadora, visto que a pulsão de morte seria a produtora de novos começos.

Trabalhando para Eros, a pulsão de morte pode ser intensamente criativa. Como escreve Garcia-Roza (1995), a partir do desarranjo causado pela pulsão de morte é que se pode ir à busca do diferente, do novo. O corte transgressor promovido pelo humor evidencia esse caráter disjuntivo da pulsão de morte, da agressividade a favor da vida. O humor é o avesso do masoquismo, no sentido de que ampara o sujeito, mas também no sentido de que cria caminhos fecundos para o sadismo do Supereu, visto que a agressividade do sujeito passa a ser utilizada para desfazer vínculos sociais calcados em moralidades e hierarquias. Ao desagregar vínculos de massa o humor promove a potencialidade de formação de outros (novos) vínculos/sentidos culturais.

A segunda teoria pulsional de Freud (1920/2010) nos permite compreender que o aparelho psíquico visa ordenar o caos de intensidades dispersas: ele captura as pulsões em sua malha, criando circuitos e caminhos específicos para a satisfação. Quando o corpo é libidinizado, o aparelho busca o prazer, funcionando segundo este princípio e ligando os estímulos. Dessa maneira, a tensão é mantida em níveis mínimos e suficientemente equilibrados, o que gera prazer, já que a intensidade é desprazerosa. Freud (1923/2011) interessa-se pelas vias em que o aparelho psíquico pode “metabolizar” as pulsões (estímulos endógenos) e os estímulos externos que se apresentam desligados. O que está sempre em jogo é o que o aparelho precisa capturar e administrar: criar circuitos por meio da erotização/sexualização de Eros.

O humor, ao erotizar e sexualizar a existência, aponta para o que há de oculto nas relações: a tendência que elas possuem de massificar e de gerar paralisia, anulando as diferenças. O humor denuncia a falsa harmonia entre sujeito e sociedade. Ele traz luz às diferenças dos interesses do sujeito e da cultura, bem como as diferenças internas do sujeito (consciente/inconsciente) O chiste e o cômico em geral trazem à luz conteúdos obscuros, que até então permaneciam recalcados. Eles acusam o que subjaz à cultura e seus mecanismos de socialização. Diante de toda a elevação cultural positivada nos valores morais e na própria arte, o riso faz o mesmo que o sintoma: escancara o negativo

da cultura, mas, diferentemente deste, ele não ultrapassa os limites da saúde mental. Todos os processos humorísticos evidenciam um sujeito cindido entre conteúdos conscientes e inconscientes e apontam o conflito no seio da existência humana.

Quando Freud (1920/2010) formula o conceito de pulsão de morte ele rompe com a tradição cultural que buscava no sujeito as possibilidades de harmonia plena da vida em sociedade e escancara a contradição e o conflito no seio da sociedade, mostrando um sujeito fissurado e inacabado. Freud irá desmascarar a ingenuidade das visões idealistas do ser humano, promovendo o rebaixamento das idealizações do indivíduo e da cultura.

2.2 – Do obscuro ao sublime

2.2.1 – O cômico e a feiura

Para Freud (1905a/1996), enquanto um chiste é feito, o cômico é constatado. “O cômico aparece, em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações humanas.” (Freud, 1905a/1996, p.179). Ele é constatado nas pessoas, principalmente em suas características físicas, mas também nas mentais e de caráter, sendo possível igualmente extrair o cômico de si mesmo, de animais e seres inanimados. Para Freud (1905a/1996), também rimos quando reconhecemos que os movimentos de alguma coisa ou pessoa são exagerados e inconvenientes.

A feiura, o defeito e a falha, quando constatados, podem se tornar fontes intensas de riso. Minois (2003) revela que durante a Idade Média, em um período em que se realizavam seleções para os “bobos da corte”, dava-se prioridade para aqueles que possuíssem defeitos físicos e doenças mentais. Na introdução do livro sobre o *Witz*, Freud (1905a/1996) faz uma revisão da literatura sobre a temática da comicidade. Nela ele cita a análise de Lipps, que utiliza a caricatura como protótipo de compreensão do cômico. Escreve:

A comicidade interessa-se pelo feio, em qualquer uma de suas manifestações: “Se [o que é feio] foi ocultado, deve ser descoberto à luz da maneira cômica de olhar as coisas; se é pouco notado, escassamente notado afinal, deve ser apresentado e tornado óbvio, de modo que permaneça claro, aberto à luz do dia...Desta maneira, nasce a caricatura”. (p.17-18)

A caricatura extrairia riso por meio da exploração do feio e, através do exagero e do excesso, ela acentuaria os elementos que se contrapõem ao ideal social. Utilizando principalmente a representação de imagem visual, a caricatura pode promover como - já apontado - a quebra dos ideais de perfeição, operando uma desidealização.

O feio, muito mais do que o belo, seduz. Ele atrai o olhar, os sentidos e sentimentos. O belo se mantém distante, habita um altar e lá permanece para contemplação. Aliás, para Freud (1905a/1996), a caricatura, a paródia e o travestismo “[...] dirigem-se contra pessoas ou objetos que reivindicam autoridade e respeito, que são, em algum sentido, sublimes” (p.187); já a feiura está à nossa altura e tende a rebaixar o que é altivo, rebaixa inclusive à condição animal, provocando diversos risos: de pavor, de desespero, de constrangimento ou de libertação.

Feitosa (2004, p.30) escreve que, etimologicamente, o termo *feiura* remete ao latim *foeditas*, que quer dizer “sujeira”, “vergonha”. Em francês, *laideur*, deriva do verbo *laedere*, que significa *ferir*. Em alemão, feiura advém de *Hässlichkeit*, termo derivado de *Hass*, que quer dizer “ódio”.

O feio mobiliza uma intensa carga afetiva. Existe algo a mais nele, pois dele o cômico estrai graça, além da quebra dos ideais e do seu caráter transgressor do imaginário social. Seguindo as compreensões desenvolvidas até o momento, entendemos que só podemos rir daquilo que vai ao encontro de conteúdos recalcados, ou daquilo que também cause dor e sofrimento; mas é de perguntar: o que na feiura movimentaria aflição e angústia de que com o riso tentamos nos defender ou que tentamos elaborar? Como indaga Feitosa (2004, p.30) em sua análise sobre estética, *O que há no feio que nos fere tanto? Por que nos envergonhamos com o feio? O que tememos ou odiamos nele?* O riso surge sempre em situações-limite, buscando alívio de situações desprazerosas, em que o Eu é colocado em verdadeiro risco de existência; mas a feiura escancararia qual limite?

A emergência da noção de feiura na estética se dá na comédia. Em *Poética*, Aristóteles (2004) define o ridículo, o risível, como uma das formas do feio. Para o filósofo, a diferença entre tragédia e comédia consiste no objeto a ser imitado: enquanto a tragédia dedica-se a imitar os homens superiores, a comédia imitaria os homens inferiores, representando o que realmente são. Em suas palavras:

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quando à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco

é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso prova a máscara cômica, horrenda e desforme, mas sem expressão de dor. (Aristóteles, 2004, p.42)

Para o autor, seria cômico o feio que sutilmente assinalasse o desforme, o vício e demais rebaixamentos e que não provocasse dor diretamente, mas abalizasse sua existência.

O feio não consiste apenas em agrado e desagrado, mas, sobretudo, em aspectos morais construídos historicamente. Bodei (2005) escreve que a primeira concepção que marcou a história da beleza está relacionada à ideia de medida e de ordem. Em Platão a feiura humana era interpretada como sinal de irrupção do irracional, e em contrapartida, a virtude correspondia à razão e à beleza. Uma pessoa embriagada, com perturbações afetivas ou em estado de loucura, tenderia a possuir uma feição desviante dos padrões de beleza. Corroborando essa concepção clássica, constatamos a seguinte afirmativa em Aristóteles (2004, p.46):

Ademais, o belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenadas essas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não uma qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem, e por esse motivo um organismo exageradamente pequeno jamais poderia ser chamado de belo (pois a visão se confunde quando o tempo de exposição a ela é quase imperceptível). Pela mesma razão, tampouco o exageradamente grande pode ser considerado belo (pois à vista dos expectadores escaparia a unidade do todo; suponha-se, por exemplo, um animal de milhares de estádios).

O belo ficou intensamente associado à harmonia e à proporção, enquanto a feiura passou a estar relacionada à desmedida. Na Antiguidade a beleza também possuía uma íntima relação com a noção de pureza dos elementos, com a perfeição de formas geométricas, com a harmonia e a moderação. O belo cidadão da *Polis* seria aquele que se mantivesse sob a medida do bem. Nesse sentido, Feitosa (2004) afirma: “Se a beleza é o esplendor da ordem, da simetria e do equilíbrio, a feiura é a instância do caos, do excesso. Se o belo está do lado da luz e do bem, o feio está no lado da escuridão e do mal” (p.31). O autor ainda escreve que, de forma indireta, o feio também se relacionava ao estrangeiro e a tudo que não se conformasse às regras da *Polis*.

Para Bodei (2005), a associação entre beleza, ordem, medida e virtude ganhou força com Pitágoras, na sua tríade do verdadeiro, do belo e do bom, que dominou durante séculos a civilização. Nessa acepção, “[...] o que é verdadeiro é, por conseguinte belo, mas ao mesmo tempo, é também correto e bom (do mesmo modo que, ao contrário, o que é falso é também feio e mau).” (Bodei, 2005, p.27).

Feitosa (2004) escreve que por muitos séculos a feiura não foi aceita como categoria estética independente da beleza, sendo sempre considerada seu reverso, a outra face do belo. Ela pôde ser tolerada e explorada apenas estando a serviço da purificação da alma e de um estímulo a seguir a virtude e a moralidade: “A feiura tinha, às vezes, a função de fortalecer o valor absoluto da beleza: o contraste entre a feiura de um Judas Iscariotes e a beleza do Cristo era mais um artifício para provar a superioridade do bem sobre o mal” (Feitosa, 2004, p.34). O feio foi se consolidando como uma negação dos valores da tríade tradicional do verdadeiro, do bem e do bom, por isso ele foi usado para representar o Caos.

Essa associação entre o feio, o desmedido, o excesso e a desordem ainda se mantém viva no imaginário social contemporâneo. A frase “Que feio!” é escutada na boca de muitos pais ao repreenderem seus filhos quando eles apresentam comportamentos desviantes.

O deslimite, o desvio, o excesso e, conseqüentemente, o feio e o riso, embora reprimidos, também tiveram seu lugar na história cultural. Na Grécia Antiga eles estavam presentes nos cultos ao deus Dionísio, dando origem à comédia e a outros elementos da cultura popular, como veremos no próximo capítulo. A manifestação do feio e seus espetáculos apareciam como fantasmas que assombravam o ideal de harmonia e plenitude social.

Sendo a razão representada pela beleza, a feiura representaria o terreno do sensível, que foi insistentemente reprimido ao longo do desenvolvimento da racionalidade moderna. Tudo aquilo que foge à razão, que diz respeito à sensibilidade e expõe a feiura, tornou-se insuportável, objeto de nojo e repulsa.

Feitosa (2004) escreve que a feiura está relacionada ao processo de envelhecimento, à corrosão da carne, ao curvamento do corpo sob seu próprio peso. Talvez a feiura nos faça constatar sensivelmente (e não verbalmente) a nossa finitude:

Em última instância, o feio provoca repulsa porque toca na ferida essencial, a condição mortal. O cadáver em decomposição é repelente, pois nos lembra

impetuosamente de nosso futuro, de nosso presente. A morte é esse absolutamente outro, que tem o poder de transformar em outro de nós mesmos, esvaziando a existência de sentido. (Feitosa, 2004, p.32-33)

A caricatura ao acentuar os traços animais e o excesso do sujeito, rebaixa-o à condição de mortal e impetuosamente revela sua existência finita, trazendo à luz o que estava oculto em sua superioridade moral e racional. A feiura provoca riso, mas principalmente terror ou nojo, porquanto ela representa o limite tênue existente entre vida e morte. Ela é inquietante, exhibe esse “absolutamente outro” de nós mesmos.

O feio coloca o sujeito diante da angústia da castração, em que ele pode ter várias saídas: paralisar de pavor, sentir repulsa ou ainda entender que a ameaça colocada pelo feio nunca será um risco de perda de um todo – pois esse todo (a perfeição plena) já está irremediavelmente perdido. No humor o sujeito não nega essa perda nem se lamenta diante dela, ele consegue extrair graça de suas pretensões.

2.2.2. Entre terror e humor: *Das Unheimliche*

Existe uma linha bastante tênue entre o terror e o riso. Ambos são reações do sujeito ante a constatação de uma diferença radical: o inquietante. A sensação inquietante está presente massivamente em filmes, na literatura fantástica, nas artes plásticas sombrias e também no cotidiano. É aquele efeito que surge quando, por exemplo, em um curto intervalo de tempo o sujeito se depara com situações ligadas a um mesmo número ou a um mesmo nome de pessoa – algo que, principalmente para os indivíduos mais supersticiosos, pode adquirir um ar secreto de sina ou maldição. Em grau diferente, é a mesma sensação despertada pelo dito “mau-olhado”, agouro, em que tudo parece dar errado; ou ainda, esse sinistro que aparece quando surge a dúvida sobre se um ser animado está realmente vivo ou, ao contrário, se um objeto aparentemente inerte não seria, na verdade, portador de vida. Essa sensação foi estudada por Freud (1910/2010) e nomeada de *Das Unheimliche*, termo que foi traduzido para o português como O Inquietante, O Estranho, e para o espanhol como *Lo Siniestro*, *Lo ominoso*.

O trabalho “O Estranho” foi publicado em 1919, um ano antes de “*Além do princípio do prazer*”, e nele Freud (1920/2010) apresenta a segunda e última teoria das

pulsões. Apesar de estar temporariamente localizada na primeira teoria das pulsões, neste trabalho a noção de *compulsão à repetição* já está anunciada de forma central, ou seja, “O inquietante” (1910/2010) adianta a importância da *pulsão de morte* para a compreensão do psiquismo, e de uma forma geral, esse trabalho sinaliza várias mudanças teóricas que iriam ocorrer em 1920. Cesarotto (1996) entende “*Das Unheimliche*” como um “fruto tardio da metapsicologia”, visto que ele antecipa e resume o material de “*Além do princípio do prazer*”, inserindo-se no domínio da segunda tópica. Para o autor, este texto é uma “verdadeira dobradiça” em uma época de transição irreversível da obra freudiana.

Para Cesarotto (1996), até a publicação de “*Das Unheimliche*” a arte era interpretada sempre como uma representação de um psiquismo comandado pelo princípio do prazer, porém a partir de então ela simbolizaria uma subjetividade em que a morte se constitui como intensão última da vida - na qual existe um predomínio, uma tendência ao nada, sendo o retorno à matéria inanimada o objetivo último da existência. Desta maneira, o artigo “*O Inquietante*” (1910/2010) não possui apenas implicações teóricas para a psicanálise, mas faz ressoar essas mudanças na concepção de arte e estética. Nele Freud (1910/2010) faz, por meio da literatura, uma inovadora incursão no terreno da estética, com a mediação do conto “*O Homem de Areia*” e também com o romance “*Os elixires do diabo*”, ambos do escritor de E.T.A. Hoffmann.

No primeiro conto Hoffmann constrói a personagem Olímpia, que é destaque por sua graça, beleza e aparente vivacidade, o que a torna objeto de paixão do personagem principal, Nathaniel. Com o desenrolar da história, o personagem descobre que Olímpia não passa de uma boneca, um autômato, fato que provoca certa estranheza no leitor. Não é apenas a personagem Olímpia que causa essa sensação. No conto, Nathaniel é um personagem que possui um delírio de associação da morte de seu pai com uma figura mítica de sua infância: O Homem de Areia. Este, por sua vez, corresponde a uma espécie de “bicho-papão” da cultura alemã, figura que serve para ajudar as mães a mandarem seus filhos para a cama sob a ameaça de terem seus olhos primeiramente feridos com areia e depois arrancados e roubados. No conto paira a dúvida sobre a existência real ou não do Homem de Areia.

Freud (1910/2010) faz uma análise etimológica da palavra *Unheimlich* e de suas diferentes expressões em outros idiomas, como o latim, o grego, o inglês, o francês e o espanhol. Interessantemente, ele demonstra que em seus sinônimos essa palavra apresenta paradoxos, sendo que em variados matizes ela coincide com seu oposto

imediatamente: *Heimlich* (familiar/conhecido). Assim, Freud (1910/2010) conclui que sempre atrás de algo aparentemente incompreensível ou atemorizante se esconde algo familiar, muito conhecido. Para que algo seja inquietante, não basta que ele seja diferente do convencional, é preciso que anteriormente ele tenha sido algo familiar. Para Freud (1910/2010), existe sempre uma sombra no aparentemente conhecido, um inominável que foi afastado, deslocado (reprimido) da consciência. Citando Schelling, “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. (Freud, 1910/2010, p.338).

O desassossego causado pela dúvida de seres inanimados terem vida remonta à infância, a fase de desenvolvimento em que de fato a criança não consegue distinguir ser vivo de ser não vivo, em que ela dá vida aos seus brinquedos. Para conseguir expressar o que sente, a criança transfere para seus brinquedos e fantasmas seus medos, amores e angústias, assim como no conto o medo de Nathaniel de perder os olhos representa suas culpas infantis, que fazem com que ele tema sofrer retaliações: perda dos olhos (castração).

No romance “*Os elixires do diabo*”, de Hoffmann, Freud (1910/2010) mostra outra fonte intensa do inquietante: o *duplo* ou *sósia*, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, condição em que pode ocorrer a intensificação desse vínculo entre os sujeitos pela passagem de processos psíquicos de um para outro (telepatia), de modo que uma pessoa pode possuir também o saber, os sentimentos e vivências das outras pessoas. Por vezes a identificação com o *duplo de si* pode levar à confusão, ocorrendo a duplicação, divisão e permutação do Eu. A compreensão popular de alma imortal também representa o duplo, como uma medida de segurança diante da sempre iminente ameaça de destruição do Eu pela morte. Freud (1910/2010) irá demonstrar que esse duplo refere-se à formação de uma instância psíquica que, embora gerada a partir do Eu, dele se apartaria, exercendo sobre ele uma atividade de observação e censura: a consciência moral – termo que será um prenúncio do conceito de Supereu, após os trabalhos de *Além do Princípio de Prazer* (1920/2010) e *O Eu e o Isso* (1923/2011).

Como já assinalado, uma das formulações principais do trabalho é a compressão de que o inquietante seria a sensação causada pela percepção da *compulsão à repetição*, em diferentes situações – por exemplo, quando identificamos traços faciais entre pessoas, vicissitudes, nomes ou situações de nossa vida que se repetem. Tem-se aqui o eterno retorno do mesmo, a aflitiva sensação de que existe uma determinação oculta em nossa vida. Freud (1910/2010) demonstra que essa é justamente a natureza própria da pulsão,

cujo poder de subjugar nossa busca de realização e prazer confere um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica. Nas diversas manifestações do estranho, em maior ou menor grau, paira uma relação íntima com a nossa onipotência de pensamento, pois cremos que o pensamento por si só é capaz de determinar as ocorrências da realidade. Freud (1910/2010) analisa as raízes individuais e sociais dessa onipotência.

O que é extremamente rico e inovador nesse trabalho de Freud é a forma como ele aborda o estranho (diferente) – que nunca é visto como um exato estrangeiro, mas mostra a estranheza do inconsciente, como aquilo de nós mesmos que é inominável. Desta forma, o estranho só nos choca porque toca no sinistro que vive em nós. Como na música do Pink Floyd “*Brain Damage*”, o lunático que identificamos fora, na verdade vive em nossa mente, ele é o próprio *Dark side of the moon*, o nosso lado obscuro. Essa aflitiva estranheza é também a nossa. Daí o perigo de projetarmos o estrangeiro no outro, que encarnará os próprios conflitos. Assim, a psicanálise demonstra que todos nós somos estrangeiros e ironicamente habitamos o mesmo inquietante lugar: a condição humana de desamparo – que é a condição última de nosso ser com nós mesmos e de nosso ser com o outro.

O *Unheimlich* surge desse entremeio, o Eu e o outro, em que algo não pode ser nomeado e por isso os limites frágeis do nosso Eu parecem ser extrapolados, o que é fonte do sobrenatural. O estranho, o sinistro, o que não tem ordem, nem simetria, nem sentido, é exatamente a pulsão de morte, sua força disjuntiva. Esse algo estranho parece nunca poder ser verbalizado, mas por vezes aparece simbolizado em formas belíssimas, como nos filmes de Alfred Hitchcock ou na literatura magnífica de Edgar Allan Poe e ainda nas comédias de Chaplin ou Woody Allen.

O humor ousa dizer aquilo que é indizível em determinada sociedade. É inquietante a figura do humorista, igualmente é estranha a atitude do sujeito que ri de situações que deveriam lhe causar medo, repulsa ou angústia. Assim, quando ri, o sujeito revela um duplo de si mesmo, que pode triunfar sobre a violência que lhe é impingida. O sujeito, diante de suas fraquezas e limitações, ampara-se, no humor, o que lhe possibilita reconhecer sua própria divisão, comprazendo-se de suas próprias diferenças e com isso, sentindo-se mais à vontade para conviver com as diferenças alheias.

Somente implicando-se com a própria divisão, com os desejos inconscientes, torna-se possível ao sujeito fazer o movimento oposto do cômico midiático - que acentua o preconceito, separando o certo e o errado, o bom e o mau, o feio e o belo. O humor, diferentemente do cômico ou da piada, possibilita quebrar as dicotomias, visto que a

diferença não precisa ser expulsa ou temida como fonte de ódio, angústia e terror. Entre o Eu e o outro, o dentro e o fora, o estrangeiro e o familiar não existe oposição, mas uma estranha simultaneidade.

Nessa compreensão a morte não é um absolutamente outro, mas algo familiar/intrínseco à vida. O humor cria possibilidades diante do impossível que é o inconsciente e a pulsão de morte - dando a esta uma dimensão poética e de potência criativa.

2.2.3 – Humor, arte e sublimação.

Como podemos analisar, seguindo o pensamento freudiano fica impossível colocar a beleza e a feiura em campos distintos e excludentes. Existe uma linha muito tênue que separa o belo do feio e o terror do cômico. Esses polos não fazem oposição, mas são interdependentes. Igualmente, Freud irá formular inicialmente a hipótese de que o abjeto e o sublime teriam a mesma origem psíquica, compreendendo posteriormente que eles se inscreveriam no registro do pulsional e do sexual. O humor e a obra de arte têm justamente a potencialidade de apagar as fronteiras existentes entre o sublime e o grotesco, expondo os conflitos e contradições do sujeito e da cultura. Humor e arte são processos criativos que, ao produzirem algo singular e original, protegem o sujeito da angústia, ao mesmo tempo em que lhe oferecem uma espécie de prazer estético. Sobre o papel da obra de arte Freud (1927b/2014) escreve:

Por outro lado suas criações elevam os sentimentos de identificação, de que todo grupo cultural necessita, ao dar ensejo a experiências emocionais vivenciadas conjuntamente e altamente apreciadas. Mas também servem às satisfações narcísicas, quando representam as realizações de determinada cultura e lembram, de forma impressionante, os seus ideais. (p.245)

A arte e o humor têm a capacidade de reconciliar o narcisismo do sujeito e seu vínculo com ideais e com a cultura, visto que criam laços de identificação entre os indivíduos: do artista/humorista com o público e do público/ouvinte entre si. Do mesmo modo, o sujeito que tem humor diante da vida cria laços com ela e com os outros à sua

volta. Podemos equiparar humor e arte principalmente no que tange ao processo psíquico que os engendra: a sublimação.

O conceito de sublimação é bastante controverso na psicanálise, pois é de difícil apreensão. Dentro da obra freudiana não existe um texto dedicado exclusivamente a ele, diferentemente do que ocorre com outros termos. James Strachey (1915), na introdução do editor inglês de “*Artigos sobre Metapsicologia*”, escreve que Freud incluiu a sublimação dentro de seu projeto de doze trabalhos metapsicológicos, mas o artigo desapareceu no conjunto de sete manuscritos não publicados por Freud, sendo possível que o criador da psicanálise o tenha destruído, deixando-nos assim com essa tarefa fecunda de apreendê-lo e forjá-lo.

Para Kupermann (2003), a incompreensão da temática do humor no campo psicanalítico é proporcional à fragilidade teórica encontrada em relação à sublimação, conceito que parece ser uma espécie de coringa da teoria psicanalítica, pois acaba servindo de ponte entre todos os demais conceitos e análises culturais.

Em toda a obra freudiana podem-se destacar leituras diferentes sobre o conceito de sublimação. Em consonância com alguns autores (Assoun, 2012; Kuperman, 2003; Birman, 2010), iremos destacar duas abordagens possíveis dele, que por vezes aparentam ser até mesmo opostas. A primeira entende a sublimação como um mecanismo de defesa, ainda que o mais elevado deles, que se dá por uma renúncia pulsional, ocorrendo uma dessexualização/deserotização da pulsão. A outra leitura possível aborda a sublimação como independente do recalque e por isso, não como dessexualização, mas como mudança de objeto da pulsão; ou seja, a sublimação seria a capacidade de criação de novos trajetos pulsionais. Em seguida iremos percorrer de forma pormenorizada essas leituras.

Em *Três ensaios* (1905b/1996) Freud faz um comentário interessante que já esboça uma das noções de sublimação. No item sobre as fixações de metas sexuais, a respeito do ato de mirar e de tocar, Freud (1905b/1996) escreve que a cultura mantém a curiosidade sexual desperta a partir da imposição de cobrir o corpo, que resulta numa aspiração a contemplar o objeto sexual mediante o desnudamento das partes ocultas; porém tal tendência ao desnudamento do corpo poder ser “[...] desviada (sublimada) no âmbito da arte” (Freud, 1905, p.142), desde que o indivíduo possa redirecionar seu interesse pelos genitais para a forma do corpo como um todo. Essa capacidade de deslocamento da libido seria a dinâmica básica da sublimação, que varia de indivíduo para indivíduo em diferentes etapas da vida.

Embora enunciado anteriormente, o conceito de sublimação foi forjado apenas em 1908 no texto *“Moral sexual Civilizada e doença Nervosa Moderna”*. Nessa primeira leitura Freud (1908/1996) deixa bastante claro que a sublimação refere-se ao processo em que as pulsões sexuais substituem seu alvo original por outro não sexual, dessexualizado e adequado às exigências da civilização. Explica Freud (1908/1996, p.174):

Esse instinto [sexual] coloca à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia, em virtude de uma singular e marcante característica: sua capacidade de deslocar seus objetivos em restringir consideravelmente a sua intensidade. A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de sublimação.

A capacidade de sublimar se funda na faculdade de trocar a meta sexual originária por outra mais “psiquicamente adequada” às exigências da civilização; portanto, a sublimação refere-se a algo que ao mesmo tempo se inscreve no registro sexual e se contrapõe a ele, criando objetos culturais distantes do baixo e do animalesco do ser humano (seus impulsos). Para Birman (2008, p.19), “[...] a pulsão sexual passaria de sua solidez e consistência diretamente para uma produção vaporosa e espiritual, que é a maneira pela qual o adjeto se transforma em sublime”.

Freud (1908/1996) afirma que a cultura imporia aos indivíduos um recalque excessivo, uma “intensa sublimação” de suas pulsões sexuais, e por isso criaria grandes obstáculos à realização do prazer. A cultura só se manteria à custa de uma permanente renúncia pulsional de seus membros, sendo a sublimação, nesse contexto, uma defesa psíquica bastante elevada, necessária à manutenção da ordem social. Essa leitura de sublimação é bastante utilizada no campo psicanalítico e se difundiu até mesmo no senso comum, em que sublimar tornou-se sinônimo de repressão da sexualidade: uma dessexualização. Não obstante, mesmo neste trabalho de 1908, em que Freud apresenta a sublimação em consonância com o recalque, é possível encontrar pistas de outra leitura possível dos processos de criação, pois ao analisar a formação da neurose, Freud (1908/1996) enfatiza os efeitos danosos da moralidade moderna para o sujeito, da seguinte maneira:

É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem *savant* abstinente. Esse último consegue por sua autodisciplina liberar energias para seus estudos, enquanto naquele provavelmente as **experiências sexuais estimulam as realizações artísticas**. Em geral não me ficou impressão de que a abstinência sexual contribuía para produzir homens de ação energéticos e autoconfiantes, nem pensadores originais ou libertadores e reformistas audazes. Com frequência bem maior produz homens fracos mas bem comportados, que mais tarde se perdem na multidão que tende a seguir, de má vontade, os caminhos apontados por indivíduos fortes. (*grifos nossos*, p.181)

Nessa passagem Freud (1908/1996) descreve o processo pelo qual o sujeito se adapta à cultura e assim adquire conhecimentos e saberes da criação artística. Desta maneira, podemos entender que o mecanismo de sublimação descrito em “*Moral sexual civilizada*” descreve estritamente a repressão como destino da libido e o deslocamento dessa intensidade para fins civilizatórios, referindo-se assim muito mais à reprodução da civilização do que à verdadeira criação cultural⁸.

Essa noção de sublimação presente em 1908 aparecerá em vários outros trabalhos de Freud, tanto na primeira quanto na segunda tópica. Por exemplo, em “*O Eu e o Id*” Freud escreve (1923/2011, p.57): “[...] energia deslocável é libido dessexualizada, pode ser também descrita como energia sublimada.”; no entanto, percorrendo o pensamento freudiano, podemos ler a sublimação de uma forma diferente, como uma mudança de objeto para a satisfação erótica da pulsão, independente do recalque. Em “*Conferência X*” Freud (1909/1996) distingue o recalque da sublimação. Nesse trabalho ele reafirma que na sublimação os desejos sexuais não se anulariam, mas permaneceriam utilizáveis, sendo substituídos por outros mais elevados.

É no trabalho “*Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*” (1910) que outra compreensão do conceito de sublimação pode ser delineada de forma mais clara. Nesse texto Freud (1910/2013) afirma que o instinto de pesquisa seria um derivado da curiosidade infantil e sua íntima ligação com os interesses sexuais. Tais instintos poderiam ter três destinos: a inibição, a ruminação compulsiva e a sublimação. Na

⁸ Historicamente, os termos cultura e civilização possuem sentidos distintos, embora em nossa língua apareçam como sinônimos. Civilização (*Zivilization*) diz respeito às construções materiais da sociedade, inscrevendo-se no terreno da *necessidade* humana. Já o termo cultura (*Kultur*) congrega as construções espirituais, simbólicas, inscrevendo-se no terreno da *liberdade*. Esses conceitos não são excludentes, mas possuem uma relação dialética. (Adorno & Horkheimer, 1973).

inibição, “[...] a ânsia de saber permanece inibida e a livre atividade de inteligência talvez fique limitada por toda a vida” (Freud, 1910/2013, p.139). Essa “debilidade intelectual adquirida” promove eficazmente o desenvolvimento da neurose. Outro caminho seria o desenvolvimento de um pensar como ruminção compulsiva, em que o destino do desenvolvimento intelectual foi forte o suficiente para resistir à repressão sexual. Nele a pesquisa sexual infantil não cedeu, mas fortaleceu a inteligência e forneceu ajuda para contornar a repressão, pela qual ocorre a sexualização do pensamento, tingindo as operações intelectuais com o prazer e a angústia dos processos sexuais propriamente ditos. Assim:

A pesquisa torna-se a atividade sexual, frequentemente a única, a sensação de solucionar em pensamentos, de clarificar, toma o lugar da satisfação sexual; mas o caráter interminável da pesquisa infantil se repete igualmente no fato de que esse ruminar não tem fim, de que a desejada sensação intelectual de encontrar uma solução sempre recua no horizonte. (Freud, 1910/2010, p.139).

Podemos analisar que o destino da ruminção do pensamento para a pesquisa intelectual seria o protótipo do pensamento científico, principalmente dos modelos de ciência pautados na separação entre sujeito e objeto de pesquisa, em que vigora um intenso rigor das normas e procedimentos, os quais são colocados em primeiro plano, em detrimento da liberdade criativa do pesquisador. Essa lógica de pensamento se distancia radicalmente da criação artística, que se caracteriza justamente pelo rompimento das normas e amarras lógicas do pensamento racional.

Já o terceiro destino apontado por Freud (1910/2013) seria o mais raro e “mais perfeito”, pois ele “[...] escapa tanto à inibição do pensamento como à compulsão neurótica” (Freud, 1910/2013, p.140). Nele a repressão sexual está presente, mas ela não consegue relegar ao inconsciente um destino parcial do prazer sexual; em vez disso “[...] a libido se furta ao destino da repressão, ao sublimar-se em ânsia de saber o início e juntar-se ao vigoroso instinto de pesquisa, reforçando-o” (Freud, 1910/2013, p.140). A pesquisa também se torna, em certa medida, “compulsão e sucedâneo da atividade sexual”, mas, devido à completa diferença entre os processos psíquicos que a produzem (sublimação ao invés de invasão desde o inconsciente), o caráter neurótico está ausente. Desta forma,

[...] não há mais vínculo com os originais complexos da pesquisa sexual infantil e o instinto pode operar livremente a serviço do interesse intelectual. Ao evitar ocupar-se de temas sexuais, ele ainda leva em conta a repressão sexual, que tanto o fortaleceu mediante o acréscimo de libido sublimada. (Freud, 1910/2013, p.140).

Aqui fica evidente a diferença na leitura do conceito de sublimação, que se mostra como outra via de recriação das relações do sujeito com a cultura.

Freud (1915b/2006), em “*Pulsão e destinos da pulsão*”, ao investigar as várias vicissitudes pelas quais as pulsões sexuais podem passar no decorrer de processo de desenvolvimento, elenca quatro destinos: a reversão a seu oposto, o retorno em direção ao próprio eu (*self*) do indivíduo, a repressão e sublimação. Destarte, reprimir e sublimar aparecem novamente como destinos diferentes pelos quais a pulsão pode seguir.

A sublimação seria um meio particularmente eficaz que o sujeito encontrou para percorrer novos caminhos pulsionais, podendo criar novos sentidos para a vida e para a afirmação de seus desejos. Para Mijolla-Mellor (2005), a finalidade da sublimação é criar um trajeto que permite ao Eu satisfazer, pelo menos em parte, às exigências que lhe colocou seu ideal.

Somente a segunda tópica e o segundo dualismo pulsional nos permitem compreender a complexa relação entre sublimação e ideais. No humor o Eu tem que abandonar a submissão às exigências de perfeição, mas ele não abdica completamente seus ideais. Esse elemento sinaliza uma diferença importante entre o humor e o cômico em geral, que seria a distinção radical entre sublimação e idealização.

A sublimação se inscreveria no registro no narcisismo secundário, pois, apesar de engendrar criações fortemente narcísicas, essas possuem a marca da alteridade e uma íntima relação com cultura. Já na idealização não ocorre a separação entre o Eu e o outro, sendo o objeto idealizado suporte da projeção narcísica do sujeito; assim o processo de criação está ausente, pois a libido do sujeito foi esvaziada em face do objeto (inibição). Sobre a diferenciação entre idealização e sublimação Freud (1914/2006) escreve:

A idealização é um processo que diz respeito ao objeto; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo. A idealização é possível tanto na esfera da libido do ego quanto na da libido objetal. Por exemplo, a supervalorização sexual de um objeto é uma

idealização do mesmo. Na medida em que a sublimação descreve algo que tem que ver com o instinto, e a idealização, algo que tem que ver com o objeto, os dois conceitos devem ser distinguidos um do outro. (p.101)

Enquanto os ideais e a idealização reforçam o recalque, aumentando a exigência do sujeito, a sublimação cria outra via de satisfação, libertando-o da reivindicação superegoica sádica. Apesar de a sublimação ser estimulada pelo ideal, Freud (1914/2006) enfatiza que ela é um processo quase independente dele, que se relaciona mais à pulsão do que às relações de objeto. Em suas palavras:

Além disso, a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. Como vimos, a formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor da repressão; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas *sem* envolver repressão (Freud, 1914/2006, p.101).

O artista não precisa abdicar a atividade sexual para criar - aliás, Freud (1917/2010) acredita que a arte é o único destino pulsional capaz de escapar à formação do sintoma. Com essa leitura de sublimação - como um processo independente do recalque - podemos compreender que ela não está a favor da simples manutenção da civilização, mas atua como uma transformação dela. Isso fica evidente nos objetos materiais produzidos pela sublimação, principalmente nas obras de arte. Sobre o papel da arte Adorno (2001) escreve:

A priori, antes de suas obras, a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando as amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente. (p.13).

A arte não é uma aceitação das barreiras postas à existência, mas um verdadeiro desafio lançado aos limites da existência humana e da cultura. Para Adorno (2001), o alegre na arte, seu “bom humor”, não diz respeito ao seu conteúdo propriamente dito, mas à abertura que ela possui para a realidade externa, á sua capacidade de denunciar os conflitos e contradições culturais. Nas palavras do autor: “Como algo que escapa da

realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e alegria. É esta tensão que constitui a arte” (Adorno, 2008, p.13). A sublimação produz uma alegria, um “bom humor” característico da obra de arte, que se distingue radicalmente do mero cômico, do riso de escárnio.

Freud (1924/2011) relaciona A dissolução do Complexo de Édipo à sublimação, e o fracasso da formação do Supereu e do Ideal do Eu na elaboração edípica configurará um predomínio da idealização no sujeito. O uso intenso do mecanismo de idealização revela que o sujeito não conseguiu construir as instâncias críticas de forma sólida, por um processo de identificação que assegurasse que os primeiros objetos idealizados se tornassem propriedades do Eu. Como já analisamos no primeiro capítulo⁹, na idealização o Eu fracassa na construção de sua autonomia, pois se vê obrigado a despossar toda a sua libido em favor de objetos externos; ou seja, a idealização faz calar a capacidade crítica e discriminatória do sujeito, de modo que o Eu se torna prisioneiro de identificações inconscientes emprestadas de objetos do Édipo. A sublimação, em contrapartida, trabalha o luto dessa imagem idealizada dos pais todo-poderosos.

Para Mijolla-Mellor (2005), na sublimação ocorre um luto não apenas da imagem paterna onipotente, mas também do próprio Eu. Quando o Eu perde os objetos idealizados da infância, ele não pode apenas substituí-los por outros, pois, quando introjetados, eles passam a fazer parte do próprio Eu sob a forma arcaica, pré-formada e mítica de ideal. Desta forma, a saída sublimatória do Édipo pressupõe um luto de si mesmo. Sobre esse processo Mijolla-Mellor (2005) escreve: “Da mesma maneira que um lagarto não hesita em abandonar um pedaço da sua anatomia para preservar o resto livre, o humorista sacrifica seu Eu reduzindo sua dimensão as da sua própria instancia ideal.”¹⁰, (p.96, *tradução nossa*) ou seja, para não ser mais prisioneiro dessas instâncias ideais arcaicas o Eu precisa sacrificar uma parte de si mesmo. Nesse processo, a libido tornada narcísica pode encontrar uma saída sublimatória, que seria aquela que restitui não apenas o ideal perdido, mas restitui no Eu o ideal que ele perdeu.

Para Mijolla-Mellor (2005), o trabalho sublimatório edifica uma nova forma de Eu, segundo seu ideal, processo que seria uma “ereção ou um restabelecimento do Eu no Eu”. Em suas palavras:

⁹ No item 1.2.2 “Um pouco de Ilusão: sobre ideais e idealizações”

¹⁰ “De la même manière que le lézard qu’on attrape n’hésite pas à abandonner un morceau de son anatomie pour garder le reste libre, l’humoriste sacrifie son Moi em le ramenant aux dimensions de sa propre instance idéale”.

O Eu obriga o Supereu a amá-lo, renunciando à forma criticada por este último e edificando, por seu trabalho sublimatório uma nova forma de Eu segundo o modelo do ideal. É neste sentido que parece-me, pode-se compreender a sublimação como uma ereção ou um restabelecimento do Eu no Eu depois que este último tenha podido ou tenha arriscado ser objeto de uma perda. (Mijolla-Mellor, 2005, p.97, *tradução nossa*)¹¹

O Eu só opera essa saída sublimatória após ter-se arriscado a ser o objeto de uma perda, após ter atravessado essa angústia de morte pela construção de outra relação com a instância crítica e severa. Para restabelecer o Eu no Eu o sujeito precisa reencontrar suas primeiras identificações, aquelas que foram fundadoras das imagens de ideal e de constituição do Supereu. Então, se diante desse reencontro o sujeito puder constituir outro vínculo com a imagem dos pais que não o de severidade e exigência, mas sim, de proteção e reconhecimento identificatório, ele conseguirá ascender a uma saída sublimatória, encontrando, assim, uma solução para responder às angústias do Eu. (Mijolla-Mellor, 2005)

O humor é um processo sublimatório por excelência, uma vitória contra o que deveria trazer angústia e depressão. Ele é, enfim, um triunfo do pai protetor contra o pai interditor e cruel, ao mesmo tempo em que é uma rebeldia do Eu ante as reivindicações de uma cega obediência.

Pela leitura de *Mal-Estar na Cultura* (1930) entendemos que, diante do processo civilizatório e suas exigências de repressão/moralidade, o humor seria uma resposta alternativa à culpa. Nesse sentido, a sublimação (presente no humor/arte) atua pelos mecanismos característicos de Eros, que busca ligar e erotizar a existência. Sobre isto afirma Joel Birman (2008): “Erotizar e sublimar visaria, dominar e intrinchar a pulsão de morte nas pulsões de vida, ou seja, tornar a vida possível para o sujeito pela superação do trabalho silencioso da pulsão de morte” (p.23). Pela sublimação o sujeito consegue fazer o luto de sua morte antecipada, dando espaço para a criação de novos objetos narcísicos de amor.

¹¹ Le Moi contraint le Surmoi à l'aimer en renonçant à la forme critiquée par ce dernier et édifiant par son travail sublimatoire une forme nouvelle du Moi sur le modèle préconisé par l'idéal. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la sublimation comme une érection ou un rétablissement du Moi dans le Moi après que ce dernier a pu ou a risqué de faire l'objet d'une perte.

Enquanto a pulsão de morte tem como meta anular as excitações no psiquismo em busca de uma inércia da natureza inorgânica, as pulsões de vida visam à manutenção da excitação da força da pulsão. A sublimação é um processo de ligação característico da pulsão, agindo com a cadência e intensidade dela. Uma bela imagem desse processo é apresentada por Clarice Lispector (1999), que dedica um de seus livros ao processo de criação literária, construindo um longo diálogo entre autor e personagem. Interessantemente, esse livro começa assim:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila.
O beijo no rosto do morto.

Escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente minha própria. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. (Lispector, 1999, p.13)

Criar e sublimar são atos de pulsar, sensíveis e sonoros. Para Freud (1920/2010), o inorgânico é anterior à vida e é também o seu destino. (Freud, 1920/2010). Assim, dentro da vida existe a morte, sendo a arte uma tentativa de trazer vida onde o mórbido subjaz, secretamente. Nessa compreensão a vida é episódica, configura-se como instantes de barulho e sonoridade que visam encobrir o silêncio da morte. Nas palavras de Lispector (1999, p.14): “Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando este fruto toda a sua polpa”. (Lispector, 1999, p.14). A sublimação é uma busca de Eros por salvar a existência do sujeito corroído pelo verme da pulsão de morte, tentando dar som, cor e palavra aos obscuros do sujeito.

Por meio do desarranjo causado pela (angústia de) morte, Eros insiste repetidamente em ligar e criar unidades cada vez maiores e mais complexas. Sublimar é brincar com o carretel de linha: o *for-da*. O artista, tal como o sujeito que possui bom humor, brinca com as dificuldades, transformando-as em possibilidade de crescimento e elaboração. O artista se mantém criança, Leonardo da Vinci, por exemplo, foi um grande criador de brinquedos mecânicos, que ele fazia questão de exibir em ocasiões comemorativas. Para criar, o artista tem que possuir a mesma seriedade com que as crianças fazem seus jogos: compenetradas, elas conseguem desfrutar de um prazer erótico não inibido. Como nos revela Manuel de Barros (1996), sobre a criação literária, “A palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (p.71).

Em síntese, o humor consegue simbolizar a finitude do sujeito diante das barreiras impostas a sua existência: a natureza, a cultura e a morte. Ele seria um dos lenitivos inventados pelo homem para suportar o fardo da vida. Diferentemente do cômico, que se configuraria como simples distração, o humor pode ser entendido como uma satisfação substitutiva, tal como a arte.

A ciência e a moralidade atuam seguindo a lógica da reprodução da cultura, e não da criação dela - ou seja, segundo o recalque. A lógica do artista é diferente da lógica cartesiana - que opera por princípios de ordenação temporalmente: o pensar como ruminação compulsiva. O tempo do artista é outro: é o tempo do inconsciente, dos desejos infantis. “Atrás do pensamento não há palavras: é se. Minha pintura não tem palavras; fica atrás do pensamento.” (Lispector, 1998, p.34). Os processos humorísticos estão atrás do pensamento, emergem do obscuro, dos conflitos e ambivalências.

O riso expõe e simboliza tudo aquilo que deveria ter permanecido escondido, mas apareceu: o excesso, o desmedido, o feio - por fim, o inconsciente. Os processos psíquicos que o engendram driblam as constantes exigências do pensamento consciente: de ordem, de simetria e de beleza. A origem sexuada do ser e sua agressividade evocam o fato de que somos seccionados, que devemos lidar com uma rachadura incurável. Esta pode ser vivida como um golpe narcísico que inibe a pulsão de investigação e criação, mas pode se transformar em arte e humor.

CAPITULO 3 – CAMINHOS DO RISO NA HISTÓRIA

No primeiro capítulo apresentamos e discutimos as análises freudianas sobre o tema do riso (comicidade) no chiste e no humor. Tanto na primeira quanto na segunda tópica o riso expressa algo que atravessa os mecanismos culturais de submissão do sujeito. O *Witz* transfigura a roupagem do desejo, dando passagem ao inconsciente. Ao suspender provisoriamente a repressão ele interrompe normas, moralidades, hierarquias sociais, etc. No humor esse atravessamento fica evidente na rebeldia do Supereu, que se recusa a ser atingido pelos traumas da realidade. Com isso ele age por meio da lógica inversa exigida pelo processo civilizatório, em que o sujeito se aliena do seu desejo ao mesmo tempo em que fica submerso em uma culpa masoquista. Quando consegue rir daquilo que lhe causa sofrimento o sujeito não reproduz as lógicas de opressão, mas produz algo novo: novos caminhos de investimento libidinal. Desta forma, o humor é criação de novos objetos e sentidos. Ele quebra a rigidez dos significados e condutas. Pelos mecanismos conjuntivos e disjuntivos das pulsões de vida e morte ele cria, enfim, laços de sociabilidade, dando outros destinos à agressão e ao ressentimento, erotizando a existência.

Ao longo dos capítulos desenvolvidos até o momento mostramos que o riso pode advir de processos psíquicos bastante distintos. Enquanto o riso do humor representa libertação, algumas formas do cômico podem ser opressoras. A dignidade do humor consiste em ele ser produto de uma reestruturação narcísica sublimatória, em que ele não é uma defesa onipotente, mas uma resposta inventiva aos limites impostos ao desejo; já o cômico pode diluir o sujeito, gerando massificação.

Rir pode ser um ato de rebeldia, que dói aos ouvidos de quem detém o poder, por isso ao longo da história ocorreram várias tentativas de calá-lo. Desde a origem da comédia o riso sofreu tentativas de domesticação, mas ele persistia, insistia e continuava na rebeldia. Quanto mais tentavam silenciá-lo, mais sonoro e libertário ele se mostrava. Após o século XX e na contemporaneidade acabaram as tentativas de domesticá-lo. O riso venceu, mas, como escreve Minois (2003), trata-se de uma vitória de triste, visto que o riso perdeu sua potencialidade transformadora. Hoje se pode rir de tudo, o que é bem sem graça. Identificamos aqui uma grande contradição contemporânea: ao mesmo tempo em que a comédia invade todas as esferas da vida, no cotidiano ouvem-se constantes queixas quanto à infelicidade. Existe um mau humor generalizado, expresso em

constantes movimentos de intolerância. Assim, de um lado presenciamos o crescente estímulo ao riso, e de outro, uma espécie de morte da capacidade de rir. Qual o estatuto psíquico das novas modalidades de riso? O riso pode não ser alegre?

De proibido, julgado e reprimido, o riso passou a ser obrigatório. A felicidade toma contornos de julgamento moral, e quem não a possui é condenado à vergonha e à culpa. Ao mesmo tempo em que há a exigência de ser feliz, existe uma necessidade de calar a infelicidade, por meio do cômico ou do químico, em um processo de patologização e medicalização dos sofrimentos.

Segundo as compreensões desenvolvidas até o momento, nossa hipótese é que os dispositivos culturais contemporâneos vêm minando cada vez mais a possibilidade da existência do riso rebelde e libertário: o riso da alegria de viver. Convivemos diariamente com um excesso de risos, uma espécie de cômico massificado, que mantém o sujeito distante da elaboração de seus limites, de suas diferenças e de seus sofrimentos. O riso que mata a rebeldia é um riso resignado, pacífico e deserotizado - enfim, um riso instrumental, mero objeto de consumo plástico e descartável.

No presente capítulo realizaremos uma leitura da história pelo viés do riso e suas expressões culturais. Diante da impossibilidade de construirmos uma longa trajetória, que aborde todos os sujeitos do riso e as várias manifestações da comédia ao longo da história, faremos grandes recortes. É importante ressaltar que, assim como a História e seu saber, a narrativa sobre o riso não é linear e homogênea. Dividimos e organizamos em categorias a história do riso dos sujeitos só para melhor analisá-la, mas torna-se importante ressaltar que essa divisão não deixa de ser arbitrária e seletiva, de certa forma eurocêntrica, pois privilegiamos o desenvolvimento cultural advindo da história oficial do Ocidente; ou seja, não construiremos uma narrativa completa, mas a possível dentro de nossos recursos e objetivos. Elegemos alguns marcos da história do riso na tentativa de compreender suas mudanças e permanências ao longo do tempo. Nessa experiência de construção de um saber histórico iremos pensar o sujeito que produz riso e humor com base na hierarquia social que ele ocupa, em quem lhe concede ou nega o poder (deuses, reis, etc.), em qual acontecimento social engendra o riso (ritual, festa, carnaval, etc.) e nos meios culturais de sua propagação (teatro, jornal, televisão, etc.).

Percebemos que a natureza do que é o humor e o que é risível mudou ao longo da história. Sobre isto escreve Minois (2003):

O que é imutável não tem história. O riso enraíza-se num contexto cultural do qual é, ao mesmo tempo, um componente e um elemento revelador. “O riso, o humor, o cômico medieval, embora fenômenos universais, elaboram-se com base em um quadro de acontecimentos, em um conjunto de crenças e de convicções ditadas por coordenadas espaço-temporais específicas. (p. 194)

Saber por quê e do quê riam nossos ancestrais nos possibilita compreendê-los e conseqüentemente, entender nossas próprias raízes. Saber quais eram e como eram as épocas mais propícias ou mais áspers para o desenvolvimento do humor ajuda-nos a compreender o ser humano e da nossa época a colher bons frutos. Eduardo Galeano¹² (2013, ¶2) escreve: “Os cientistas dizem que os humanos são feitos de átomos, mas a mim um passarinho contou que somos feitos de histórias”. Somos a história consciente e também a história inconsciente, composta por aquilo que ocultamos ou que não se inscreveu; mas somos fundamentalmente aquilo que antecede a nossa história individual, que herdamos como bem cultural de nossa história humana.

3.1 – O riso dos deuses e dos mortais na Antiguidade

3.1.1 – Entre comediantes e bufões: o riso divino da Grécia

Os deuses riam, mas seu riso não era inocente. Era um riso sem entraves, que expressava violência, deformidade e sexualidade, que não possuía consideração moral ou decoro. Segundo Minois (2003), os mitos associam o riso dos deuses à obscenidade e ao retorno à vida, à fecundidade, ao renascimento, à alegria de viver.

O riso é divino, pertence aos deuses. Os homens não possuem controle sobre ele, e por serem limitados e frágeis, não podem dominar essa intensidade, que os ultrapassa. Assim, o riso dos deuses pode levar o ser humano à loucura. O riso na Grécia Antiga, expresso na mitologia, só era verdadeiramente alegre para os deuses, já nos homens ele sempre estava mesclado com a morte.

¹² Eduardo Galeano em entrevista sobre o lançamento do seu livro: “Os filhos dos dias”, publicada no site da editora LP&M.

Acesso:http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=846191

Os homens tinham contato com o riso dos deuses nas festas gregas, que possuíam um vínculo indissociável com a mitologia. O Mundo Antigo tinha as seguintes festas: as *dionisíacas do campo*, as *grandes dionisíacas*, as *bacanais*, as *leeanas*, as *tesmofórias* e as *panateneias* - todas religiosas e necessariamente com significação global do mundo, que se achava à mercê dos deuses. Nessas festas sempre estavam presentes quatro elementos: uma *reatualização dos mitos*, que eram representados e imitados; uma *mascarada*, que dava lugar a rituais mais ou menos codificados; uma *prática de inversão*, na qual era necessário brincar com o mundo, invertendo as hierarquias sociais; e uma *fase exorbitada*, em que as regras eram o excesso, o transbordamento e a transgressão das normas, terminando na *caçada e orgia*, presididas por um efêmero soberano que era castigado no fim da festa. Esses elementos variavam em suas combinações, mas sempre estavam presentes em todas as festas. (Minois, 2003). Elas eram o verdadeiro espaço de riso dos cidadãos gregos, e buscavam reforçar a coerção e o contato dos homens com o mundo divino. O elo entre homens e deuses era feito pelo riso, visto que ele representava o retorno ao caos original, que precedia a criação do mundo ordenado. Os deboches, os gritos, danças e demais agitações eram precedidos de um transe e uma desordem da linguagem verbal.

Esse riso arcaico era corporal, expressão coletiva do transbordamento dos afetos. Era um verdadeiro processo de descarga do aparelho psíquico, sendo um riso de contato com a pulsionalidade caótica do ser humano, que permite um alívio das exigências da civilização ocidental em seu berço.

Minois (2003) escreve que esse parêntese festivo que ocorria na Grécia, com risos desenfreados, servia para a reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao estado primordial da vida. Ele era o completo avesso da vida cotidiana, uma ruptura com as atividades sociais, em que o indivíduo podia entrar em contato com os deuses e demônios que controlam a vida - ou seja, os homens buscavam reproduzir em ato os elementos fundadores da vida, para regenerar o mundo e os homens. De certa maneira, o autor mostra que essas festas ajudavam na recriação do mundo ordenado, dando reforço periódico às regras sociais.

O riso da festa era imperioso, pois os deuses puniam com loucura os homens que se negassem a participar dos festejos. No riso arcaico vazava a sexualidade, sendo uma forma alegre de simbolizar os atos fundantes da cultura: as festas terminavam com orgia e castigos a algum soberano. Entendemos que os laços de acultramento tornavam-se mais fortes, pois pelo rito festivo os pactos civilizatórios são reafirmados. Castiga-se o

pai totêmico, celebram-se os vínculos eróticos que tanto trazem rivalidades, e então a lei da sociedade é reestabelecida e reafirmada a fraternidade de irmãos.

De acordo com Minois (2003), nas *dionisíacas* dos campos, que aconteciam em dezembro nas comunidades rurais, os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo de fecundidade: “A festa termina por um kômos, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes” (Minois, 2003, p.37). Esse elemento iria dar origem às máscaras cômicas, pinturas e rimas. Para Minois (2003), em alguns documentos históricos a comédia aparece pela primeira vez em 440 a. C, e a tragédia, em 432 a. C.

O riso era divino, sobrenatural, sendo o deus mais risonho Dionísio, que representava a alegria, a luxúria e a embriaguez. Seus atributos também se ligavam à violência. Seu traço principal era embaralhar sem cessar as fronteiras entre o ilusório e o real, desterrando os indivíduos deles mesmos. Esse deus da ilusão estava associado ao teatro, que inicialmente não conhecia fronteiras entre a comédia e a tragédia. O riso dionisíaco era necessário para o equilíbrio da sociedade apolínia.

A tragédia e a comédia têm a mesma origem: surgiram como culto ao deus Dionísio; somente mais tarde iriam se configurar como gêneros separados. Como já citado, Aristóteles (2004) entendia a tragédia como a imitação dos homens superiores, e a comédia, como a imitação dos inferiores; o drama, por sua vez, seria a representação dos homens em ação. Para o filósofo, a tragédia advinha dos solistas de ditirambo, enquanto a comédia se originou do povo dório e dos intérpretes de cantos fálicos; a estes últimos era permitido um discurso alegre e ao mesmo tempo grosseiro. Depois, a comédia deixaria de estar restrita à condição de festa religiosa e então adentraria a arte poética, com o uso de troças mordazes e pessoais entre os participantes e o público durante o cortejo.

Aristóteles (2004) escreve que a palavra comediante “não deriva do verbo *komázein*, mas sim de *kómas*, uma vez que vagueavam de aldeia em aldeia, porque na cidade ninguém os tolerava; além disso, o verbo *agir*, no dialeto dório, é *dran*, ao passo que os atenienses usam *práttein*” (p.40). Pode-se inferir que, devido aos ditos mordazes desses intérpretes de cantos fálicos, a cidade acabava mandando-os para *Komé*, que era uma pequena aldeia, uma espécie de lugarejo nos arredores da cidade.

Para Aristóteles (2004), foi somente com a intelectualização crescente que surgiu a preocupação de classificar os gêneros, os quais se apartaram pouco a pouco, e “Só

tardamente a tragédia adquiriu a nobreza: quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a linguagem grotesca, satírica” (Aristóteles, 2004, p.41)

Os comediantes, desde esse início, foram vistos com certa desconfiança, devido à possibilidade de seus discursos tenderem ao ridículo e ao escárnio. Tempos mais tarde isso levou a aristocracia grega a repudiar a comédia, atestando o perigo do riso. Segundo Minois (2003), a partir do século V a. C, com o crescente refinamento intelectual começou a crescer uma desconfiança em relação ao riso desenfreado, que passou a ser entendido como manifestação indecente de emoções primárias, ainda próximas da vida animal, por isso era preciso aprisioná-lo e domesticá-lo, torná-lo civilizado. Escreve Minois (2003, p.50):

Mas o riso feroz, dionisíaco, do caos original e do nada, da agressão e da morte, da derrisão universal nunca está muito longe, sob esse verniz prestes a trincar em qualquer ocasião. Pintado de diferentes cores, o riso diversifica-se; nos intelectuais, a desconfiança é aceitável: é preciso rechaçar o riso inextinguível dos deuses, esse riso que vêm do além e que pode levar o homem à demência.

Além da figura do comediante, existiu na Grécia outro personagem que tinha a função de provocar o riso: o bufão, que também tem origem religiosa. Ele era uma espécie de adador dos altares que mendigava comida, clamando pela piedade dos fiéis durante os cultos. Posteriormente essa adulação foi transferida dos templos para os banquetes da sociedade grega. Nesse momento, os bufões configuravam-se como aqueles que deveriam divertir os convidados com paródias, imitações e caretas burlescas. Muitas vezes eles pediam para ir aos jantares e divertiam a todos em troca de comida. Essa mudança dos templos para os jantares trouxe uma legitimação dos bufões. Minois (2003) escreve que o discurso desses sujeitos passou a ser reconhecido como uma espécie de pseudofilosofia, pois tinha tons moralizantes permeados por grosserias e absurdos. Esse reconhecimento os aproxima dos primeiros cômicos, mas deles se distanciavam, pois os bufões faziam rir em troca de comida, eram uma espécie de *parasitvs* (parasita, papa-jantares). Os bufões passaram a se organizar em grupos e apreenderam técnicas de mímica e dança (paródia), malabarismo e piadas, e assim passaram a ocupar lugares em anfiteatros. Isto se constituiu como a primeira institucionalização dos profissionais do riso, o que significa que os bufões foram os precursores do riso como ofício.

Segundo Minois (2003), apesar de seus sucessos, os bufões começaram a trazer as mesmas preocupações que a aristocracia tinha em relação aos primeiros cômicos e comediógrafos, e então eles começam a ser desacreditados. Foram então adotadas normas de comportamentos, que buscavam controlar o riso, que era tolerado pela aristocracia somente em suas formas reduzidas (ironia, tiradas ou piadas). As reações das autoridades se voltaram contra os bufões, que passam de bajuladores nos banquetes a sujeitos à margem da sociedade. “O bufão continua lá. Mas é agora de bom-tom desacredita-lo” (Minois, 2003, p.60).

Segundo Minois (2003), a partir do século IV o riso duro e agressivo transformou-se em riso velado, símbolo de urbanidade e de cultura. Assim, na sociedade grega passou-se a rir menos e mais discretamente. É o riso finamente irônico de Sócrates, em busca da verdade. Em compensação, começou a surgir a necessidade de se compreender o riso, o que levou as pessoas a começarem a falar mais sobre ele. Afirma Minois (2003, p. 60-61):

Todos os filósofos abordam o assunto, de forma apaixonada, tomando partido a favor do riso ou contra ele, que é considerado, ao mesmo tempo, um método e um estilo de vida. Os discursos sobre o riso, numerosos e contraditórios, demonstram que se trata, para a civilização helênica, de um bem essencial.

Os gregos estudaram muito o riso a partir do século IV a. C., e suas escolas filosóficas não se contentavam com um discurso neutro. Adeptos e adversários do riso confrontavam-se. A rivalidade foi encarnada nos escritos tardios de dois pensadores: Demócrito, o amigo do riso, e Heráclito, amigo do choro. Desenharam-se assim duas concepções fundamentais e opostas de ser humano, que seria, por natureza, sério ou derrisório.

Como já citado, a partir do século V a. C., com o desenvolvimento cultural, a intelectualidade e a animalidade começaram a ficar mais distantes e, como consequência, o riso começou a ser mais questionado. Sobre os diversos questionamentos filosóficos que passaram a existir sobre o riso, Minois (2003) escreve:

Os cínicos utilizam a zombaria provocadora como um corretivo, um tratamento de choque para dissolver as convenções sociais e reencontrar os verdadeiros valores. Os cétricos desabusados, pensam que a comédia humana é uma história de

loucos e o mundo inteiro é uma vasta comédia de absurdos diante da qual só pode rir, como Demócrito. Os pitagóricos e os estoicos, que, ao contrário, levam o mundo tão a sério que têm dele uma concepção panteísta, proscvem o riso, que, diante de um universo divino, equivale a uma blasfémia. Por fim, os platônicos e os aristotélicos domesticam o riso para fazer dele um agente moral (zombando dos vícios), um agente de conhecimento (despistando o erro pela ironia) e um atrativo da vida social (por eutrapelia); mas eles banem rigorosamente o riso da religião e da política, domínios sérios por excelência. O riso opõe-se ao sagrado. (Minois, 2003, p.76)

Segundo Minois (2003), na Grécia, antes do século V a. C. o riso era uma espécie de cimento social, arcaico e agressivo. Pelo riso eram controlados instintos animais como agressividade e medo. O riso era também uma reação de proteção, uma defesa diante da tomada de consciência da condição mortal do ser humano, expressa na fragilidade e finitude do corpo. Esse riso se mescla com a morte, pois celebra o retorno às origens míticas da humanidade, e ao caráter efêmero da vida. É um riso ambíguo, ambivalente.

As festas ou rituais cômicos dariam origem a expressões artísticas como o teatro. Indo do pulsional ao cultural, o riso reconcilia no homem o arcaico e o sublime. Já na Grécia Antiga ele se tornaria assunto filosófico, gerando vários posicionamentos, desenhando determinadas formas de ver o ser humano e o mundo. Na Grécia percorreria um itinerário bastante complexo, deixando rastros históricos que se tornariam fontes nas quais várias outras épocas iriam beber.

3.1.2 – Roma: do riso satírico ao grotesco

O riso está bastante presente no mundo romano da Antiguidade, sendo sua marca característica o discurso satírico: *Ridendo Castigat Mores*¹³.

Na Roma Antiga a comédia e o humor adentraram a literatura, que viria a desenvolver-se como modelo e poética e meio de protestos nas sociedades posteriores, pois lá é que se intensificaria a crítica jocosa, com caráter mais agressivo e ardente, direcionada aos vícios, principalmente às pessoas que detinham o poder. Entre os satíricos

¹³ Rindo açoitam-se os costumes.

destacam-se Plauto, Juvenal, Catulo e Marcial, que se baseavam também nas prédicas de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano (Minois, 2003).

Os sátiros têm origem nas festas dionisíacas e, de forma indireta, nas primeiras tragédias. A tragédia, sendo o “canto dos bodes”, assemelhava-se aos primeiros sátiros, visto que esses usavam roupas com orelhas, rabo e patas de bode; o pai *Papasilenos* usava uma vestimenta de malhas peludas em que existia um falo fixo (Lesky, 1995). Isso os caracterizava também como intérpretes de cantos fálicos, porém, diferentemente dos primeiros cômicos, os sátiros teriam um comportamento mais selvagem e de luxúria sem limites.

Aristóteles (2004) escreve que os sátiros estavam presentes nas primeiras apresentações dramáticas, visto que nos primeiros tempos a tragédia ainda apresentava uma linguagem menos culta e mais jocosa. Em Roma, a partir do século II a. C., era exatamente essa forma de linguagem o que iria fazer a sátira configurar-se como gênero distinto da tragédia e do drama.

Conforme Minois (2003), em Roma a vida era mais propícia para a sátira do que na Grécia, visto que quase todos os poetas e escritores latinos se aventuraram nesse gênero. O motivo disso é que nos últimos anos da República ainda não coíbiam na vida política os protestos com espada, sendo o riso uma verdadeira arma contra os costumes estrangeiros e dos bárbaros que penetraram na cidade devido às campanhas militares romanas. Assim, aparentemente, os satíricos eram arautos do povo contra os poderosos; mas só aparentemente, pois eles pertenciam à classe aristocrática e por isso mesmo seu discurso era uma espécie de defesa dos costumes da classe conservadora.

Denunciando os vícios e defeitos morais e atacando os estrangeiros, os satíricos eram, paradoxalmente, mais conservadores do que contestadores, propiciando a manutenção do *status quo* da aristocracia e seus costumes por meio do discurso risível. Afirma Minois (2003):

Fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desdenhar cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. Zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia, ou “rir melhor quem ri por último”. (Minois, 2003, p.88)

Em Roma sátira política tinha como finalidade última a defesa das tradições e da ordem estabelecida. Esse riso debochado, raivoso, moralizante e conservador, que zomba de vícios e das inovações, foi substituído por um riso inquieto e perturbador, que provoca mal-estar e vai muito além do burlesco: o riso grotesco, que está ligado As atrocidades e turbulências políticas e sociais da Roma Republicana. “O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruoso” (Minois, 2003, p.94). Em muitos momentos o grotesco chegava a se distanciar do cômico, apresentando-se como uma espécie de “histeria e horror”.

O grotesco romano pode ser interpretado como uma resposta às constantes agitações políticas e sociais que começaram a inverter a lógica cultural, induzindo os indivíduos a terem um olhar díspar sobre o mundo e sobre os homens. Conforme análise de Minois (2003), nele todos os elementos culturais e naturais se fundiam, misturavam-se e se compunham de forma monstruosa e ridícula.

Petrônio foi o primeiro grande artista grotesco. Nele a estética do feio se mistura com o belo e o erotismo com o obscuro, rompendo a ordem e a linha divisória entre o natural e o insólito. O horror se torna cômico e o risível, horrível. Por isso o grotesco só surgiu em um estado tardio de desenvolvimento da civilização, quando o mundo se tornou complexo e incompreensível, como resultado dos choques coletivos. Ele seria a regressão da agressividade ao mórbido, que gera degeneração. O grotesco é a comédia do feio e disforme, do excesso, em que os limites são extrapolados e o que aparece não pode ser verbalizado: por isso é *unheimlich*, que gera tanto terror quanto o riso - conforme visto no capítulo anterior.

O riso festivo, coletivo e popular em Roma era representado pelas saturnais. Eram festas de inversão, em que tudo ocorria ao contrário e o próprio tempo era invertido: trocava-se o dia pela noite, tochas e lanternas eram usadas durante o dia. Saturno era associado ao deus Janus, o deus disforme, de duas faces, olhando para frente e para trás. Numa inversão dos sexos, os homens se vestiam de mulheres e cantavam com voz de falsete, que significava o retorno ao hemafroditismo original. Também ocorria a inversão social: todos usavam chapéus de libertos, os escravos podiam comer com os senhores e dar-lhes ordens. Também havia práticas de viver livre, em que se invertiam letras e sílabas e até os sentidos das palavras. Esse processo de inversão e derrisão durava até a eleição de um rei cômico. Era uma espécie de retorno à idade de ouro primordial, uma volta do riso que retirava o indivíduo do seu cotidiano, transgredindo os limites e as regras. Assim:

“Tanto o riso de retorno à vida como o riso de retorno à idade de ouro demonstram que o riso coletivo organizado tem um valor mágico de salvação, que nos faz escapar, provisoriamente, do mundo real.” (Minois, 2003, p.100).

Em qualquer época o poder político se incomoda com as festas de atualização dos mitos. Assim ocorreu com as saturnais, que desapareceram na época do Baixo Império, quando o poder político se tornou mais totalitário; mas o povo ainda tinha necessidade desses ritos, então a política fixava limites cronológicos, restringindo as festividades a um período preciso. Explica Minois (2003, p. 100):

O riso é a manifestação desses retornos, seja ao caos, seja à idade de ouro; ele rompe a trama cerrada da vida cotidiana e assegura-se de sua solidez diante das forças animais, instintivas – assim como o arco das pontes permite canalizar as ondas tumultuosas e atravessa-las sem dificuldade, ao passo que uma muralha compacta cederia sob a pressão.

Como o teatro grego, o teatro latino também possui a função de desrecalque no seio de uma sociedade extremamente legalista. Praticar a derrisão de forma disfarçada era saciar as pulsões agressivas e assassinas que provocavam os romanos contra a tutela da tradição. Como visto ao longo desse trabalho, todos os processos do riso buscam, em última instância, resgatar a euforia e alegria infantil, reestabelecendo o prazer perdido, que foi soterrado pelas exigências racionais/morais. Rir é retornar à antiga pátria dos prazeres, ao estado mítico de unidade e harmonia perdida.

Minois (2003) escreve que o riso contribuiu muito para a longevidade da cultura romana. O autor escreve: “Roma declinou ao mesmo tempo que sua capacidade de rir” (p.105). Até o baixo Império o riso estava por toda a parte. Os imperadores e os ditadores possuíam seus bufões, pois estavam associados a manifestações de divindades, mas a desconfiança em relação ao riso, que sempre existira, ficava cada vez maior, e assim ele ia se degradando progressivamente. Essa trajetória no Mundo Romano começou com o riso vigoroso e multiforme dos primeiros tempos da República e chegou a uma pluralidade de risos socialmente distintos. Até nos círculos intelectuais passou a existir uma concepção negativa do riso - afinal, o poder desconfia do riso e vigia as expressões subversivas em festas e comédias. Nas classes superiores o riso devia ser usado com cuidado e cerimônia, de forma fina e cada vez mais artificial. Nesse sentido, Minois (2003, p.109) escreve:

O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade. Os romanos dos séculos III e IV não têm sequer a possibilidade de rir de suas desgraças. Antes mesmo do desaparecimento do Império, eles entram no “vale de lágrimas” que a nova religião lhes prepara.

O riso da Antiguidade é erótico e agressivo, pois com ele entra-se em contato com as raízes mais profundas do ser humano, com a finitude, com a natureza e com o divino. O riso arcaico das festas gregas tinha o objetivo de selar o pacto social, revivendo em ato as origens fundantes da civilização. Desse riso coletivo surgiram a arte, a comédia e a tragédia como representações da condição humana ambígua: superior/eterna, inferior/finita.

Na Grécia já estava presente a figura do sujeito que faz do riso seu ofício: os bufões divertiam as plateias em troca de comida. À medida que começaram a ser reconhecidos como portadores de saber, esses sujeitos foram relegados às soleiras da sociedade. Neste período o riso tornou-se assunto filosófico, dividindo opiniões e escancarando duas visões opostas sobre o ser humano: a do sério e a do derrisório.

Em Roma o riso tinha uma crítica mais jocosa. Com os sátiros ele exercia o papel de denunciador dos vícios, contribuindo para a manutenção das exigências sociais: era o riso conservador do poder da aristocracia. Depois das atrocidades da República eclodiu o riso grotesco, insólito, desforme e inquietante. O riso popular festivo em Roma estava nas Saturnais, que buscavam o retorno à idade de ouro, ao riso ritual.

Um fato interessante é que nas origens da comédia podemos identificar as fases arcaicas de construção do *Witz*, como aponta Freud (1905a/1996). O *Witz* é a manifestação do processo primário no secundário, um incessante deslizar dos sentidos. A linguagem brinca, os sentidos dançam e as ordens são invertidas, numa intensa erotização da existência. As festas arcaicas expressam, sobretudo, a dinâmica do psiquismo humano, seu esforço e desejo narcísico de equilíbrio, de unidade, plenitude e imortalidade. As festas arcaicas brincam inclusive com essas pretensões humanas, pois permitem a realização desses desejos, exibindo o irremediavelmente inviável dela: o conflito, a transitoriedade, a tensão e a morte como irrevogáveis certezas da existência. A cultura grega antiga já possuía uma trama complexa de exigências morais, como a virtude e o respeito à Polis e às hierarquias. Sendo a Grécia o berço da filosofia e da ortodoxia da

razão, era de esperar que irrompessem fenômenos sensíveis e sonoros, como as festas, que dariam origem à arte, como tentativa de unir dois polos - a razão e o desejo. A festa arcaica, embora abafada pela moralidade, retorna em muitos momentos da história, como nas Saturnais romanas. Esse riso arcaico e coletivo tomaria alguns caminhos ao longo da história, embora suas raízes não se mostrem claramente.

3.2 – O riso e o risível na Idade Média

3.2.1 – Jesus nunca riu, o homem deve apenas chorar

Segundo Minois (2003), o monoteísmo excluiu o riso do mundo dividido. Afinal “Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?” (p.112). Deus é uma nova divindade, construída com base em conceitos platônicos e aristotélicos, que não pode rir, visto que, diferente dos deuses, Ele é só espírito, não tem corpo nem sexo. Deus não tem faltas, Ele se basta, por isso é absorvido em sua autocontemplação. A concepção bíblica dessacraliza o riso, que agora passa a dizer respeito apenas ao humano, completamente desvinculado do sobrenatural. Explica o autor:

Não há mais o riso ritual, organizado, com uma função religiosa de retorno periódico ao caos ou à idade de ouro, não há mais saturnais, lupercais nem dionisíacas. A concepção linear da História e do tempo proíbe, aliás, qualquer ideia desse tipo, já que a criação aconteceu de uma vez por todas. O riso é um comportamento estritamente humano, logo, alheio ao mundo divino, surgindo depois da queda e que é um dos símbolos da decadência da condição humana. (p.120)

Minois (2003) escreve que na Bíblia existem muitas ambiguidades em relação ao humor. Torna-se necessário distinguir entre o que hoje entendemos sobre humor na Bíblia e o que era quando ela surgiu como texto sagrado, sendo ainda necessário separar os escritos originais dos inclusos posteriormente. Para o autor, inicialmente a Bíblia não apresentava intenção cômica. A leitura de que ela possui um “bom humor” é feita após o

século XX, em que o humor fica em alta, surgindo uma necessidade cultural de mostrar que o cristianismo não é triste. Para Minois (2003), se existe de fato riso na Bíblia, trata-se de um riso agressivo, triunfante, um grito de humilhação ao inimigo vencido. O riso de alegria simples é raro, pois na Bíblia não existe menção ao riso positivo, surgindo então a interpretação de que Jesus nunca teria rido.

Sendo herdeiro do hebraico, assim como o judaísmo, o cristianismo poderia ter recebido seu senso de humor. O humor judaico é ácido, pois mantém ligações com o divino. Para Minois (2003), o cristianismo não pode ser bem-humorado porque ele sempre esteve no poder e identificado com ele. Permaneceu ao lado dos dominadores e não dos dominados, num movimento oposto ao judaísmo. Essa aliança íntima não lhe possibilitava brincar com o poder, pois era com muito custo que a Igreja o buscava e o mantinha.

A noção de inferno contribui sobremaneira para a exclusão do riso, que passa a ser expressão de **blasfêmia**, de forma que o ridente deve ser condenado ao inferno. Segundo Macedo (2000), os pensadores da Igreja “atribuíram-lhe caráter demoníaco, associando-o às fraquezas do corpo e, portanto, ao pecado. (p.251).

No início da Igreja Cristã, seus “pais” faziam questão de condenar o riso dos bufões, acusando-o de decadência humana. Mesmo que tolerassem o riso de divertimento, tinham em geral uma concepção negativa de riso. Disso resultou uma guerra contra o humor e o riso, expressa nas proibições das festas pagãs. As Saturnais e lupercais passaram a ser malditas como folias sujas, indecentes, vergonhosas, de extrema luxúria. As máscaras eram julgadas, pois disfarçar e mentir são obras de Satã. Assim, desde o início do Império cristão começaram a ocorrer interdições e condenações. Desde o fim do século IV as festas deixaram de ser patrocinadas, como escreve Minois (2003):

Em 389, Arcadius reitera a proibição de feriado nos dias de festas pagãs. A festa de Maiúma, ainda tolerada em 396, é proibida em 399 em nome da moral. Jogos e mímicas são interditados por legislação abundante. Em 425, Teodósio e Valentiniano II proscrevem divertimentos, comédia e cirno no domingo e nos dias de festas religiosas. Os concílios provinciais acrescentam, é claro, seus anátemas: o Concílio de Cartago, em 398, excomunga aqueles que deixam a igreja para ir a espetáculos em dias de festa; o Concílio de Tours, em 567, condena as torpezas pagãs que acompanham as festas de fim de ano, que substituíram as saturnais e

passaram a ser chamadas de festas dos loucos, o de Toledo, em 633, reitera a condenação. (Minois, 2003, p.137)

Magno (1983), analisando os *Instituta Monachorum Sancti Basilii*, mais conhecidos como *Regra de São Basílio*, que foi redigida no ano 365 nas proximidades de Cesareia e na qual se podem encontrar os primeiros argumentos contrários ao riso. Essa Regra e as hostilidades instituídas posteriormente formariam o que se convencionou denominar como “paradigma monástico” – que se refere basicamente às recomendações e ordens de contenção do riso imoderado. O paradigma monástico não combate o riso sereno, que expressa expansão da alma, mas sim o riso intenso, sinal de intemperança e intranquilidade; ou seja, a hostilidade refere-se à intensidade das emoções e à exigência de controle sobre elas.

Esse temor da Igreja ao riso foi belamente problematizado no romance de Umberto Eco (1989), “*O nome da Rosa*”. O romance se passa no período de repressão da intensidade do prazer transgressor do riso. Essa mentalidade é verbalizada pelo personagem Jorge Burgos, um velho monge que deseja acabar com o manuscrito perdido de Aristóteles *Segundo livro da poética*, que hipoteticamente trataria da comédia e do riso. Esse texto aristotélico seria temido, pois revelaria o potencial transgressor do riso. O monge Jorge Burgos fala:

O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria. (Eco, 1989, p. 488).

O riso abala a fé, acaba com o medo das crenças e questiona as verdades absolutas, quebrando dogmas e autoridades. Assim, o romance mostra o temor da Igreja em relação ao riso: afinal, se o homem tiver a liberdade de rir, ele também terá liberdade para afrontar a autoridade instituída e então, questionar o próprio Deus. Daí a necessidade de suprimir o riso por uma série de regulamentações, para conter todo o seu potencial transgressor.

Apesar das proibições, o riso festivo e o prazer coletivo presentes nos rituais míticos continuam a existir. Ocorre então que vários festejos pagãos se perpetuaram usando uma nova roupagem e assim perdendo a definição religiosa. Esses elos perdidos seriam refeitos

séculos depois, por pensadores eruditos modernos. Segundo Minois (2003), o riso do carnaval possui vínculos diretos com as Saturnais e lupercais, mas ele tem mais o sentido religioso. Essa mudança altera drasticamente o humor presente nos festejos, pois “A festa não é mais o retorno ritualizado do caos original ou à idade de ouro” (Minois, 2003, p.138), não traz mais a marca do retorno do homem à natureza e ao mundo animal, não celebra mais a união e unidade perdida entre o indivíduo, a natureza e as divindades.

Para Minois (2003), como o cristianismo não pôde eliminar o riso, ele começa a assimilá-lo. A Igreja, apesar de sua rigidez, tem um enorme poder de adaptação: o que não pode destruir ela assimila - fato que lhe permitiu ultrapassar os séculos. Entre os séculos IV e VIII ela adquire o viés da cultura antiga; antes de investir pesadamente contra ela, a Igreja lhe dá novas roupas. Quase todas as festas religiosas desse período possuem raízes em festas pagãs. Assim, o riso é recuperado, embora camuflado em suas origens. Essa fusão do riso do festejo com a seriedade da Igreja Cristã iria marcar toda a cultura popular na Idade Média, que seria ambígua. O riso se mesclou ao medo, ao profano e ao terror, dando origem ,a partir do século XV, ao que Bakhtin (2013) nomeia de *realismo grotesco*, em que a história sagrada é tratada com vasta bufonaria, num clima burlesco e inquietante.

3.2.2 – Festa popular medieval: o riso carnavalesco

Para Minois (2003), se o riso romano era satírico, o riso medieval é parodístico, como uma sociedade que se vê em um espelho deformante. Explica o autor:

Essa sociedade se macaqueia, porque encontrou certo equilíbrio. Se pode zombar de si mesma é porque não tem angústias metafísicas. Ela evolui num quadro que não é confortável, mas coerente. Se a morte está sempre presente, se a penúria, a guerra e a epidemia nunca estão longe – ainda que tenha havido uma relativa trégua do século XI ao século XIII -, elas inscrevem-se num sistema de mundo que mistura de forma maciçamente seus valores fundamentais e confia em seus dirigentes como se fossem crianças está muito inclinada para o jogo – o jogo parodístico. (p.156)

Na Idade Média passa o riso atingiu todas as categorias, ressoando na Igreja e se estendendo para as praças e campos. Esse riso é característico da Idade Média Baixa e Central. Era um riso popular, espontâneo, que contava com a participação de todos.

Para Bakhtin (2013), o carnaval é a segunda vida do povo, sua “segunda natureza”. Ele se torna um movimento de renovação, da alternância da morte e ressurreição. A festa assume as dimensões cósmicas, pois integra todos na dinâmica universal, no movimento que gera vida. Retorna, assim, aos antigos fundamentos primitivos, em que os rituais e cerimônias estavam ligados ao ciclo da vida. Certamente, a concepção linear do cotidiano oficial cede lugar ao retorno, por meio de ritos e festas. Explica Bakhtin (2013, p.9):

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente.

A festa oficial tinha o tom de seriedade. O passado oficial, imutável, deveria ser objeto de obediência e reverência, mantendo a verdade absoluta e eterna da Igreja e do Estado. Ela era tecida com o silêncio e com a frieza, pois seus significados eram estáticos. Tinha um sentido linear e absoluto, silenciava as vozes dos indivíduos. Já o Carnaval, pelo princípio do riso, vem revelar o que se calava, vem libertar as vozes oprimidas, dando espaço para as várias vozes sociais, avassalando a voz oficial de comando; ou seja, se a festa oficial consagrava as desigualdades, a festa popular era a possibilidade de se viver uma utopia de universalidade e de liberdade; porém essa distinção exige uma ressalva: as festas populares atingiam e contagiavam a todos, mesmo os altos dignitários da cultura oficial. (Bakhtin, 2013)

A festa popular se opõe ao acabado, ao perfeito, expondo a imperfeição das coisas e pessoas. O riso permite a rejeição dos papéis representados perante a Igreja e o Estado, revelando a farsa dessas relações. Ela possibilita um caráter uno e universal do povo, que burla a cultura imposta. Afirma Bakhtin (2013, p.10):

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* (esse caráter popular como dissermos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo.

Na Idade Média houve variações no processamento das festas, principalmente do carnaval. Na Alta Idade Média a licenciosidade era maior, não havendo ainda separação rígida da participação de todos nas festas do povo. O Carnaval, assim como a Quaresma, foi instituído pela Igreja, em 604, pelo papa Gregório I (somente em 1097, no Sínodo de Benevento, sob o papa Urbano II, foi estabelecida uma data oficial para o Carnaval). As festas que se faziam antes desses quarenta dias eram de excesso, e enquanto isso o riso popular penetrava em todas as instâncias da hierarquia feudal. Para Bakthin (2013), isso se deve aos seguintes fatores: a cultura oficial religiosa dos séculos VII e VIII, e mesmo do IX, era ainda débil e não inteiramente formada. A cultura popular, por sua vez, era muito forte e era preciso levá-la em conta, devendo ser usada para fins propagandísticos. As tradições das Saturnais romanas e outras formas de riso popular legalizadas em Roma estavam ainda vivas. A Igreja fazia coincidirem as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com cultos cômicos. O regime feudal era ainda muito jovem, por isso, relativamente progressista, ou seja, relativamente popular.

Somente nos séculos XII e XIII é que a festa iria tomar o rumo que influenciaria os festejos mais contemporâneos, com uso de máscaras e fantasias. Eram usuais as fantasias de animais, também de homem primitivo, selvagem. (Minois, 2003)

O excesso carnavalesco também pode ser encontrado nas fábulas e nas farsas, com bufões e diabos nas encenações teatrais, onde o riso tinha a função de derrisão ou desmascaramento de uma realidade imposta. (Minois, 2003)

Ante a visão pesada e moral, o riso se torna um verdadeiro alento. Na Baixa Idade Média, com os acontecimentos aterrorizantes que marcaram e moldaram a vida dos indivíduos, o medo iria tornar-se um grande produtor de risos. O diabo e o inferno estariam presentes nos carnavais, para em seguida serem observados nos combates entre protestantes e católicos e na agressividade voltada contra os judeus.

O caráter cômico da visão popular de mundo é o que Bakthin (2013) chama de *realismo grotesco* - um sistema de imagens que formam uma concepção estética singular, diferenciando-se claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do

Classicismo). Essa estética é corporal, sendo seu traço mais marcante o rebaixamento que é “(...) a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 2013, p.17). Toda paródia medieval iria se formar por um processo de rebaixamento, explicando o alto pelo baixo, não com uma perspectiva criativa, mas recreativa. O mundo é grotesco, explorando o baixo: a absorção dos alimentos, a excreção, o sexo, o parto na sujeira, os odores e ruídos ligados ao ventre e baixo ventre, todas as funções que rebaixam e que regeneram. Segundo Bakhtin (2013), no realismo grotesco o “alto” é o sublime: o céu - logo, o “baixo” é a terra com seu princípio de absorção (túmulo, ventre) e ao mesmo tempo de nascimento e ressurreição (seio materno). Assim:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se dá-se a vida em seguida, ainda e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito a concepção, a gravidez, o parto a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (Bakhtin, 2013, p.19).

Essa visão cômica sobre o mundo traduz-se por obras verbais, ligadas ao regozijo carnavalesco, onde os ritos mais sagrados se tornam paródias: liturgias, preces e sermões bufos, paródias de romances de cavalaria, fábulas e farsas, peças religiosas com diabruras. Para expressão dessa visão cômica, carnavalesca, é necessário um novo vocabulário, no qual as grosserias desempenham um papel fundamental. Assim o grotesco se espalhou na literatura realista do século XVI.

Foi no Renascimento que o riso, na sua forma radical, “[...] separou-se das profundezas populares”, penetrando na literatura de ideologia “superior” e assim contribuindo com as obras de Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare, entre outros (Bakhtin, 2013). Rabelais e seus personagens gigantes estão presentes nas festividades e são a expressão máxima da absorção pela literatura da visão carnavalesca sobre o mundo.

Assim o riso medieval, extraoficial, penetrou no saber humanista, tornando-se a expressão de uma nova consciência - livre, crítica e histórica. A forma bruta e espontânea da festa no espaço público ia, aos poucos, cedendo lugar a formas mais padronizadas do riso, porém na literatura o humor sobrevivia como riso que desarma, e que ressoava ao

vendo da mudança. O fim do riso festivo e da sensação carnavalesca já estava sendo anunciado.

3.2.3 - Bobos da corte: de conselheiros a loucos.

Segundo Minois (2003), desde a época merovíngia os bispos e abades possuíam seus bufões, e até no século XVIII os regulamentos canônicos condenavam a aquisição de cães de caça ou falcões e bufões e proibiam os clérigos de representar papéis de bobos, de “*joculators*” – termo que vem de *jocus* - brincadeira.

Segundo Bakhtin (2013), apesar de a Igreja, em períodos propícios, reduzir o riso, este ainda podia ser encontrado, além das praças públicas, nos mosteiros e palácios reais. Nos castelos senhoriais o riso era proporcionado pelas *gabs*, narradas pelos cavaleiros do rei, os quais, com riso homérico e histórias extravagantes, ridicularizavam os adversários derrotados; porém a corte regularizou o riso, instituindo-o como um ofício que podia se estender vitaliciamente por toda a vida, e concedendo a licença (legitimação) de fazer rir, donde surgiu a figura do bobo da corte. Sobre esse ofício Minois (2003) afirma que, apesar de não ser novo, nessa época ele passava por um grande desenvolvimento. Os bobos, com seu riso escoante de louco, seu chapéu de guizos, sua seminudez e sua clava (que posteriormente passaria a bastão, em analogia ao cetro real), não eram desejados apenas pelos grandes senhores, mas também pelas municipalidades e pelas corporações, que faziam questão de adota-los como uma espécie de mascote. Havia então a seleção de bobos, feita com base na estrutura física e no aparente estado cognitivo, de forma que deficientes mentais e físicos eram os preferidos. Explica Minois (2003):

Débil mental, o bobo é também escolhido por sua deformidade: os reis fazem coleção de anões e alejões que trocam entre si, e o rei da Escócia, Jacques IV (1473-1513), podia se vangloriar de possuir um verdadeiro mostro composto de dois corpos incompletos unidos na parte superior. (p.227-228)

A aparência física do bobo era reforçada com o uso de um capuz considerado ridículo, com orelhas de asno, que representavam ignorância e sensualidade e eram também consideradas como símbolo de degradação. Às vezes eles tinham a cabeça

raspada, com exceção de uma mecha frontal; outras vezes eles eram vestidos de forma magnífica, como o próprio rei. (Minois, 2003).

Como analisamos no capítulo anterior,¹⁴ a feiura e o defeito são intensamente risíveis, pois se opõem à ordem, à simetria e à razão, representando o desmedido e o excesso. A feiura habita o terreno sensível, expondo a finitude do corpo e a sua deterioração. Ela liga o humano à natureza, por isso não é à toa que o bobo possui orelhas de asno, que zombam das mais altas pretensões humanas. Rindo do bobo o rei sentia-se salvo, gozando das deformidades alheias e não vendo as próprias, que ficavam escondidas.

Segundo Minois (2003), além de fazer rir, o bobo desempenhava outras funções: 1) aconselhar o rei em vários assuntos (política, religião, etc.), perturbando e distorcendo as regras do jogo e criando intrigas entre membros da corte, de preferência em relação aos conselheiros do rei; 2) dizer a verdade num meio no qual o rei era rodeado de lisonjas, elogios e mentiras, direcionando assim o rei para a realidade; 3) lembrar ao rei que ele era apenas um mortal, que partilhava da condição humana, para evitar que ele se aprofundasse na embriaguez do poder solitário; 4) representar a voz de oposição perante o rei e, sob a proteção da loucura e do riso, ser um verdadeiro antirrei, soberano invertido, conscientizando o rei dos limites de seu poder despótico.

Seguro de seu apoio real, o bobo usava a esperteza e às vezes a desonestidade, para angariar lucros e criar intrigas com os membros e funcionários da corte, ao ponto de alguns moralistas o considerarem como o próprio diabo, que deveria ter a fogueira como fim. Como representava tudo que há de oculto no seio da sociedade feudal, seu destino não poderia ser outro que não o trágico. Acabar com o bobo era um alívio, pois o disforme, o excesso e a loucura tinham nome e sobrenome. Diante desse quadro é possível inferir que a corte desejasse a morte do bobo e também a arquiteasse - fato que acabou se consumando, pois o bobo se tornou obsoleto antes do fim e do próprio auge da monarquia.

As mudanças sociais e culturais pelas quais passou a Europa a partir do Renascimento iriam tornar a vida do bobo muito difícil nos séculos seguintes. Com o Absolutismo o rei assumiu um caráter mais que divino. Assim, a função de bobo desapareceu na França na aurora do Absolutismo, no início do reino de Luís XIV, pois “o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato” (Minois,

¹⁴ No item 2.2.2 – O Cômico e a Feiura.

2003, p.232). O fortalecimento das monarquias culminou, no fim do século XVII, em um desprezo neoclássico por todas as formas de humor baixo. (Minois, 2003)

O desenvolvimento da ciência de base cartesiana levou as monarquias a repensarem o papel desse sujeito, pois a padronização, o controle e a normatização da sociedade começavam a ser feitas pelo grau de normalidade (padrão) ou loucura (desvio). O bobo trocou o riso pela bajulação ao rei, já que passou a ser mais que Deus na terra e temia ser colocado no hospício, que seria o novo lugar mais propício para o louco. Ele se transforma então em um palhaço doméstico. Nesse contexto, tanto o riso quanto a função do bobo desaparecem, perdendo o que Bakhtin (2013) define como seu poder regenerador e libertador. O bobo se tornou um cançãoeiro, porta-voz dos boletins satíricos sobre questões reais. A bufonaria, a chularia e a linguagem coloquial foram expulsas da corte, onde o riso foi reduzido a formas mais brandas. Era o momento das piadas de salão, da ironia fina, do chiste e do surgimento do *man of humour*.

A Idade Média não foi apenas o meio entre a Antiguidade e a Modernidade, foi também um período bastante complexo em muitos sentidos, principalmente em relação ao cômico. Apesar da estrutura social bastante estática e hierarquizada, em que a sociedade se dividia apenas entre senhores, servos e o clero¹⁵, a sociedade feudal possuía uma estrutura política descentralizada, já que os feudos tinham autonomia. O único grande poder centralizado era a Igreja, o que fez com que os iluministas denominassem esse período de “período das trevas”, em que a ciência e a arte não puderam se desenvolver, pois estavam obscurecidas pela crença religiosa. De fato, a Idade Média ocultou muito do colorido da existência. A Igreja excluiu o riso do mundo divino, dessacralizando-o, dando fim ao cômico ritual e operando sempre um discurso de dessexualização do divino e de demonização da sexualidade humana, afinal o riso abalava o dogma, pois rebaixava as figuras que se colocavam como altivas. Como já analisado, o humor promove um processo de desidealização, em que o indivíduo se desloca da posição masoquista para a de sujeito do desejo.

Apesar de a Igreja proibir as festas pagãs, elas se perpetuaram até serem toleradas com novas roupagens. O carnaval era um retorno às festas arcaicas, mas perderia essas raízes. A sociedade feudal deu ao carnaval contornos e recheios populares, construindo

¹⁵ O clero não era uma classe propriamente dita, pois se dividia em alto clero (senhores) e baixo clero (servos).

um verdadeiro caráter cômico e uma visão popular do mundo - o que Bakhtin (2013) chama de realismo grotesco, que surge como uma estética marcada pelo rebaixamento.

3.3 – Do renascimento a contemporaneidade

3.3.1 – Renascimento da razão e surgimento da individualidade.

O riso vinha sendo combatido desde meados do século XV. Com a Europa estremecida pelas descobertas e pelos conflitos religiosos, começou a ser erigida uma nova concepção de ser humano, mais sério e autocentrado. O movimento contra o riso parece ser uma consequência inevitável do progresso global da civilização ocidental.

A humanidade passava por grandes mudanças, que acarretavam transformações profundas na forma de os homens se relacionarem com os outros e com a cultura. Essas mudanças dizem respeito aos avanços científicos a partir do Renascimento e à consolidação de uma nova classe social no século XVIII: a burguesia. Ocorreu uma mudança de paradigma, em que o ser humano passou a ser colocado no centro do Universo (Antropocentrismo), e então pôde se ver como único, individualizado e dono do seu destino.

O Renascimento é um movimento estético e cultural que buscou revisitar as concepções da Antiguidade, fazendo renascerem seus conhecimentos e valores, com o objetivo que romper com a cultura feudal da Idade Média. Foi um movimento engendrado pela burguesia nascente, que almejava uma maior mobilidade social, mas havia os entraves da monarquia e da visão teocêntrica do universo: o império cristão.

O enfraquecimento do poderio da Igreja e da aristocracia foi um movimento concomitante ao surgimento da burguesia, que buscava assegurar seu lugar diante das normas e tradições do Antigo Regime. Diante da instabilidade desse contexto as monarquias nacionais se fortaleceram e logo em seguida surgiram os Estados Nacionais.

O Renascimento é, sobretudo, um retorno à valorização da razão humana, do *logos*. Com ele a ciência, a técnica e o comércio iriam dar o timbre e o ritmo das mudanças ocorridas nesse período. Sem as rédeas da Igreja, o homem se tornou o soberano sobre a terra, podendo então desvendar os mares. As navegações descobriram novos mundos, e com isso ocorreram choques culturais.

Segundo Abraão (1999), o Renascimento foi marcado pela confluência entre duas correntes: de um lado, a teologia e o misticismo, e do outro, a ciência. Segundo a autora, a astrologia e a astronomia, juntamente com a química e a alquimia, tornaram-se elementos importantes na busca de reinterpretação do mundo pelo homem. Explica a autora:

A originalidade do Renascimento consiste em construir uma nova imagem do mundo a partir da permanência de elementos do passado. É em nome do humanismo que o homem, mesmo temeroso, começa a separar-se da grande ordem do universo, para ser seu espectador privilegiado. Mais do que isso, ele é organizador dessa ordem. No plano religioso, isso se traduz na Reforma, que não reconhece intermediários – os padres, os papas – na comunicação com Deus. O homem, e só ele, é responsável por seus atos, perante sua consciência e a divindade (p.130).

Era necessário ser sério, afinal a Europa buscava restaurar a ordem ameaçada pelas mudanças científicas e pelas reformas religiosas – que iam muito além de mudanças teológicas, pois afetavam a cultura popular e exigiam mudanças. Além de ser regulamentado para os períodos de festas, o carnaval foi julgado abertamente como recuperação dos rituais pagãos. Neste sentido, a Reforma Protestante desejava a sua eliminação, enquanto a Igreja Católica não queria extinguir, mas apenas controlar a festa.

O fruto direto daquilo que renasceu naquele período foi a possibilidade inédita de o homem firmar-se como senhor de si e de seu destino. A ânsia por explicações e descobrimentos se expressa nos chamados artistas-engenheiros, dos quais o expoente máximo foi Leonardo da Vinci.

A sociedade de então passou a ter suas bases na razão, na racionalidade e na quantificação, exigindo uma maior organização social e trazendo novas configurações da cultura popular. Se na Idade Média e no início da Renascença a cultura popular surgiu de forma espontânea, a partir de então passaria a ter certa organização, que visava fundamentalmente à comercialização do riso. Por outro lado, a Reforma Protestante trouxe uma maior conscientização política da população, e assim o combate aos jogos populares não ocorreu sem rebeldia, transgressões e violência – violência que tendia a aumentar cada vez mais. Com efeito, a sensação carnavalesca do mundo e a universalização do riso começavam a perder espaço.

De uma concepção única sobre o mundo passou-se a concepções divididas. A cultura popular se distanciava cada vez mais da chamada cultura de “elite”, sendo a primeira considerada “baixa” e a de “elite”, das classes “altas”. O clero, que na Idade Média ria com o povo, já não devia se misturar: ele devia ser letrado, culto, diferenciado. (Minois, 2003).

Duas mudanças fundamentais construídas pelo Renascimento foram a concepção de individualidade e o emprego do tempo. Na Idade Média o tempo era orquestrado pelas mãos de Deus, e o desenvolvimento do homem e do restante do mundo servia aos propósitos divinos. Com isso o emprego do tempo para o ganho do dinheiro (principalmente através dos juros) era considerado um pecado, uma “usura”, visto que o tempo não poderia ser vendido, já que era considerado divino, pertencente a Deus. Para a nova classe ascendente, a burguesia, o tempo passou a ser o meio pelo qual se obtinham ganhos ou se sofriam perdas, tornando-se, assim, fundamental nos trâmites mercadológicos. Para Abraão (1999), não é por acaso que o relógio automático foi uma invenção do Renascimento.

Não obstante, a diversidade das festas e o papel revelador e regenerador do riso foram, pouco a pouco, perdendo terreno para as distinções populares, para o riso centrado nas singularidades. A separação rompeu o pluralismo daquelas vozes. Essa característica deu o tom do advento da Modernidade, a partir do século XVII. Os novos tempos e transformações afetaram e modificaram profundamente a concepção de festa. A relação dos indivíduos com o riso se alterou e surgiram os espetáculos circenses. O que antes ocorria em praças deslocou-se para o domínio privado. Segundo Minois (2003), em meados do século XVIII as apresentações começaram a ser feitas em recintos fechados. Nesse sentido, a relação do homem com o riso tornou-se mais individual e comercial.

Nas festas populares medievais todos eram incluídos, sem distinção. A participação destruía separações e segmentações sociais. Por intermédio do riso se revelava o ridículo das posições e hierarquias, em prol da sensação unívoca, do solo único, da matéria primordial, a pátria de todos, como mostra a obra de Rabelais. O tecido social resultava de múltiplas vozes diferenciadas.

Na Modernidade observa-se o domínio de outro riso, não mais aquele revelador e regenerador, no sentido de elevar os indivíduos para o mundo das ideais. Aquele riso universal vivido intensamente na Idade Média, a partir do Renascimento começou, aos poucos, a separar-se do seio popular, indo para as páginas literárias, enquanto na praça

pública as transformações no seio da festa se faziam sentir. Já não se brincava e ria impunemente: era preciso saber o dia e a que aplicar a derrisão.

Outro elemento emergente no Renascimento surgido com a burguesia é a concepção de fama. Esta apresenta a tentativa individual de sobressair-se à maioria, com base no enaltecimento de sua individualidade. Afirma Abraão (1999):

Em contraste com o homem medieval, que se mantinha no anônimo e despojava-se de suas vaidades pessoais para alcançar o caminho proposto por Deus na fuga dos pecados, no Renascimento é justamente essas vaidades que ditam as regras. Neste momento histórico acontece uma condensação e idolatrização de muitas personalidades, o que antes não ocorria. Segundo Abraão (1999) “na literatura, proliferam os generos biográficos e autobiográficos, enquanto na pintura, florescem o retrato e o autorretrato, com a identificação das pessoas representadas.”(Abraão, 1999, p. 133).

Esse seria o germe na cultura do espetáculo, em que o riso é glamourizado. Ao contrário do que ocorria na Antiguidade e na Idade Média, nas festas populares era a vida que se representava; não existia palco, a praça era um lugar coletivo. O teatro Grego trazia o vínculo íntimo com a divindade e com a cultura. Segundo Minois (200)

A mistura espantosa de humanismo e conflitos religiosos, no século XVI faz ressoar o riso em todas as direções: maldoso riso sarcástico do fanático, riso gigantesco e ambivalente do rabelaisiano, riso macarrônico caricatural e lúdico, riso picaresco amargo e mórbido, riso grotesco inquietante explode em mil pedaços, e as gargalhadas compõem a grande sinfonia de autoderrisão, insuportável para os ouvidos dos reformadores religiosos intransigentes. Cacofonia de risos infernais ou gritos de desafio de homem diante do nada? (Minois, 2003, p.306).

O sujeito pôde, a partir de então, experimentar uma autonomia jamais imaginada anteriormente, mas também era colocado diante de novas e profundas angústias.

Diante desse novo quadro os vínculos sociais também se transformaram. Assistimos ao fim do carnaval como espaço coletivo para o riso popular. O riso passaria

a perder principalmente seu caráter espontâneo, seria mais racionalizado e organizado, visando a fins comerciais.

3.3.2 - Contemporaneidade e morte do riso

O riso arcaico era corporal, transcendental e exagerado. Transbordava uma pulsionalidade caótica, configurando-se como um verdadeiro avesso da vida cotidiana. Grécia o riso era tanto mortal quando divino; tanto agressivo quanto sexual. Era um ir e vir entre esses polos, como uma dança, uma celebração jubilosa da existência. O acontecimento social grego em que riso coletivo acontecia eram as festas/cultos ao deus Dionísio, as quais dariam origem à tragédia e à comédia. Da morte, da terra e dos vícios nasceria o sublime, como a arte. O riso expõe a finitude e o ridículo das relações humanas e normas sociais, por isso os comediantes seriam alvo de ataques na sociedade grega e relegados à *komé* (aldeias nos arredores da cidade). A mesma rejeição ocorreria posteriormente com os bufões, quando esses começaram a ter sucesso. Eles seriam os primeiros personagens que fariam o riso como ofício. Em troca de comida, os bufões divertiam os jantares e começaram a ter popularidade dentro da aristocracia, passando seus discursos a serem considerados uma espécie de pseudofilosofia. Esse reconhecimento do saber transmitido pelo humor geraria a necessidade de controle sobre o riso. Então, os bufões dos banquetes passaram as soleiras da sociedade.

Em Roma o riso satírico, selvagem e atroz açoitava as tentativas de transgressão dos costumes, defendendo a tradição e as normas estabelecidas. Embora fosse um riso selvagem, o riso provocado pelos satíricos era um riso intensamente conservador, já que se buscava a manutenção das hierarquias. Diante de grandes transformações da sociedade romana outro riso iria irromper nas camadas sociais. Era um riso de horror, desforme e inquietante: o grotesco. Esse é um riso-limite entre o humano e o animal. Em Roma o acontecimento coletivo que engendrava o riso eram as festas de inversão, as saturnais. Essas festas buscavam o retorno ao riso arcaico, duro e agressivo.

Com o desenvolvimento do processo histórico o controle sobre o riso se iria se intensificar. Na Idade Média foi construída uma concepção negativa de riso, advinda da moralização da Igreja Cristã. O riso passou a ser sinônimo de blasfêmia e injúria. Pela risada eram abertas as portas do inferno, dando passagem ao pecado e à descrença. O riso abalava a fé e o dogma, por isso ele devia ser excluído do mundo cristão. Embora tenha

sido intensamente moralizado e demonizado, o riso insistia em se manifestar. Nesse período o acontecimento social que mediava o riso era o carnaval. O riso carnavalesco era celebrado no seio da festa popular, um júbilo coletivo. O divertimento carnavalesco teve uma importância ímpar na Idade Média, chegando a durar até três meses no ano. Nele o cômico se unia à categoria do realismo grotesco, pelo princípio de rebaixamento do sublime. Tudo era parodiado para a dimensão corporal, inferior (comer, beber, relações sexuais), tendendo ao discurso recheado de grosserias. No festejo as classes sociais se dissolviam, a moralidade era diluída numa grande derrisão universal. Nele a morte se afirmava como condição de nascimento, de renascimento, de renovação.

A partir do Renascimento o riso passou a afastar-se da tradição grotesca, que privilegiava o baixo e o inferior. Ele foi expurgado de seus elementos alegres, da grosseria e de sua face obscena e escatológica, reduzindo-se ao riso espiritual. A partir desse período iniciou-se um processo crescente que tem seu ápice na contemporaneidade: a dessocialização do riso. Começa seu processo de privatização. Rir passou a ser um ato civilizado, alegórico e individual, um prazer subjetivo que é externo à compreensão pública ou coletiva da existência. O indivíduo se torna exterior ao objeto de sarcasmo. O riso disciplina-se, expressando-se mais em suas formas brandas e “finas”, como o sarcasmo e a ironia. Para Lipovsky (1989), essa mudança na expressão do humor está em consonância com o movimento que ocorria no interior dos tempos modernos – a intensa produção de corpos dóceis, comidos e disciplinados. Essa mecanização do corpo tem seu contraponto na espiritualização e interiorização do cômico (Lipovsky, 1989).

Na contemporaneidade assistimos e vivemos um desenvolvimento generalizado da utilização da comédia em todas as esferas da vida coletiva e individual. Cada vez mais a publicidade, a moda, a ciência, a arte e a política adotam um estilo humorístico. Como apresentado ao longo deste capítulo, a contemporaneidade não detém o monopólio do riso, pois em todas as sociedades ele ocupou um lugar fundamental; mas, diferentemente de outros períodos da história, só a contemporaneidade “[...] pode dizer-se humorística, só ela instituiu globalmente sob a égide de um processo tendente a dissolver a oposição, até então estrita, do sério e do não-sério” (Lipovsky, 1989, p. 128)

Em todas as expressões festivas, tanto da Antiguidade (na festa arcaica ou nas saturnais) quanto na Idade Média e no Renascimento, o espaço da festa era visivelmente apartado do cotidiano, era o lugar de suspensão da temporalidade oficial. O riso vinha do contraste com o sério: do Estado, da religião, do sagrado, da moral, etc.; ou seja, ele

promovia uma descontinuidade e por isso agenciava uma regeneração. Embora concedido, o riso configurava-se como um desvio da norma. As diversas formas aparentemente desordenadas ou contestadoras do riso não eram figuras de antipoder, mas sim, de inversão paródica do poder, e ainda, a possibilidades de suspensão das regras sociais e de criação de novos laços culturais, enquanto na contemporaneidade observa-se que o riso se tornou uma nova norma.

O riso contemporâneo tende à assimilação total, não suspende as regras, visto que ele deve estar em todos os lugares. As festas surgem por toda a parte, mas não conseguem ressuscitar o espírito da festividade arcaica. Faz-se festa para tudo. A própria vida deve ser uma festa – o que é um contrassenso, pois a isso subjaz a impossibilidade do festejo, uma vez que o riso festivo é justamente o que se opõe ao cotidiano, pela sua liberdade e pela supressão dos tabus. Para Minois (2003), vivemos em uma era de obsessão festiva, uma verdadeira tirania do riso.

Minois (2003) escreve que nos anos de 1960 e 1970 ocorreu em todo o mundo uma onda *happening*, que ainda hoje está bastante presente no cotidiano: a tentativa de ocasionar uma embriaguez festiva, como as *rave parties*. O que está sempre em pauta nestas festas contemporâneas é precisamente a perda da individualidade. A onda *happening* busca “Criar uma festa total, simulação da festa arcaica: eis o que se tenta, organizando imensos espetáculos com sons, cores, projeções de imagens, que devem permitir, a cada um, esquecer-se e divertir-se” (Minois, 2003, p.603). Para o autor, as festas contemporâneas procuram reencontrar a festa arcaica, principalmente na busca de desestruturação do pensamento e na eliminação das fronteiras entre o real e o irreal. O comportamento alucinatório é uma busca constante, fato que é evidente no intenso uso de álcool e outras drogas:

Uma festa sem álcool é inconcebível, pois ele favorece a explosão do eu, literalmente, que se dissolve na totalidade da multidão gregária, na “comunhão” do ser coletivo: multidões em delírio nos estádios, manifestações, procissões e cortejos que se alimentam de ruídos e de *slogans* mágicos, revoluções, concertos de *rock* ou de *tecno*. (Minois, 2003, p.604)

Por meio das festas contemporâneas o sujeito “tenta recriar o sagrado depois de dessacralizar tudo” (Minois, 2003, p.604). Nesse sentido, o autor questiona: “Não é

irônico ver multidões laicas viverem a festa *tecno* como uma verdadeira missa?” (Minois, 2003, p.605).

O riso se acopla à festa porque juntos permitem arrancar o indivíduo das batidas cotidianas, fazendo-o experienciar outros ritmos e cadências - ou seja, o riso desloca o sujeito para outro lugar, para “outra cena”; no entanto as festas atuais não conseguem ser um verdadeiro contraponto ao cotidiano: inundadas de sons metálicos, elas apenas estendem a lógica eletrônica e instrumental que cerca o claro-escuro do dia a dia. Para Jean Duvignaud (citado por Minois, 2003, p.600), “O riso não é o contrário do trágico. Ele é outra coisa. O riso é uma virtualidade inútil, um jogo, uma utopia”. A festa atual, ao buscar promover instrumentalmente o riso, acaba impossibilitando seu acontecimento. Como o amor e a alegria, o riso não existe por decreto. Não é possível comprar um convite para a alegria. Nas festas contemporâneas é evidente o interesse econômico. O mundo do consumo é eufórico; comprar é a própria festa atual.

Lipovsky (1989) define que vivemos em uma “sociedade humorística” e, paradoxalmente, é nela que presenciamos uma fase de liquidação do riso. Pela primeira vez na história um dispositivo consegue progressivamente dissolver a propensão à alegria. O autor escreve que somos uma sociedade sem riso, mas sobressaturada de signos humorísticos. Nem na Grécia, nem na Roma Antiga, muito menos na Idade Média, os dispositivos sociais conseguiram exterminar o riso transgressor e rebelde. As proibições e regulamentações agenciavam seu retorno ainda mais intenso. É na contemporaneidade que o riso é neutralizado, e o é justamente pelo recurso ao estímulo do cômico.

A partir desse momento o indivíduo passa a não conhecer mais o riso louco, explosivo. Desapareceram as grandes “algazarras” coletivas, pois na cidade se terminaram os gritos e gracejos culturais. Os acessos de hilaridade são cada vez mais raros. Para o autor, à medida que o cômico de massa invade a nossa vida, o silêncio invade o espaço urbano. Depois da extinção dos risos festivos, são as explosões de riso individual que tendem a desaparecer, e assim nos desabituaamos de ouvir gargalhadas espontâneas. Lipovsky (1989) escreve:

Como não ver, assim, que a indiferença e a desmotivação de massa, o aumento do vazio existencial e a extinção progressiva do riso são fenômenos paralelos: é por toda parte a mesma desvitalização surge, a mesma erradicação das espontaneidades pulsionais, a mesma neutralização das emoções. (Lipovsky, 1989, p.136)

O indivíduo contemporâneo tem dificuldade de sair de si, sentir entusiasmo. Lipovsky (1989) escreve: “O humor na publicidade ou na moda não tem vítima, nem troca, não critica, esforçando-se somente por prodigalizar uma atmosfera eufórica de bom humor e de felicidade sem reverso” (p.131). Vivemos em uma época de culto à felicidade.

Para o autor, vivemos um momento em que ocorre a esterilização e pacificação do cômico. O riso não visa mais à libertação (expurgação, júbilo), mas a um estado de felicidade “a-conflitiva”. Assim, “as pragas e blasfêmias já não dão vontade de rir, as grosseiras, à medida que passaram a ser generalizadamente utilizadas e anexadas pela moda, banalizam-se, perdem seu poder de provocação e a sua intensidade agressiva” (p.133). A brutalidade não tem mais eco. Tudo que possui um componente agressivo perde sua capacidade de fazer rir. O cômico se torna incompatível com divertimentos cruéis. Lipovsky (1989) lembra que ninguém mais ri do ato de queimar gatos, como ocorria no século XVI, na festa de S. João.

Se as ideologias da modernidade do século XIX visavam o universal, hoje já não é necessário falsear a realidade. O humor está além do falso e do verdadeiro. Para o autor o código humorístico orienta a publicidade segundo um registro que já não é o da sedução clássica. O humor mantém a distância, impedindo o espectador de aderir à mensagem. Assim, “A educação autoritária, as formas pesadas de manipulação e domesticação tornam-se obsoletas porque não levam em linha de conta a atividade e idiosincrasia do indivíduo” (Lipovsky, 1989, p.140). Com o uso dos códigos humorísticos a publicidade apela para a cumplicidade do público. A linguagem cômica exige atividade do espectador, o que atesta que o tempo de persuasão e os mecanismos de identificação cega se tornaram arcaicos.

Ao longo da história tentou-se calar o riso alegre e pulsional que se tornou, enfim, estéril. O estímulo ao cômico na contemporaneidade visa propagar um riso dócil, correto e pacífico, que dissimula a real infelicidade cotidiana.

CAPITULO 4 – DA COMÉDIA DO PODER AO PODER DA COMÉDIA

4.1 – O infortúnio da Felicidade

4.1.1 - Tristeza não tem fim, felicidade, sim.

Diferentemente de outros períodos da história, na contemporaneidade o projeto de felicidade passou a ser um verdadeiro motor de atos e atitudes humanas. A ideologia diária ensina que “só depende de você” conquistá-la. Diferentemente de outrora, o riso e a felicidade estão nas mãos do sujeito, tornaram-se aspirações privadas. A felicidade é um tema popular, mas nem por isso se torna um assunto raso, de fácil compreensão, visto que possui delineamentos bastante ambíguos. Em geral, transferimos a felicidade para um terreno utópico, de grandes idealizações, e assim ela nunca chega a nos pertencer. Existe maior tristeza do que esse desencontro causado por nós mesmos? Ficamos órfãos do território da felicidade – solidão que pode ser intensamente criativa ou - o que é mais comum - ser morbidamente ressentida.

Freud (1930/2011) se debruçou sobre o tema da felicidade no seu trabalho “O Mal-estar na Cultura”, título que no original era pra ser “A infelicidade na cultura” (*Das Unglück in der Kultur*). Nele o autor afirma que a busca pela felicidade é inerente ao ser humano e unânime: todos querem sentir-se felizes e assim permanecer. Na imaginação popular a felicidade seria um estado que, depois de alcançado, só traria glórias eternas ao seu conquistador; no entanto, a psicanálise irá demonstrar que tal projeto é absolutamente irrealizável do ponto de vista econômico e dinâmico da estrutura psíquica.

Freud (1930/2011) escreve que a felicidade possui duas metas, uma negativa e uma positiva. A primeira refere-se à ausência de dor e desprazer, e a segunda, à busca de intensas sensações prazerosas. Em sentido estrito, a felicidade se acomodaria mais à definição de busca por prazer. Não obstante, para Freud (1930/2011), o ser humano não consegue viver guiado pelo prazer, empenhando-se muito mais na fuga de situações desprazerosas; portanto, sob o olhar psicanalítico, a felicidade é a realização dos dois princípios que regulam o acontecer psíquico: o princípio de prazer e o princípio de realidade.

Apoiado nas teses de Gustav Fechner sobre o princípio de constância, Freud (1920/2010) formulará a compreensão de que o aparelho psíquico possui uma tendência

à estabilidade, que visa manter baixa a quantidade de excitação em seu interior. O estado de necessidade e carência do organismo gera tensão interna, que é sentida como desprazer. Tudo que possui a propriedade de aumentar a excitação do aparelho psíquico é tido como disfuncional. Já o prazer ocorre quando a necessidade ou estado de carência é satisfeito, diminuindo a tensão. Desta maneira, enquanto o desprazer refere-se ao aumento de excitação, o prazer refere-se a sua diminuição. Essa definição será problematizada pelo próprio Freud (1924/2011) no texto “O problema econômico do masoquismo”, em que ele demonstra que desprazer e prazer não podem ser abordados apenas a partir do ponto de vista econômico. Eles devem ser analisados qualitativamente, já que os caminhos que levam ao prazer ou desprazer são singulares, ligados aos destinos da libido de cada sujeito.

Segundo Freud (1920/2010), o aparelho psíquico possui uma tendência ao princípio de prazer, orientando-se sempre pela busca da eliminação da excitação, com vista à satisfação; porém essa tendência sofre influência de forças opositoras, das quais a primeira é o princípio de realidade. Esse princípio cria um longo desvio da satisfação imediata buscada pelo princípio do prazer. Ele seria a busca da satisfação em consonância com os limites da realidade e das normas sociais, uma espécie de “tolerância provisória” ao desprazer, dirigida à obtenção do prazer - jamais abandonada. A segunda força opositora é a repressão, que transforma uma possibilidade de prazer em fonte de desprazer. O que antes era tido como um caminho ao prazer intenso, sofrendo repressão, passa a trazer infelicidade ao sujeito. Freud (1920/2010, p.167) escreve que “[...] todo desprazer neurótico desse tipo é prazer que não pode ser sentido como tal”.

Como vimos no segundo capítulo, em um primeiro tempo é através da ideia de sexualidade, enquanto estranha à civilização e ao eu, que Freud (1908/1996) coloca a oposição entre sujeito e cultura. Em *Mal-estar na Cultura* essa oposição será radicalizada, de forma que a ênfase agora não está apenas na sexualidade, mas nos caminhos da agressividade humana, voltada para a cultura e para o próprio sujeito. A cultura está ligada ao recalçamento de tudo aquilo que é considerado “baixo”, inscrevendo-se no avesso da sexualidade animal, sendo a vergonha um dos mais importantes índices de aculturação. *Ananke*, a necessidade de sobrevivência, obriga os sujeitos a conter sua íntima vida animal (sexual e agressiva). Assim, a cultura nasce da frustração de nossos desejos. Além desse primeiro malogro, ela traz a consciência moral, que, ao lado do sentimento de culpa, constitui parte essencial do nosso mal-estar atávico.

O sujeito na cultura encontra-se em uma encruzilhada sem saída. Ao abrir mão das satisfações pulsionais ele se torna frustrado e infeliz; porém o simples pensamento ou qualquer manifestação de desejo já traz o espectro da moralidade castradora, e com isso gera o sentimento de culpa. Freud (1930/2011) afirma que quanto mais cultura, mais culpa, e num ser culpado o projeto de felicidade está condenado ao fracasso. Nessa apresentação freudiana fica evidente que a felicidade é uma meta inviável - afinal, estando-se em sociedade, como é possível manter uma condição subjetiva de prazer sem desprazer?

Em 1920 Freud enuncia o princípio de Nirvana como uma tendência radical para levar a excitação ao nível zero, lembrando o princípio de Inércia, apresentado no *Projeto* (1895/1995). Essa noção insinua a existência de uma ligação entre prazer e aniquilamento, o que é assinalado pelo próprio termo Nirvana¹⁶. Freud (1920/2010) sugere que a pulsão de morte tem uma erótica flutuante; ela agiria como uma espécie de eco originário, um retorno eterno dos prelúdios da existência. A pulsão de morte (como a pulsão por excelência) aponta para o excesso insistente e contínuo no interior do aparelho psíquico, que não pode nunca ser dominado. O psiquismo pode proporcionar diferentes destinos para a pulsão, várias satisfações, em um esforço por domá-la. Ainda assim, originalmente, o único destino possível é a descarga total, a morte. Desta forma, existe uma correspondência entre Nirvana e pulsão de morte, o que nos permite realizar a leitura de que a eliminação completa de todos os desprazeres, a total satisfação da pulsão e o consequente rebaixamento das excitações equivalem à destruição do organismo. A felicidade em sua meta positiva é ambígua, nela se misturam prazer, terror e aniquilamento. Destarte, do ponto de vista da economia psíquica, a permanência do estado de felicidade seria incompatível com a própria vida.

Freud (1930) demonstra que a impossibilidade de ser feliz, além da configuração cultural, advém da constituição biológica e psíquica do ser humano. Como se sentir pleno se o próprio corpo sofre desconfortos diários, uma vez que não se basta, precisa de alimento, proteção, etc.? Como ser feliz quando o sofrimento vem do corpo? Ou como permanecermos felizes se somos diariamente confrontados com a finitude da existência? Ante a morte e seu prenúncio não existe negociação, e o ser humano se vê de mãos atadas em relação a sua própria existência.

¹⁶ O termo tem origem no sânscrito, podendo ser traduzido por "extinção", congregando o sentido de "cessação do sofrimento". Também traz como sinônimo as palavras: apatia, inércia, o nada, o aniquilamento.

A ideia de felicidade se desenha como o alcance de um estado a-conflitivo, ou ainda como um objeto perdido que, depois de adquirido, estabelecerá um preenchimento absoluto. Freud (1895/1995), nos primórdios da psicanálise, mostra que o sujeito nunca (re)encontra de forma definitiva aquilo que busca - o que é “achado” por ele é sempre “outra satisfação”. O objeto primitivo, *Das Ding*, sempre estará irremediavelmente perdido. As primeiras satisfações e marcas que vivemos criarão caminhos internos que nossa libido irá percorrer, mas não poderão ser experienciadas exatamente do modo como ocorreram no nosso passado mítico individual. Desta maneira, o ser humano está fadado a sentir a dor da incompletude, muito embora possa negar o teor ilusório de sua aspiração de felicidade.

Freud (1930/2011), ao analisar as várias técnicas utilizadas pelo homem na busca da felicidade, tanto em sua meta positiva quanto na negativa, deixa claro que nenhuma delas é capaz de acabar com o estado de carência e infelicidade do ser humano, elas podem apenas proporcionar uma sensação prazerosa fugaz. É impossível alcançar todos os quereres humanos; quando alguns são atingidos, o prazer será necessariamente breve e fugidio. Nesse sentido, Freud (1930/2011, p.63) escreve que “[...] somos feitos de tal modo que apenas podemos gozar intensamente o contraste e somente muito pouco do estado”. A felicidade se encontra no intervalo entre querer e conquistar, entre tensão e relaxamento, carência e satisfação, desprazer e prazer. Assim, a felicidade é possível “[...] apenas como fenômeno episódico” (Freud, 1930/2011, p.63) - como retrata a música “Felicidade”, de Tom Jobim (1985):

A felicidade é como a pluma
que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar.

É preciso motor para a busca, é preciso desejo insatisfeito para se satisfazer. A qualidade e intensidade do prazer da felicidade advêm justamente desse caráter passageiro. Na concepção freudiana, a felicidade não é algo grandioso e acabado, mas sempre pequeno e incompleto.

Freud (1930/2011) apresenta uma concepção de vida como uma verdadeira novela trágica: a batalha titânica da natureza contra a humanidade, a violência da cultura sobre o

erotismo e possibilidades de prazer do sujeito, a pulsão de morte e o irremediável desamparo humano. Diante desse quadro, Freud (1930/2011) conclui que “[...] o propósito de que o homem seja feliz não faz parte dos planos da criação” (p.63). Afinal, nada sobra de certeza a não ser a constância dos desprazeres impostos à sempre árdua tarefa de viver. Como canta a música de Tom (1985), “tristeza não tem fim, felicidade, sim”. Embora o senso comum crie a ideia de felicidade como coisa palpável e possível de alcançar, analiticamente ela só pode ser concebida como algo breve, que logo se desfaz.

Freud (1930/2011) reflete que as inovações tecnológicas e científicas parecem não trazer maior acalanto para as almas modernas. Embora o progresso tenha como lema trazer felicidade aos homens, em muitos momentos a própria tecnologia é fonte de infelicidade. Assim, Freud (1930/2011) questiona se em épocas anteriores os homens eram mais felizes do que nós.

4.1.2 - O itinerário da felicidade

A noção de felicidade não foi sempre a mesma ao longo da história, ela possuiu manifestações diferentes em outros períodos e culturas. Atualmente a ênfase com que os indivíduos se ocupam da felicidade e do riso é distinta da dos tempos passados. Assim como o riso, a felicidade na Antiguidade era pertencente aos deuses. Não era um mérito humano, mas um lance de sorte ou destino, completamente alheio à interferência e controle dos homens. Segundo McMahon (2006), foi no período da Grécia Clássica que a felicidade foi colocada nas mãos dos indivíduos, mas mesmo assim não existia a ilusão de que fosse fácil consegui-la. As análises da autora mostram que essa distância entre a felicidade e os homens está expressa no pensamento de filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles, em cujo entendimento a felicidade possui um vínculo íntimo com a virtude. O caminho da felicidade é tortuoso e ela só existe em homens virtuosos, e mesmo neles, a felicidade só poderia ser constatada depois da morte. Somente com a fim da vida é que se torna possível a avaliação de uma existência feliz ou infeliz. Apenas seguindo a virtude o homem pode ter um destino afortunado concedido pelos deuses. (MacMahon, 2006); portanto a felicidade era “[...] um capricho dos deuses, o dom de boa fortuna, a

determinação do destino: a felicidade na aurora da história ocidental era principalmente uma questão de sorte” (MacMahon, 2006, p.23)

Na Idade Média a felicidade revela-se como um bem perdido por conta do pecado original. Ao nascer o homem já é pecador, a felicidade foi perdida por causa de um ato culposo. Desta maneira, a incapacidade de ser feliz é uma lembrança da falha humana. Segundo análise de McMahon (2006), nesse período o que se tinha era mais uma esperança de felicidade do que a felicidade em si. Com o desenrolar da história, dentro do pensamento cristão a felicidade passou a ter duas correntes. A primeira a vê como um dom de Deus, que pode ser usufruído apenas após a morte (no paraíso). A outra corrente a entende como um dom que pode advir do esforço humano, podendo ser fruída na terra. Dessa contradição no pensamento cristão ocorre a Reforma Protestante, que passa a questionar o juízo de que o sofrimento é a chave para a salvação. A felicidade passou a ser uma graça recebida e sua expressão seria o indicativo de favorecimento divino. O trabalho intenso e a acumulação de riquezas passaram a ser um certificado do favorecimento de Deus. Assim, o que antes era ostentação ou avareza, passou a ser expressão de felicidades dissociada do pecado.

Das filosofias grega e romana e dos séculos de reflexão judaico-cristã nasceu o Iluminismo. No chamado “Séculos das Luzes” (XVIII) pela primeira vez foi apresentada aos indivíduos a perspectiva de poderem (e deverem) ser felizes na vida. A concepção de felicidade transformou-se radicalmente. Se ao longo da história o homem feliz era tido como alguém que havia superado o meramente humano e estava próximo dos deuses, atingindo certa transcendência, agora a felicidade passa a ser um *status* que pode ser alcançado por todos nesta vida. Segundo McMahon (2006), durante boa parte da história ocidental a felicidade serviu como uma marca de perfeição, um ideal de criatura completa, que não possuía necessidades e desafios. Assim, “Estado-padrão da humanidade, a felicidade não era um presente de Deus, nem um golpe do destino, ou uma recompensa por um comportamento excepcional, mas sim um direito humano natural e atingível, em tese, por qualquer homem, mulher ou criança” (MacMahon, 2006, p.28). O Iluminismo altera a concepção de felicidade, modificando profundamente também a forma como os homens irão lidar com suas infelicidades. A partir desse momento, se o homem estava infeliz, algo deveria estar errado com suas crenças ou com a forma de governo, ou ainda com suas condições de vida e costumes. Conseguindo mudar um desses elementos em prática, o homem poderia se tornar o que era pra ser: feliz. De ideal divino, a felicidade passou a ser uma um bem a ser perseguido e obtido no aqui-e-agora. (MacMahon, 2006)

Na contemporaneidade a felicidade não é mais um valor tutelado por Deus ou uma promessa para além da vida, mas uma aspiração humana legítima, um direito de todos, um bem básico para a existência. Ciência e tecnologia devem trabalhar para maximizar o prazer e diminuir ou anular a dor. Além de assunto científico, a felicidade passa a ser uma questão social e de cidadania preservada pelo Estado. Segundo MacMahon (2006), na Declaração de Independência dos Estados Unidos, em 1776, Thomas Jefferson escreve que todos os homens foram feitos por seu criador com direitos inalienáveis, entre eles a liberdade e a busca de felicidade. Os franceses, ao proclamarem a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, em 1789, garantem na última linha “felicidade a todos”. Tem então início a busca aqui na terra por essa coisa tão almejada. Segundo McMahon (2006), a preocupação atual com a felicidade foi moldada de modo fundamental pela permanente influência da experiência clássica e judaico-cristã, e apesar de não estar mais nas mãos de Deus, ela segue seu itinerário religiosamente.

A busca continua e todos os saberes e poderes são convocados para essa jornada; o domínio do homem sobre a natureza visa trazer esse bem tão precioso para a vida dos homens; mas essa busca continua fadada à decepção - afinal, como escreve Freud (1930/2011), “atualmente o homem não se sente feliz com seu papel semelhante a Deus”

A nova questão não é a busca humana por esse objeto perdido, que finalizaria sua incompletude, pois a ilusão demasiadamente humana de ultrapassar os duros limites da frágil e desamparada existência humana sempre existiu. Torna-se problemática a promessa atual de que esse objeto pode ser comprado e consumido. Na ideia da felicidade como direito e da infelicidade como defeito encontra-se um grande mercado de consumo. Nele estão desde roupas, carros e cosméticos a estilos de vida, e principalmente, os comprimidos contra a infelicidade, a medicalização da alma e o entorpecimento de nossa capacidade de sofrer. Segundo MacMahon (2006, p.499),

[...] em uma cultura de mercado, em que a indústria farmacêutica é governada como todas as outras pelas leis da oferta e da procura, existem todos os motivos para acreditar que os que desenvolvem, pesquisam e vendem drogas psicotrópicas responderão a essa mesma pressão e a alimentarão. Já se podem constatar, na intensa competição multimilionária para produzir e vender medicamentos antidepressivos e ansiolíticos, evidências de que foi transposta a linha que separa a terapia de um estilo de vida mais incrementado.

As mesmas forças do mercado que atuam no estímulo da busca pela felicidade no mundo material também estão presentes no mercado da mente: a compra e venda de medicamentos para alterar o humor, com a promessa de, por vias químicas, trazer a felicidade. A felicidade e sua expressão no riso se tornaram altamente lucrativas. A meta positiva da felicidade e a conquista de intensas sensações prazerosas - seja pela realização de um ideal seja pela conquista de uma posição social - atualmente só podem ser alcançadas pela via do consumo.

4.1.3 - Hedonismo envergonhado ou o riso sem alegria

Na contemporaneidade, felicidade é poder usufruir o máximo de prazer disponível, realizando no ato do consumo todas as metas do princípio do prazer, acabando com os desprazeres que a condição humana traz. Quando mais o indivíduo consome, mais se tornará feliz. Afinal, tudo que existe pode ser transformado em um bem a ser consumido, com o objetivo de trazer felicidade.

A ditadura do riso transforma a felicidade em uma imposição. Não ser feliz se tornou marca de fracasso ou doença. Como escreve Franco Filho (2009), “o que antes era considerado de pertinência ao Id (a busca do prazer), passou a ser pertinência do Superego. Em outras palavras: estaremos condenados (à culpa) se não formos felizes” (p.187). O autor ainda escreve que vivemos em uma “cultura da analgesia”, em que buscamos sempre abolir todos os níveis em que dor ou a tristeza possam aparecer. Nesse contexto, a medicina é convocada, contribuindo para a construção de um contexto de medicalização de nossas almas. O consumo (de medicamentos ou de bens materiais) se mescla à possibilidade de alcançar a almejada felicidade. Até mesmo a psicanálise é convocada a dar respostas rápidas para acabar com todos os sofrimentos e tristezas dos sujeitos que a ela recorrem.

Segundo Zizek (2003), atualmente os homens buscam um prazer que não lhes exija passar pelo constrangimento que se tem pelos aspectos não prazerosos (nocivos) que fazem parte da essência do prazer. O autor destaca que nos mercados de hoje encontramos uma série de produtos desprovidos de suas potencialidades nocivas: café sem cafeína, creme sem gordura, cerveja sem álcool. Nessa lista ainda se encontram, o

sexo virtual, a doutrina Colin Power de conflito armado sem vítimas (do lado dos americanos), sendo uma “guerra sem guerra” e ainda, uma “política sem política”. A realidade virtual generaliza esse procedimento, apresenta e constrói um convívio humano desprovido de contato pessoal. A realidade virtual ainda é realidade mesmo sob o véu da tecnologia. O mundo *online* é uma espécie de “realidade sem realidade”. Segundo Zizek (2003, ¶3), neste contexto “[...] tudo é permitido, pode-se desfrutar de tudo, porém desprovido da substância perigosa”. Sexo seguro, chocolate sem açúcar e riso sem agressão. Neste processo encontramos algumas formas de discurso do “politicamente correto”, que apregoa que se pode rir de tudo sem de fato rir de ninguém.

Para Zizek (2003), vivemos um singular hedonismo que combina prazer com constrangimento. A felicidade deve ser buscada pelo prazer, mas sem os componentes danosos. Com base nesta análise, entendemos a assertiva de Lipovesky (1989) de que o riso se tornou estéril e pacífico: um riso que não sai de si, que não descortina as normas e visa alcançar a felicidade – entendida como um estado a-conflitivo, em que o sujeito estaria isento dos elementos agressivos e nocivos da realidade; enfim, um riso feliz, mas sem a alegria.

4.1.4 – O saber alegre do humor.

Alegria e riso são assuntos de pouca respeitabilidade no mundo acadêmico. Não são tópicos que apareçam em currículo, pois sobre eles paira certa desconfiança - afinal, como estudar temas que podem ser tidos como frívolos, rasos ou vulgares? Para Rosset (2000), a alegria é muito mais do que um sentimento agradável. Algumas pessoas objetam que ela não é algo a ser levado a sério, “[...] quando, ela é, talvez, a única coisa no mundo que pode, racionalmente pretender tal honra” (Rosset, 2000, p.56)

Kupermann (2003), relendo a concepção freudiana sobre a felicidade apresentada em *Mal-Estar da Cultura* (1930), aponta que neste trabalho há indícios que permitem levantar a hipótese que liga prazer à criação sublimatória. Escreve Freud (1930/2011, p.69):

Satisfações tais como a alegria do artista ao criar, em dar corpo aos produtos de sua fantasia ou do pesquisador na solução de problemas e na descoberta da

verdade, possuem uma qualidade especial que um dia com certeza seremos capazes de caracterizar metapsicologicamente.

Nessa passagem Freud (1930/2011) relaciona felicidade ao ato criativo, porém ele está se referindo especificamente à concepção de felicidade como sensação prazerosa fugaz, que se realiza sempre de forma episódica. Interessantemente, ele nomeia essa satisfação como alegria (*Freude*), o que se contrapõe radicalmente à concepção de Felicidade (*Glück*) em sua meta negativa: o desejo de apatia, a busca de um estado ideal a-conflitivo.

O prazer da sublimação não vem do reconhecimento social ou do atingimento de determinada aprovação alheia, mas da capacidade de criar um novo objeto de investimento e novos caminhos de circulação da libido. Nesses termos Kupermann (2003) irá ressaltar que a alegria em Freud é uma experiência eminentemente estética, econômica e afetiva, em que o sujeito precisa ter uma quantidade de energia disponível para a sua realização.

Para Rosset (2000), a alegria é um pleno que se basta a si mesmo. Não existindo alegria senão total ou nula. A alegria não é um regozijo sem motivo, mas a satisfação de uma espera precisa, quando ocorre a obtenção de um objeto cobiçado ou definido. No entanto, a alegria é sempre um “a mais”, um efeito suplementar desproporcional à sua causa, que multiplica a satisfação relativa a um motivo determinado. Por isso o autor afirma que ela é “uma hipótese inexprimível”, visto que sua causa é inferior ao efeito que suscita.

Para Rosset (2000), a alegria no homem não é senão um “ultrapassamento” da alegria de viver e um distanciamento em relação a qualquer objeto situado na existência. Nesses termos, podemos compreender o humor e o riso como manifestação da alegria de viver, que transborda as imposições de restrições do desejo. Sobre a Alegria Rosset (2000) escreve:

[...] a análise mostra, claramente, que o que esta menos visa é a estabilidade e a perenidade de um ser imperecível e inalterável. Muito pelo contrário: ela só tem facilidade em respirar numa existência efêmera, perecível, sempre mutável e desejada como tal. (p.20)

Por isso o autor escreve que a alegria é sempre uma experiência paradoxal. Ela traz a sensação de prazer justamente daquilo que mais causa desprazer ao ser humano: sua fragilidade e seu estado de não completude, sua existência sempre transitória. A alegria é uma refutação do ser e de seus atributos ontológicos de imortalidade ou eternidade, uma celebração do estar e da perenidade. O paradoxo da alegria pode ser sentido, mas não concebido. Para Rosset (2000), toda tentativa de exprimir a alegria em palavras “[...] dissolve-se, necessariamente, em um balbucio mais ou menos inaudível e ininteligível” (p.09).

A essência da alegria é a presença de um saber que não é verbalizável. Essa essência está presente no *Witz* freudiano e no humor. No chiste o efeito do riso provém do desconcerto e de um esclarecimento que ele produz, permitindo a descarga de prazer, um alívio que é característico da realização simbólica de desejos. No humor a alegria expressa a coragem que tem o sujeito de fazer rir e de rir diante de situações trágicas. Nele o Eu pode rir de suas bobagens e suas fraquezas, ao invés de sentir-se humilhado. O riso transmite um saber, sendo uma manifestação de uma comunicação que está além das palavras.

A alegria não é ilusória, e diferentemente da felicidade, ela aprova a existência em sua dimensão irremediavelmente trágica. Escreve Rosset (2000): “por isso, direi em uma palavra, que só há verdadeira alegria se ela é ao mesmo tempo contrariada e se está sem contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria” (p.25). A alegria não precisa de motivo específico para existir, o riso acontece justamente quando as circunstâncias não o justificam. Ela é uma espécie de “indiferença do sentimento”, mas de forma alguma é o caso de prazer no sofrimento. Como referimos em capítulos anteriores, o humor é o avesso do masoquismo. Quanto ao humor, não se trata, como na perversão, de erotizar a dor e o sofrimento - ao contrário, ele simboliza a castração, sendo assim, um recurso do sujeito para reagir ao sofrimento e à opressão. Diante dos limites, o sujeito consegue dar uma resposta criativa, ao invés de operar um desmentido das barreiras ao seu desejo.

Como o pensamento da vida inclui o pensamento da morte, do mesmo modo e de maneira geral, o pensamento da felicidade implica um profundo e incompatível conhecimento da infelicidade. Afirma Rosset (2000): “O homem da felicidade tem acesso a tudo, e especialmente ao conhecimento da infelicidade; o homem da infelicidade não tem acesso a nada, e sequer ao conhecimento de sua própria infelicidade.” (p.41).

Igualmente, para conseguir transpor os limites repressores da realidade é necessário um denso re-conhecimento deles.

Na análise de Rosset (2000), é ilusório todo pensamento que não seja imbuído do conhecimento trágico e que tente desviar da evidência da morte, do efêmero e do sofrimento. O progresso científico ou técnico não arranca o ser humano de sua natureza efêmera e insignificante, no entanto o discurso técnico-científico na contemporaneidade apresenta a promessa de que é possível ao sujeito ultrapassar a castração pela via do consumo. A dieta dos melhores nutricionistas, os cremes e cosméticos de última geração e os processos cirúrgicos garantem ilusoriamente uma existência excepcional e completa – enfim, feliz.

Diferentemente do pensamento técnico-científico, a psicanálise não promete ou garante ao sujeito o apagamento dos limites da realidade e do sujeito, não lhe promete o alcance da felicidade. Em uma passagem célebre, no texto *Psicoterapia da Histeria*, Freud (1895/1996) escreve que a psicanálise ganha muito conseguindo transformar a miséria do sofrimento neurótico em infelicidade comum. A fala de Freud não é apenas uma resposta técnica a uma situação de demanda de um paciente: ela vai além, apresentando-se como um posicionamento ético de um analista que respeita o paciente e o saber psicanalítico. Nesse sentido, Kupermann (2003) escreve:

Assim, no horizonte da psicanálise não está a felicidade, categoria compreendida pela tradição filosófica ocidental, que pressupõe um estado a-conflitivo atingido pela conduta apática. Mas sem dúvida, a psicanálise pretende restituir aos que a ela se submetem a alegria experienciada pela potência de pensar e de agir no mundo (p.230)

A psicanálise transmite um saber que não é instrumental, não se tratando de uma racionalidade técnica, mas é um saber alegre - com toda a cota de sofrimento que isso implica. Ao atravessar a dor e angústia de perder as certezas e as idealizações, o sujeito pode se permitir ser falho, não saber, e dessa forma, ser capaz de desconsiderar suas pretensões narcísicas. O que possibilita essa saída dinamicamente é a disposição benigna do Supereu, que consegue amparar o Eu diante de suas próprias falhas e dos limites da dura realidade.

Freud (1926/1990), em entrevista ao jornalista norte-americano George Sylvester Viereck, assim se refere à alegria e à (in)felicidade: “Setenta anos ensinaram-me a aceitar

a vida como serena e humilde [...] Não, eu não sou pessimista, não enquanto tiver meus filhos, minha mulher e minhas flores! Não sou infeliz – ao menos não mais infeliz que os outros”

4.2– A Sociedade que morre de rir

4.2.1 – Indústria Cultural e a promessa de felicidade

O riso e a felicidade ganharam uma visibilidade atual inédita na história da civilização ocidental. Vivemos uma diária imposição da felicidade sem reverso, que deve ser buscada em qualquer situação e a qualquer custo. O riso já foi proibido e criticado. Hoje é estimulado e vendido como objeto de consumo, configurando-se como a forma atual do próprio fetiche da mercadoria. O fetiche é uma espécie de véu que encobre o objeto material, conferindo-lhe um caráter místico, religioso (Marx, 1968). Por meio dele a mercadoria não aparece como um produto de uma relação de produção humana, ou seja, o valor social nela se apaga e ela apresenta-se como se valesse por si mesma, como se tivesse vida autônoma.

Em sua época Marx já havia apontado que, na transformação do produto em mercadoria, o humano se anula e toda a sua produção apresenta-se alheia a ele. Alguns teóricos da chamada Escola de Frankfurt, em especial Adorno e Horkheimer, aprofundam a proposição marxista, sendo que a própria cultura passou a ser regida pelas mesmas leis da mercadoria.

Ao longo da história o fetiche da mercadoria vem sendo incrementado com o surgimento de todo um aparato técnico desenvolvido pela ciência: as revistas, o rádio, o cinema, a televisão e atualmente a internet. Esses meios de comunicação, pela propaganda, passaram a apresentar a mercadoria não apenas como tendo vida própria (descolada de sua função social), mas também como possuidora de um poder muito superior ao do homem, como portadora da capacidade de lhe trazer a tão almejada “felicidade”, acabando com suas angústias e toda forma de tristeza.

Horkheimer e Adorno (1985c) cunharam o conceito de indústria cultural em 1944 para se referir à manipulação pelo fetiche feita pelos diversos meios de comunicação, que têm o propósito de adaptar os indivíduos à sustentação do sistema econômico. Ela seria a expressão do fetiche do capital, ou seja, a generalização da dominação social pelo valor

de troca da mercadoria, em que ocorre um ofuscamento (quicá, o desaparecimento) das fronteiras entre a esfera econômica e a cultural. As mercadorias passam a ser tidas como bens culturais e todos os conteúdos culturais passam a ser bens de consumo.

O termo *indústria cultural* foi utilizado por Horkheimer e Adorno para substituir a expressão *cultura de massa*, a qual conduz a uma interpretação de que a cultura provém das próprias massas. Assim, diferentemente do riso espontâneo e popular da Antiguidade e da Idade Média, o riso propagado pela indústria cultural é calculado e administrado para promover audiência e o conseqüente lucro. A felicidade é oferecida como um bem a ser consumido, em que o riso não surge como laço popular de alternativa aos discursos oficiais da séria realidade. O riso popular incomodava justamente por seu caráter autônomo, como fuga rebelde do controle e da repressão. Assim como a Igreja feudal buscou incorporar o riso para tentar controlá-lo, a indústria cultural passou a controlar os consumidores por meio dele.

Adorno (1996a) analisa que, com as transformações ocorridas no capitalismo avançado, a cultura do valor de uso se transformou em um valor de troca. Ela foi engolfada por um aspecto da civilização: sua face instrumental. O riso e o humor produzidos pela cultura popular, que tinham como finalidade a alegria em si, passaram a ser instrumentos de veiculação ideológica e mercadológica. Nesses termos, o riso, por meio da indústria cultural, tornou-se muito utilitário para ser verdadeiramente libertador.

A concentração de capital nas mãos de poucos gera a produção de bens padronizados. Esse fenômeno ocorre também com os bens culturais. Com isso, o fetichismo intrínseco ao valor de troca das mercadorias não se limita mais à produção, mas atinge o próprio indivíduo e sua subjetividade. Desta forma, a produção mecânica de bens culturais criou um contexto de standardização das formas de agir e pensar, trazendo em seu bojo o embotamento da capacidade imaginativa e criativa.

Esses bens culturais são propagados por todo um aparato técnico construído pela ciência: as revistas, o rádio, o cinema, a televisão e a internet. A fusão da cultura com a tecnologia minou o caráter revolucionário da primeira, pois impôs a assimilação acrítica como única função da “cultura”; assim, ela se tornou uma expressão da razão instrumental (quantitativo). As formas de pensamento qualitativo (reflexivo), de razão teórica e contemplativa, foram desprestigiadas, e assim a indústria cultural, por meio de uma reprodutibilidade mecânica, transformou o homem em estatística, um simples objeto de consumo. (Horkheimer & Adorno, 1985a).

Marx (1968) aponta que toda mercadoria satisfaz uma necessidade, seja ela do estômago ou da fantasia. Essas necessidades são sociais, ou seja, são produzidas por um processo de produção social (Marx & Engels, 1987). Adorno torna essa análise mais complexa, mostrando que essa produção de necessidades é fundamental na reprodução do capitalismo, tanto que o próprio valor de troca da mercadoria (e, conseqüentemente, seu fetiche) tornou-se objeto de necessidades humanas e sociais. Segundo Horkheimer e Adorno (1985a, p. 114),

[...] os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis porque são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa.

O fetiche, a magia e o riso tornaram-se necessidades sociais, tecidas por uma intrincada trama econômica, política e cultural. Ideologicamente se diz que a audiência produz a baixa qualidade do conteúdo veiculado pelos meios de comunicação, sendo que de antemão esses sujeitos da audiência já foram mutilados em seus ouvidos, já lhes foram negados os bens culturais necessários à construção da capacidade de fruição estética das obras artísticas.

O riso está presente já nas origens das expressões artísticas e culturais. Na Grécia Antiga não havia distinção entre tragédia e comédia, sendo ambos os gêneros cultos religiosos aos deuses. Isto significa que a arte e o riso não existem sem fantasia, sem uma aura de feitiço místico, pela qual se torna possível os sujeitos irem além da realidade traumática à qual estão expostos. Foi no contexto de celebração religiosa que surgiu a arte (teatro, tragédia/comédia). Essa íntima relação entre feitiço, arte e riso se mantém ao longo do desenvolvimento histórico, mas a partir das revoluções industriais e do surgimento da indústria cultural ela toma formas distintas.

A indústria cultural se propõe a substituir o lugar que a arte e a religião/mito ocupavam na vida dos sujeitos. Nessa passagem se alteraram as formas culturais oferecidas aos sujeitos para os caminhos de seus ideais e idealizações, bem como os dispositivos e recursos que o sujeito possui para lidar com seus mal-estares.

Quando a cultura se torna indústria cultural, ela tem sua dimensão reduzida à integração e à administração. O riso opera a função de diversão, que passa a ser o fio condutor de uma rede informacional, cuja finalidade é conectar os indivíduos à tessitura

ideológica de sustentação da sociedade. Para Horkheimer e Adorno (1985b), a diversão via indústria cultural se torna um prolongamento do trabalho na sociedade tecnológica, pois ela propaga uma recusa a qualquer dimensão reflexiva consistente, num conformismo imediatista, com o anestesiamiento da sensibilidade. O divertimento de massa é um lazer planejado que sustenta o massacre diário ao qual o trabalhador é submetido em sua rotina. Mediocres piadas e músicas técnicas e repetitivas estendem as batidas das máquinas da fábrica para dentro das casas. Os espetáculos de humilhação, insulto e escárnio presentes em programas de auditório como “Ratinho”, “Pânico na TV” e outros revelam lógicas opressoras intrincadas na estrutura social. Horkheimer e Adorno (1985c, p.135) escrevem:

Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir.

É importante destacar que o riso não cria a opressão, mas ele sinaliza a existência da opressão, seja de forma afirmativa (reproduzindo suas lógicas, piadas preconceituosas, insultos, etc.) seja de forma negativa (desfazendo os estereótipos).

A indústria cultural empobrece a imaginação e a fantasia, na medida em que ela oferece aos sujeitos um “hiper-realismo”. Todos os produtos simbólicos oferecidos possuem a mesma lógica instrumental e técnica, presente no mundo do trabalho e do consumo. Explica Adorno (1995a):

Se posso crer em minhas observações, suporia mesmo que entre os jovens e, sobretudo, entre as crianças encontra-se algo como um realismo supervalorizado – talvez o correto fosse: pseudorealismo – que remete a uma cicatriz. Pelo fato de o processo de adaptação ser tão desmesuradamente forçado por todo o contexto em que os homens vivem eles precisam impor a adaptação a si mesmos de um modo dolorido, exagerando o realismo em relação a si mesmos. (p.144-145)

Aqui reside a afirmação de Horkheimer e Adorno (1985) de que a indústria cultural não sublima, mas reprime. Ela não dá recursos para que o sujeito consiga criar outros objetos de satisfação que não às próprias lógicas que o oprimem. A tecnologia e

os meios técnicos apenas jogam o sujeito à mercê de sua dura necessidade de adaptação à realidade. A felicidade pelo consumo de mercadorias ou pelo consumo da diversão se tornou uma necessidade social, um instrumento de adaptação às lógicas do capitalismo em sua fase de acumulação flexível.

4.2.2 – Quem sempre quer vitória perde a glória de chorar: sobre a eliminação do trágico na indústria cultural.

Desde o início, os meios de comunicação utilizavam o recurso do humor para atrair a audiência. Os folhetins, o rádio e a televisão nascente exibiam divertimentos populares retirados do circo e da praça pública. A presença do riso nos acontecimentos midiáticos foi se mostrando capaz de proporcionar ao público a sensação de “desligamento” dos problemas cotidianos. O riso seduz pelo próprio corte transgressor do humor, oferecendo uma alternativa à dura realidade. Cada vez mais o humor passa a marcar presença na televisão e também na internet, a tal ponto que atualmente é impossível pensar nesses domínios excluindo a função do riso. O humor está em diferentes formatos de programas, nas novelas, seriados, infantis, *talk shows*, *reality shows* e programas de auditório. Além desses domínios, ele está também na publicidade. O vínculo da cultura popular com o mercado alterou profundamente a compreensão e função do divertimento.

Para Horkheimer e Adorno (1985c), os elementos da indústria cultural já existiam muito antes dela, ela apenas transferiu para o domínio do consumo o que era do domínio artístico, com a fruição e a apropriação. Nesse processo, ela fundiu esses elementos com a cultura popular. Segundo os autores,

[...] a arte “leve” como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem

contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra (p.126)

A arte erudita só pôde existir devido à divisão social do trabalho, mas ela portava essas origens no seu conteúdo crítico, como negação da sociedade. A popular, por sua vez, era um refugio, que pelo humor e pelo riso denunciava as pretensões culturais elitizadas. Essa divisão expressava a verdade da sociedade, escancarando as diferenças estruturalmente determinadas. A indústria cultural passa a camuflar essas diferenças, criando a ilusão que de elas não existem e assim impossibilitando a crítica da divisão social de classes. Assim “[...] a pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa” (Horkheimer & Adorno, 1985c, p.127)

A arte é algo inútil e nisso subjaz seu caráter revolucionário, sua alegria: “A não finalidade da arte é escapar da coerção da autopreservação. A arte incorpora algo como liberdade no seio da não liberdade” (Adorno, 2001, p.12)

Analisando a arte, Adorno (2001) afirma que a alegria não provém de seu conteúdo, mas de sua abertura à realidade, à liberdade de exposição, e por isso, da denúncia da violência. Assim “[...] a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Eis a sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade, ao modificar a consciência existente” (Adorno, 2001, p.13). O autor escreve que a arte vibra entre a alegria e a seriedade, e é justamente essa tensão que a constitui. Para Adorno (2001), a arte é a não colaboração, a não reprodução das lógicas repressivas da civilização; porém ele adverte:

Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto. A pacificada relação da alegria à natureza não tolera manipulação e cálculos (Adorno, 2001, p.15)

Com base nas teses sobre arte e indústria cultural de Horkheimer e Adorno (1985) podemos pensar que, diante das intensas atrocidades produzidas pela racionalidade técnica, a administração da pobreza e da miséria, em que se produzem alimentos em abundância para serem jogados fora, torna-se cinismo rir com a indústria do entretenimento. Talvez esse seja o ponto mais inquietante do riso: seu caráter

contraditório, sua natureza ambígua: ao mesmo tempo em que pode ser libertário, por vezes ele porta a força de opressão.

As guerras urbanas atuais utilizam-se das tecnologias militares mais sofisticadas pra espalhar medo e causar mortes, do que são exemplos o conflito no Oriente Médio ou o verdadeiro extermínio que ocorre nas comunidades do Rio de Janeiro. Adorno (1985) escreve que após o Regime Nazista, em que a ciência e a tecnologia foram utilizadas para a construção de um aparato de morte, a alegria produzida pelos meios técnicos só pode existir enquanto cinismo. O autor analisa que a sociedade caminha em uma trilha que vai de “uma sobrevivência mínima a uma mínima sobrevivência” (Adorno, 2001, p.18), restando-nos apenas existir enquanto corpos dóceis e tecnologicamente programados para consumir. Como é possível rir desse quadro? Ou melhor, como é possível rir neste contexto quando são camuflados os seus conteúdos violentos e opressores?

Horkheimer e Adorno (1985c) analisam que a indústria cultural promove uma dissolução do trágico, em que tudo deve ser raso: a felicidade e a tristeza. Instaurou-se um verdadeiro pavor do trágico. Críticas profundas à sociedade soam como exagero, radicalismo ou mau humor. Desta forma, o trágico é eliminado juntamente com toda a sua potencialidade estética, reflexiva, afetiva e política. A arte fornecia essa substância trágica que a pura diversão não pode trazer por si só. Afirmam os autores:

O trágico é reduzido à ameaça de destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora na resistência desesperada à ameaça mítica. O destino trágico converteu-se em punição justa, na qual a estética sempre aspirou em transforma-la [...] A simples existência de uma receita conhecida é suficiente para apaziguar o medo de que o trágico possa escapar do controle. (Horkheimer & Adorno, 1985, p.142)

Pelos meios técnicos de produção o trágico toma a forma de destino cruel, que todos devem temer, sendo o destino fatal daqueles que não querem participar do sistema integrativo da indústria cultural. Nos filmes, novelas e séries o trágico da existência é passado quase sempre como uma ameaça de punição àqueles que infringem os valores; ou ainda, trata-se do trágico inexprimível que suscita vítimas dignas de compaixão e assistência.

A tese de Horkheimer e Adorno (1985) é que a indústria cultural dissolve o trágico, minando os elementos culturais que possibilitariam ao sujeito vivenciar essa

experiência estético-afetiva. Essa compreensão está em consonância com a análise de Žizek (2003) de que vivemos um hedonismo envergonhado, que busca o prazer sem atravessar seus conteúdos nocivos, ou com a de Lipovestky (1989) quando afirma que na “sociedade humorística” o riso se tornou pacífico. Pode-se pensar que a contemporaneidade promove um contexto de evitação de confrontos, em que os conflitos são negados. Entretanto, o humor só se torna possível quando o sujeito consegue atravessar o trágico de sua condição, em que ele pode suportar as substâncias nocivas da realidade, que são obscuras a ele mesmo - afinal, em última instância, o humor é uma solução para responder à angústia da perda do eu. (Mijolla-Mellor, 2005). Diante de sua iminente dissolução, o sujeito consegue identificar as fontes de sua dor e realizar uma espécie de “luto antecipado” da sua própria morte – morte de suas onipotências e idealizações.

A condição do humor é que o Supereu não leve tão a sério o narcisismo do Eu, e em contrapartida, que o Eu seja capaz de abandonar seu compromisso de submissão às exigências de perfeição do Supereu, que possa renunciar às sedutoras promessas de felicidade, conseguindo assim, comprazer-se com suas escolhas, podendo usufruir de prazeres pequenos e alegres.

O humor sinaliza que o sujeito consegue manter seu amor-próprio mesmo diante do fracasso e da derrota; entretanto, como é possível na contemporaneidade manter esse “amor-próprio” em meio a intensa competitividade a que todos estão submetidos? Hoje vivemos sob o ritmo das inovações tecnológicas, dos produtos descartáveis, em que nunca há tempo a perder. Deter-se em algo significa ser deixado para trás na grande corrida em que a vida foi transformada (Rodrigues & Caniato, 2012). Nesse contexto, polarizado entre vencedores e perdedores, quem não se enquadra na corrida pelo primeiro posto é excluído econômica e socialmente. O prêmio é o troféu de felicidade, como conquista do reconhecimento social e aproximação dos ideais de consumo - ou seja, a vitória é a submissão, a transformação dos desejos em instrumentalidade e o aniquilamento do outro, dos adversários. Esses elementos são sustentados por uma dinâmica superegoica sadomasoquista, que não dá tréguas ao Eu diante das imposições sociais.

Quando escreve que não é mais infeliz que os outros e assinala a importância de seus pequenos prazeres da vida - usufruída com aceitação, serenidade e humildade – Freud (1926/1990) revela que renuncia às pretensões de onipotência humana, inclusive às aspirações de sucesso ou de imortalidade. O bom-humor freudiano advém da

capacidade de perder: a alegria súbita que acontece no reconhecimento da própria insuficiência.

4.2.3 – Atentado ao Charlie Hebdo: o humor tem limite?

No dia 7 de janeiro de 2015 ocorreu um atentado ao jornal francês *Charlie Hebdo*, em que doze pessoas foram mortas e cinco ficaram gravemente feridas. Homens armados atearam fogo em resposta a charges publicadas pelo jornal que faziam piadas com a figura do profeta Maomé, fundador e símbolo do islamismo. Esse sangrento episódio nos convoca a pensar sobre o atual vínculo entre humor e sociedade.

O atentado deflagrou muitos questionamentos políticos em relação à questão islâmica na Europa, ao preconceito contra os imigrantes, às diferenças culturais e éticas, mas principalmente em relação aos limites do humor. Muitos teóricos e jornalistas, sobretudo brasileiros, passaram a analisar o fenômeno pelo viés da crítica ao tipo de humor produzido pelo jornal *Charlie Hebdo*, afirmando que as charges eram agressivas e por isso, ofensivas aos muçulmanos. Muito embora esse fato não justificasse o assassinato, alguns autores afirmaram (explícita ou implicitamente) que o humor do jornal foi longe demais, atravessando o limite do respeito às diferenças culturais e étnicas.

Freud (1905a/1996) escreve que o chiste é a realização simbólica de desejos sexuais e agressivos. Sem esses elementos as piadas não teriam graça, não cumpririam sua função, que é driblar a repressão, criando caminhos alternativos de afirmação do sujeito. O riso advém justamente da fuga que a seriedade da realidade impõe às pessoas. O *Charlie* explorava a função da caricatura, expondo de maneira jocosa o feio e o grotesco à luz do dia. Muitos críticos disseram que as charges eram de “mau gosto”; mas se elas reproduzissem a estética idealizada dos modelos de beleza e virtude, seriam ainda humor?

O *Charlie* possuía uma função política: a de desconstrução do poder instituído. Por meio da sátira e do sarcasmo ele realizava a crítica aos costumes, à política e à moral vigentes. Ao mesmo tempo em que promovia libertação, o jornal era um veículo de ofensa e insultos. Esse caráter ambíguo e ambivalente é o que causa a alegria do humor, sua inquietante mescla entre o sofrimento e satisfação, que gera riso quando não há justificativa para tal. Por vezes, o *Charlie* realizava críticas de conteúdo refinado, embora em forma e formatos insólitos e baixos. Assim, mais do que riso, causavam desconcerto.

O humor é uma vitória contra o que levaria à depressão, ao sentimento de injustiça e ao vazio. Tal como a sublimação, ele não é uma aceitação dos limites lançados à realidade. Destarte, pela ótica analítica, não faz sentido pensar nos limites do humor, já que ele é a própria transposição das barreiras. Só há humor quando a mensagem veladamente transmitida ultrapassa o véu dos costumes, da moralidade e das idealizações vigentes. O humor extrai prazer do conteúdo mais duro da realidade e do ser humano. Um exemplo desse processo pode ser dado por uma das capas do semanário satírico. Em 2009 morreu o cantor Michael Jackson, em meio ao espetáculo promovido pela mídia, e o *Charlie* retratou a notícia de seu falecimento da seguinte forma:



17

Além de atravessar o limite da morte, a charge busca o que está escondido atrás do *glamour*, expondo as polêmicas sobre a mudança da cor da pele do cantor e da sua intensa preocupação com a aparência, que o levava a submeter-se constantemente a cirurgias plásticas. Diz o senso comum: “Depois que morre todo mundo vira santo”; mas isto não vale para o *Charlie*, que extraía riso rebaixando as divindades e trazendo à terra e ao sujo tudo que se mostre como superior.

No sujeito os limites são vivenciados como manifestação de uma instância parental interditora; por conseguinte, eles não são apenas entraves ao desejo, mas

¹⁷ Michael Jackson enfim branco. (Imagem: Reprodução/Facebook Charlie Hebdo)

verdadeiros ataques impostos ao Eu. Pelo humor o sujeito consegue negociar seu narcisismo com a dinâmica entre as duas faces de seu Supereu: uma negativa e cruel e outra positiva e protetora – esta última, superinvestida, possibilita a vitória do seu Eu diante dos traumas da realidade. Se o humor se apoia na identificação de um pai bom e amado, ele não o faz senão pelo triunfo sobre um pai ruim e odiado. Deste modo, ele sempre porta uma relação de raiva destrutiva, a que o Eu se recusa a abandonar-se e então se rebela.

Segundo Mijolla-Mellor (2005), se a atividade sublimada não for acompanhada de uma dose de agressividade suficientemente dirigida ao exterior, o Eu encontra-se gravemente ameaçado pelos componentes destrutivos retomados pelo seu Ideal. Assim, se na sublimação o sujeito não consegue colocar para fora a destrutividade, pode ocorrer um fechamento em uma realidade estéril e sombria, numa cultura melancólica da pulsão de morte. Isto nos possibilita compreender que na sublimação a manifestação da agressividade não é apenas um subproduto do processo criativo, mas algo extremamente necessário a ele.

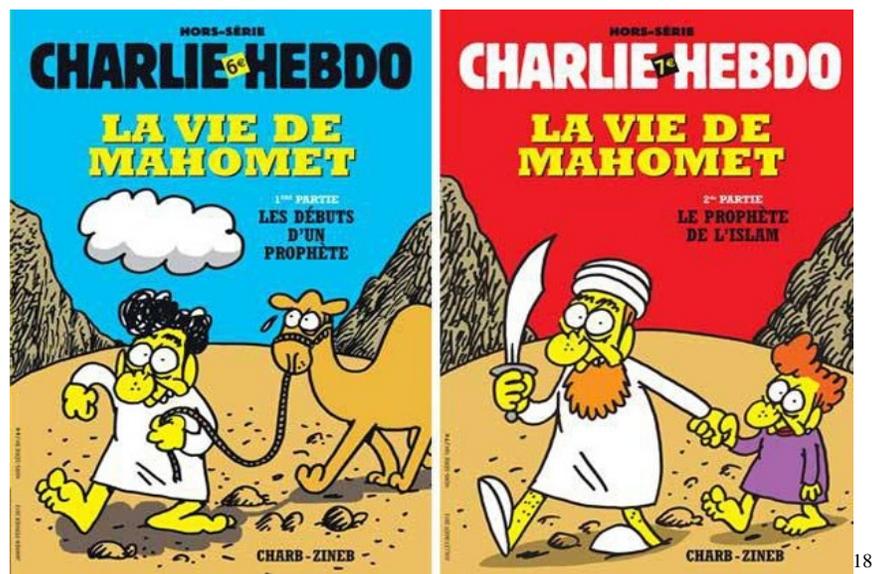
Como vimos ao longo deste trabalho, a caracterização metapsicológica do humor é concedida em função de um jogo entre o Eu e ideais, em que o sujeito se permite brincar com a realidade. A saída criativa dá caminhos fecundos à agressividade. Nesses termos, podemos compreender que pelo humor o sujeito busca garantir fantasiosamente o distanciamento indefinido de sua morte, em que ele fica imerso tanto na própria agressividade quanto na violência da realidade externa, não podendo agir sobre aquilo que lhe causa dor e sofrimento; no entanto, a brincadeira dos cartunistas do *Charlie* teve um preço muito alto: buscando afastar-se da fantasia de morte (castração), eles se aproximaram da morte efetiva no existente. O ataque do humor, embora simbólico, sofreu retaliação no real.

Referindo-se ao jornal *Charlie Hebdo*, Natali (2015) escreve que, de certo modo, ele nunca foi um jornal de ampla circulação, mas foi por intermédio dele que sobreviveu na mídia o pensamento criativo nascido nas barricadas de Maio de 1968. A origem política e artística dos principais nomes de veículo remonta a um período frutífero de revolução estudantil na França. O semanário satírico está impregnado dessa marca inicial. O *Charlie* seguia a tradição anticlerical da esquerda, mantendo sempre um posicionamento antirracista, antifascista e anticolonialista. Stéphane Charbonnie (1967-2015), conhecido como Charb, que era editor-chefe do semanário e foi morto no atentado, não escondia seu claro posicionamento político de esquerda. Charb ilustrou o livro “*Marx*,

manual de instrução”, escrito por Daniel Bensaid (1946-2010) e publicado no Brasil em 2013. Abaixo uma das charges de Charb presentes no livro:



Pelo humor o consenso é dissolvido, possibilitando a criação de novos sentidos para os discursos cotidianos. O recurso cômico possibilita transformar as opressões veladas em novos modos de agir e pensar. Seguem abaixo duas capas do Charlie, de 2006, em que fica claro esse desvelamento que o humor promove, não poupando nem mesmo a religião e a fé.



¹⁸ A primeira parte de “A vida de Maomé” tem o nome de “o início de um profeta”, e a segunda “o profeta do Islã” (Imagem: Reprodução/Facebook Charlie Hebdo)

Na imagem a mulher é substituta de um animal, um objeto/instrumento do homem. Também fica evidente a crítica ao uso da violência, expressa pelo facão. Essas duas charges foram as primeiras dirigidas ao profeta Maomé e causaram reações no mundo islâmico, que se posicionou pedindo a não reprodução da imagem do profeta nos meios de comunicação.

As críticas do jornal não eram dirigidas apenas à religião em si, mas à submissão e ao uso do poder. Assim, a questão não era o fundamentalismo islâmico, mas qualquer forma de fundamentalismo, religioso ou não.

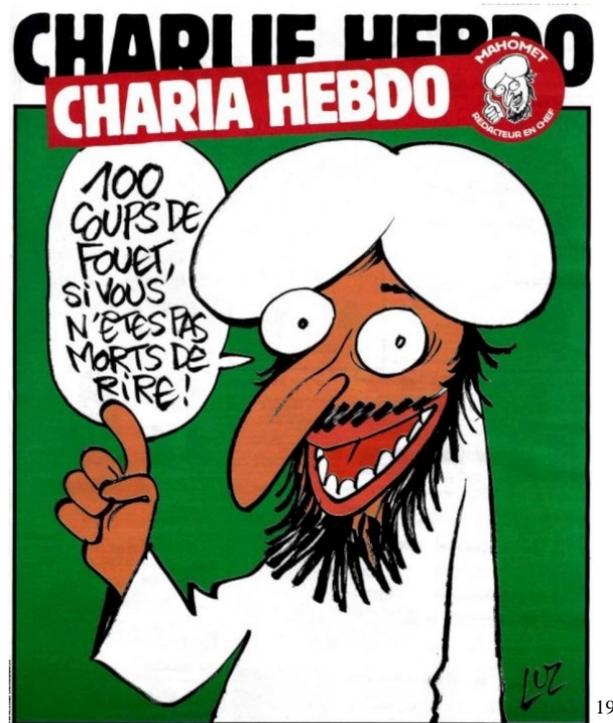
Embora o jornal atacasse todas as formas de conservadorismo, a escolha privilegiada de objeto de derrisão de fato era a religião. Tal escolha foi nada aleatória: já que o humor atua pelos processos psíquicos de desidealização, nada mais oportuno do que direcioná-lo à figura de um pai interditor: Maomé, o Papa e até mesmo o próprio Deus do cristianismo.

O *Charlie* atacava todas as figuras que representavam ideais sociais, que exerciam influência significativa sobre a vida da população. Freud (1921/2011) investigou um dos mecanismos inconscientes que propiciam a sujeição cega dos indivíduos a um líder/tirano: a idealização. Esse mecanismo psíquico pode ser compreendido como uma espécie de “fracasso” na formação do Supereu. Para Freud (1921/2011), a idealização seria o mecanismo que renova a situação de abandono infantil, impondo uma relação entre um ser poderoso e um impotente e indefeso. Assim, ela faz calar a instância crítica, que é assumida por um objeto exterior ao Eu. A relação que a idealização estabelece com a realidade é bastante peculiar e se assemelha à encenação perversa. Tudo se passa como se houvesse a obrigação de estar ligado à realidade de uma cena ou de um objeto. Essa obrigatoriedade não ocorre na neurose, já que nela a mesma cena seria satisfeita na fantasia. Assim, enquanto no humor o ataque é feito num vínculo íntimo com a realidade, sendo uma expressão simbólica da agressividade, que mantém laços sociais, na idealização a agressividade é satisfeita sem o anteparo simbólico, desfazendo os vínculos. O terrorismo do fundamentalismo islâmico é exatamente a atuação da idealização, sua saída em ato. A intensidade pulsional causada por uma frustração não pode ser inscrita no universo das representações, assim a violência torna-se a única saída. Execuções públicas, apedrejamentos e atentados politicamente organizados são frequentes no fundamentalismo religioso.

O humor atinge de forma mordaz a constituição do Superego tirânico, pois ele cria novos caminhos de satisfação, libertando o Eu da reivindicação superegoica sádica. Por

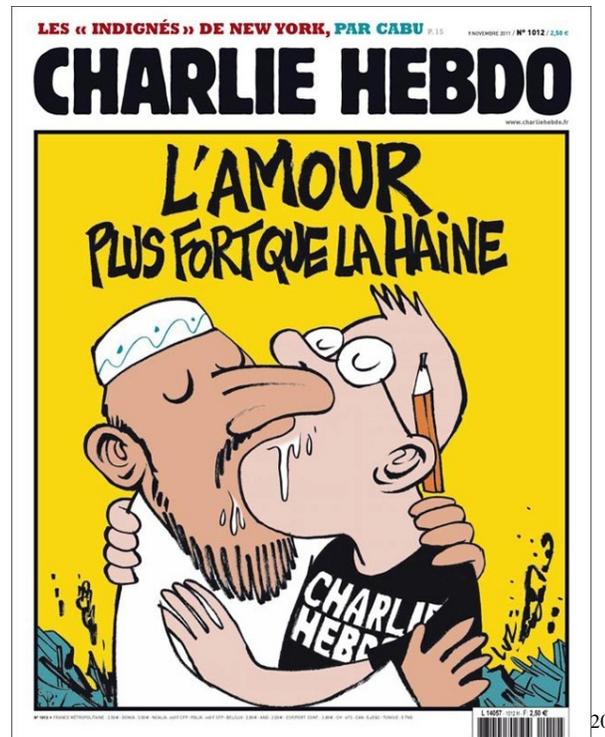
meio do ataque ao objeto de suporte da idealização (projeção narcísica) o humor altera o circuito pulsional.

O *Charlie* ousava provocar a idealização do Islã e sua lei do ato, a *charia*: diferentemente do Ocidente, no Islã não há separação entre religião e direito, uma vez que todas as leis são baseadas nas escrituras sagradas ou na fala de líderes religiosos. A capa abaixo brinca com a *charia*. Publicada em 2011, essa pilhéria levou a um primeiro atentado ao jornal.



Esse primeiro atentado, ao invés de calar o *Charlie*, potencializou ainda mais a crítica aos fundamentalistas e o teor agressivo das charges. Afinal, o humor é a teimosia do sujeito diante da adversidade. Ele “não é resignado, é rebelde” (Freud, 1927a/2014, p.325). A resposta dos cartunistas veio atravessando ainda mais as barreiras da repressão e do moralismo estéril. Essa foi a capa que se seguiu:

¹⁹ “100 chicotadas se vocês não estão mortos de rir” (Foto: AFP)



Quando mais ameaça o jornal sofria, mais charges publicava. As charges aumentaram os conteúdos sexuais e agressivos dirigidos ao Islã, chegando a pender para mais para ofensa e para o escárnio do que para os elementos de crítica. Essa intensificação pode ser compreendida pela própria dinâmica do humor, como reação do Eu que se recusa a se anular, e então se afirma seu desejo. Quando maior a imposição, maior será a força para transpô-la. Então, presenciamos charges que chegam a gerar mal-estar, pela intensidade do atravessamento dos limites.

Kupermann (2015) analisa o atentado ao jornal pela ótica da humilhação e da vingança. Na Europa vivem muitos jovens mulçumanos, e não é segredo que eles sofrem grande segregação e preconceito neste contexto. Para o autor, as charges do Charlie provocaram ofensa e humilhação, sentimentos bastante poderosos arraiaados em períodos muitos arcaicos do desenvolvimento psíquico do ser humano. Esses sentimentos encontram eco em segmentos islâmicos que promovem o culto da imagem de um povo eleito, fomentando nesses jovens o sentimento de vingança.

A fragilidade material e social em que os jovens imigrantes vivem potencializa o lugar de fragilidade emocional: a posição infantil de se apegar em imagens grandiosas

²⁰ "O amor é mais forte que o ódio" (Foto: reprodução Facebook Charlie Hebdo)

como anteparo ao Eu. Quão frágil necessita ser a sustentação do Eu para que ele se sinta ameaçado por uma charge?

Ao atacar o suporte de idealização dos fundamentalistas o *Charlie* brincava com fogo, suscitando nos terroristas a criança enfurecida e perversa que os habitava. Ataques e respostas entre cartunistas e islâmicos era um jogo que só pode ser lúdico do lado dos humoristas, uma vez que o outro lado não tinha recursos subjetivos para inscrever simbolicamente os afetos suscitados na brincadeira, restando-lhes apenas se apegar e atuar “a ferro e fogo”, guiados pela imagem de um pai grandioso que os protegeria. A capa do Charlie abaixo ilustra esse movimento incendiário do humor:



O humor utiliza componentes perigosos, mistura elementos que podem ser mortais. Kupermann (2003) aproxima a figura do humorista à do “órfão”, como aquele que se expõe ao perigo porque já perdeu tudo o que tinha para perder, e assim, conseguiu rir das ameaças. Mijolla-Mellor (2005) escreve algo semelhante sobre o processo sublimatório. Para a autora, na sublimação o sujeito realiza o “luto de sua morte

²¹ “A invenção do humor”. “Óleo/Combustível” e “Fogo”

antecipada”: conseguindo se separar dos ideais onipotentes, ele pode dar espaço a novos objetos de investimento narcísico. Intrincando pulsão de morte nas pulsões de vida, o humor é a capacidade de realizar o luto do pai totêmico.

Além da dinâmica entre idealização (fundamentalista) e desidealização (humor), outro elemento presente no atentado nos chama a atenção: a reação dos críticos ao humor do Charlie. A discussão sobre os limites do humor suscitada pelo ato de violência dos terroristas pendeu para a necessidade de “atenuar” a forma como o humor aparece, levando à compreensão de que o humor não pode ser violento e insultante - como se não fosse obsceno o uso que a religião fez da fé ao longo da história, cortando cabeças, queimando seres humanos em fogueiras e mutilando. Atualmente o Estado Islâmico é quase sinônimo de brutalidade: decapitações, crucificações, apedrejamentos e verdadeiros genocídios. Toda essa violência não diz respeito apenas à religião, uma vez que nela estão necessariamente intrincados aspectos econômicos, sociais e políticos. “*Je ne suis pas Charlie*” foi a frase *slogan* contra o humor do jornal, revelando a recusa de críticos e pessoas comuns a comprazer-se com o humor ácido. A questão não é ser ou não Charlie, mas a triste situação contemporânea em que se encontra a capacidade de rir. Não é preciso se identificar com todo o jornal para se permitir ser afetado pelas mensagens transmitidas pela charge.

Na contemporaneidade o humor parece oscilar entre o insosso de massa e o insulto como espetáculo, tradando-se em ambos os casos de dificuldades de elaborar e atravessar os conteúdos nocivos da realidade, ou seja, sua acidez. Torna-se difícil encarar a crueldade dos terroristas, tanto quanto a obscenidade das charges do Charlie, porque talvez exista na atualidade certa recusa a encarar as próprias crueldades e obscenidades. A tragédia deve ser diluída, ou pelo menos escondida, para nos dar a sensação de que o mundo pode ser isento de nossa agressividade. Falta-nos uma dose de enfrentamento da angústia, de fúria ou de medo para suscitar o riso regenerador.

A indústria cultural promove um riso sem conflito, riso sem embate, riso *light*, sem gordura ou açúcar. Em outra face ela traz o cômico conservador, que promove um riso dos outros e não um rir de si mesmo: as piadas preconceituosas contra minorias, em que o ridente tem a sensação de que está a salvo do fracasso e da humilhação. Essas formas de riso criam uma espécie de império da felicidade - a ser consumida como garantia de afastamento ou anestesiamento da dor e das insuficiências humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O riso está na origem de nossa civilização, assim como está na origem do sujeito. Antes da fala e do nome o bebê ri. Sorri quando reconhece os traços da mãe, comunicando a ela que reconhece e recebe sua comunicação para além (ou aquém) das palavras. O bebê sorri ou gargalha quando é satisfeito ou surpreendido, ainda quando algo gera medo. O riso alivia a tensão, seja ela qual for.

O chiste é produto do prazer que o sujeito busca quando adulto reencontrar. Ele é expressão do desejo infantil cheio de alegria e júbilo. Entre o sonho e o sintoma, a piada é um produto simbólico e consciente, que prova a existência do sujeito cindido, estrangeiro de si mesmo.

A proposta do humor não é propriamente fazer rir. O riso é consequência do afeto que é transformado. É efeito da colisão entre o objeto e as expectativas humanas. O ridículo aparece quando o sujeito se dá conta de suas prepotências, onipotências, seus defeitos e finitude. Risível é a existência humana, quando se recusa a encarar a deformidade e as inconveniências intrínsecas à vida.

O humor é um processo sublimatório, que cria laço social, amalgamando o amor e a agressividade, vida e morte. Por essa capacidade de enlace talvez o humor seja um pequeno lugar de resistência, uma renúncia ao ódio e a violência e que permite aos sujeitos renovar os laços de fraternidade. A leitura da história do riso nos possibilitou comprovar essa afirmação. Na festa arcaica grega, com os comediantes e bufões, e nas saturnais em Roma, o riso se afirmava como um regozijo coletivo, em que as relações sociais eram transfiguradas e renovadas. Esse papel é bastante claro nos carnavais medievais, com o realismo grotesco, em que todos os elementos da vida se mesclam aos componentes inorgânicos e agressivos da existência. No entanto, a partir do Renascimento o vínculo entre riso e cultura passa a tomar novos contornos. Ele se afasta da tradição grotesca e é expurgado de seus elementos alegres e populares. Inicia-se um processo de dessocialização do riso. Rir passa a ser um ato alegórico, civilizado e individual. No seio de uma sociedade de controle o riso passa a ser mais um (talvez o principal) elemento que deve ser docilizado, domado e disciplinado.

Na contemporaneidade temos a conclusão inquietante de que o riso, embora intensamente estimulado, está cada vez mais escasso. Na comédia de massa ele é utilizado

como recurso de sedução do público, que obtém satisfações de caráter sadomasoquista, pois pela piada o sujeito projeta no outro a agressividade do próprio supereu. O riso passou a ser instrumental, sendo usado para adquirir audiência e lucro. Ele tornou-se o novo *fetice* da mercadoria.

Em nossa análise da contemporaneidade adentramos o discurso de estímulo ao riso pela ideologia da felicidade. A psicanálise nos revela o inviável desta promessa, que tenta manter a condição subjetiva de prazer sem desprazer. Nesse engodo a indústria farmacêutica de medicalização da alma e a indústria do entretenimento encontram seu grande lucro. Adorno e Horkheimer (1986) empreendem a análise de que a indústria cultural elimina o trágico. Ao tomar o lugar que outrora era ocupado pela arte e pela cultura popular, ela esvazia do sujeito os recursos necessários à experiência estética-afetiva de indignação radical com a realidade. Nesse contexto, o humor torna-se sem graça, sem força e por isso, estéril. Žižek (2005) utiliza uma piada interessante para ilustrarmos a configuração do humor na contemporaneidade. Escreve:

Numa antiga anedota que circulava na hoje falecida República Democrática Alemã, um operário alemão consegue um emprego na Sibéria; sabendo que toda correspondência será lida pelos censores, ele combina com os amigos; “Vamos combinar um código: se uma carta estiver escrita em tinta azul, o que ela diz é verdade; se estiver escrita em tinta vermelha, tudo é mentira”. Um mês depois, os amigos recebem uma carta escrita em tinta azul: “Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas, sempre prontas para um programa – o único senão é que não se consegue encontrar *tinta vermelha*” (Žižek, 2005, p.15)

Žižek (2005) utiliza essa piada para pensar sobre o tema da liberdade nas sociedades democráticas, mas podemos utiliza-la para pensar a configuração atual do riso e do humor. Na contemporaneidade temos um contexto repleto de risos e estímulo a felicidade, mas os indivíduos são desprovidos da linguagem necessária para articular a suas infelicidades, tristezas e sofrimentos. O que falta de *tinta vermelha* significa que os signos de felicidade, de humor e liberdade vendidos e pela indústria cultural mostram-se falsos, ou melhor, mistificados. A promessa de que podem ser adquiridos via consumo é ilusória, não permitindo aos sujeitos pensar no impossível contido nela.

O humor do *Charlie Hebdo* em determinados momentos cumpriu essa função de *tinta vermelha*, por isso incomodava. Dentro das sociedades ditas democráticas denunciavam a existência constante da não-liberdade, expondo os preconceitos, intolerâncias e o lado grotesco do ser humano, rebaixando ícones da política, da mídia e da religião. Em meio a exigência civilizatório de repressão e culpa, o humor seguindo a tradição do realismo grotesco, apresenta-se como um utopismo libertário, com a radicalidade de quebra de todas as ilusões.

Jacoby (2007) empreende uma análise bastante interessante sobre o pensamento utópico. Para o autor a palavra utopia passou a se equiparar a totalitarismo, associada a imposição de ideais, exigência que esteve presente em todos os ditadores do século XX e nos terroristas do século XXI. Entretanto, o autor aponta para a grande importância do pensamento utópico e distingue duas correntes dentro dele: *a tradição projetista* e *a tradição iconoclasta*. A primeira corrente, os utopistas projetista (de longe o maior número de utopistas) são aqueles que mapeiam o futuro, cada centímetro. Eles apresentam projetos de como os homens e mulheres deveriam agir, falar e viver. Já a segunda tradição, os *utopistas iconoclastas*, são aqueles que sonham com uma sociedade melhor do que a existente, no entanto, se recusam a apresentarem as medidas precisas dessa sociedade. Eles são contestadores e ao mesmo tempo destruidores das imagens ideais.

Jacoby (2007) analisa que os utópicos projetistas celebram certo autoritarismo. Eles dizem o modo como às pessoas devem se portar, como devem se vestir, à hora e o que devem comer. “Com os seus horários e disposições de lugares, as suas utopias tornam-se condenáveis, não por sua amplitude, mas por sua estreiteza, não por suas extravagâncias, mas por sua pobreza.” (Jacoy, 2007, p.65). Eles querem realizar um ideal longínquo e isso leva a ditadura, pois precisam realizar uma verdadeira “limpeza” na realidade, tornando-a livre de todas as suas fealdades. No seu projeto utópico eles não querem “nenhuma colcha de retalhos, nenhuma peça de vestuário velha e mal remendada, mas sim um traje de gala inteiramente novo, um novo mundo realmente belo” (Jacoy, 2007, p.96). Contrariamente a essa tradição de pensamento filosófico o autor aponta a existência de autores utópicos iconoclastas, aqueles que possuem ideais, mas que se recusam a mapear o futuro, a construir imagens a serem seguidas. Assim, eles são utópicos no compromisso com o futuro e com a diferença radical. Dentro dessa tradição o autor analisa o pensamento de Karl Marx – que sempre se recusou a descrever como seria o comunismo, visto que só se prendia a fatos reais, ao determinantes históricos, ao invés de apresentar receita de restauração do futuro (como fizeram seus seguidores). Ele

também aponta autores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamim, pois todos eles se focam na crítica ao presente, negando a busca da perfeição. Adorno (2009) na “Dialética Negativa” questiona: o que vêm depois do fim de uma guerra? O que virá não é fundamental diante da urgente necessidade de acabar com a violência que ela impõe. Não há necessidade de um projeto de futuro se conseguimos identificar no presente aquilo que oprime.

Entendemos o humor como expressão prazerosa da capacidade para a utopia, em sua versão iconoclasta, aquela que atinge o cerne da busca de beleza e completude. E não seria justamente esse desarranjo caudado pela psicanálise? Assim como o riso, a psicanálise expõe o estranho, o escondido, o recalcado e negado. Longe de enquadrarem o sujeito em um ideal, trabalham com o desenquadre. Apontam para a incompletude do discurso. Há sempre algo que escapa a razão, o que escorre entre os dedos e que não pode ser controlado. É justamente pelo atravessamento deste de algo que a alegria e o saber dão as mãos, criando movimento a saberes que eram paralisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraão, B. S.(1999). A história da Filosofia. In: *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Nova cultural.
- Adorno, T, W. (2001). A Arte é Alegre? In: Oliveira, N, R; Zuin, A; Pucci, B. (Orgs). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Campinas: Autores Associados.
- _____. (1996a). O fetichismo da música e a regressão da audição. In: *Theodor W. Adorno*. (pp. 65-108, Col. Pensadores). São Paulo: Nova Cultural.
- _____. & Horkheimer, M. (1973a). Cultura e civilização. (pp. 93- 104). In: *Temas básicos de Sociologia*. São Paulo: Cultrix, p. 93-104.
- _____. (1986). A crítica cultural e sociedade. In: G. Cohn. (org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. (pp. 76-91). São Paulo: Ática.
- _____. (1995). Palavras e sinais: modelos críticos 2 (M. H. Ruschel, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Trabalho original publicado em 1969).
- Aristóteles. Poética. (2004) In: *Aristóteles: Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. (Col. Pensadores). São Paulo: Nova Cultural.
- Assoun, Paul-Laurent (2012). *Freud e as Ciências Sociais: psicanálise e teoria da Cultura*. (L. P. Rouanet, Trad.) São Paulo: Edições Loyola.
- Barbieri, C, P. (2009) Perversão, humor e sublimação. *Estudos de Psicanálise*. N.32. Belo Horizonte, nov 2009.
- Barros, M. de (1996). Livro Sobre Nada. (3, ed). Rio de Janeiro: editora Record.
- Barthes, Roland. (1985). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Baudelaire, C.(2002). *Da essência do riso* (e de modo geral do cômico nas artes plásticas) In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- Birman, Joel. Criatividade e Sublimação em Psicanálise. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.11-26, 2008.
- _____. Governabilidade, força e sublimação: Freud e a filosofia Política. *Psicologia USP*. Julho/setembro, 2010, (353-56).
- Bodei, R (2005). *As formas da beleza*. Bauru: Edusc.
- Caniato, A, M, P; Rodrigues, S, M. (2012). A construção psicossocial da competição: o engano na cumplicidade de uma falsa vida. *Psicologia & Sociedade*; 24 (1), 23-35.

Cesarotto, O. (1996). *No Olho do Outro: "O Homem de Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Cohn, G (Org.). (1986). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática.

Dostoiévski, F. (1971) *Os Irmãos Karamázov*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.

Eco, U. P. (2004) *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro.

Esopo (1992). *Grécia Antiga*. In: Kovács, M, J. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Feitosa, C. (2004). Alteridade na Estética: reflexões sobre a Feiúra. In: Katz, C, S; Kupermann, D; Mosé, V. (Org). *Beleza, Feiúra & Psicanálie*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Ferenczi, S. (2011). A Psicologia do chiste e do cômico. In: *Obras Completas Sándor Ferenczi*; (V.1. A. Cabral, Trad.). São Paulo: Editora Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1911)

Franco Filho, O. (2009) A civilização do mal-estar pela não felicidade. *Revista Brasileira de Psicanálise*. (vol.43, n.2, 183-192).

Freud, S (1973) *La Afasia*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. (Obra originalmente publicada em 1891)

_____. (1996) As Neuropsicoses de Defesa. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol.3) Rio de Janeiro: Imago (Obra originalmente publicada em 1894).

_____. (1995). Projeto de uma psicologia científica. (O. F. Gabbi Junior, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1895)

_____.(1996). A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (vol. 5.) Rio de Janeiro: Imago (Obra originalmente publicada em 1900).

_____. (1996). Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (vol, 8). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1905a).

_____. (1996) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (vol.7). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1905b).

_____. (1996). *Moral Sexual Civilizada*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol.9). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1908).

_____. (1996). *Escritores Criativos e Devaneios*. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol.9). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1908).

_____. (1996) *Conferência X*". *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol.15). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1909).

_____. (2013) *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. In: *Obras Completas* (Vol.9, P. C. de Souza). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra originalmente publicada em 1910).

_____. (1996) *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*. *Edição Standart das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra Originalmente publicada em 1910)

_____. (2012) *Totem e Tabu*. In: *Obras Completas* (Vol. 11, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra originalmente publicada em 1913)

_____. (2006) *À guisa de introdução ao narcisismo*. In: *Escritos Sobre Psicologia do Inconsciente*. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (Vol.1, L.A. Hanns, Trad) Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1914)

_____. (2006) *O Inconsciente*. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. (vol.2, L. A. Hanns, Trad). Rio de Janeiro: Imago. (Obra Originalmente publicada em 1915a)

_____. (2006) *Pulsão e destinos das pulsões*. In: *Escritos Sobre Psicologia do Inconsciente*. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. (Vol.1, L.A. Hanns, Trad) Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1915b)

_____. (2010) *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte* In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. *Obras Completas* (Vol. 12, P. C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1915)

_____. (2010) *Luto e Melancolia*. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. *Obras Completas* (Vol. 12, P. C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1917 [1915])

_____. (2010). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: *Obras Completas* (Vol. 14, P.C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1917)

_____. (2010). O Inquietante. In: *Obras Completas* (Vol. 14, P.C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1919)

_____. (2010) Além do princípio do prazer. In: *Obras Completas* (vol. 14, P.C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1920)

_____. (2012) Psicologia de Massas e análise do eu. In: *Psicologia de massas e análise do eu e outros textos* (P.C de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra Originalmente publicada em 1921)

_____. (2012) Alguns Mecanismos neuróticos no ciúmes, na paranoia e no homossexualismo. In: *Psicologia de massas e análise do eu e outros textos* (P.C de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra Originalmente publicada em 1922)

_____. (2011) O Eu e o Id. In: *Obras Completas*. (vol.16, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1923)

_____. (2011) O Problema econômico do masoquismo. In: *Obras Completas*. (vol.16, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1924a)

_____. (2011) A perda de realidade na neurose e na psicose. In: *Obras Completas*. (vol.16, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1924b)

_____. (2011) Resumo da Psicanálise. In: *Obras Completas*. (vol.16, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1924)

_____. (2011) Autobiografia. In: *Obras Completas*. (vol.16, P.C. de Souza, Trad). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1925)

_____. (1990). O valor da vida: uma entrevista rara de Freud. In: Souza, P. C. (Org.) *Sigmund Freud e o gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo: Brasiliense. (Entrevista concedida em 1926)

_____. (2014). O Humor. In: *Obras Completas* (vol. 17, P. C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1927a)

_____. (2014) O Futuro de uma Ilusão. In: *Obras Completas* (vol. 17, P.C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1927b)

_____. (2014) Sobre o Fetichismo. Obras Completas (vol. 17, P.C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1927c)

_____. (2011) *O Mal estar na Cultura*. (Renato Zwick, trad). Porto Alegre: L&PM. (Ora originalmente publicada em 1930)

_____ (1996). A cisão do Eu no processo de defesa. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (vol.23). Rio de Janeiro: Imago. (Obra originalmente publicada em 1938).

Garcia-Roza. (1995). *Artigos de metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gay, P.(1989). *Freud. Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gerber, I. (2013). *Sessão de Histórias*. São Paulo: Ofício

Gigliotti, A. (2012) A última lição de Chico Anysio. Folha de São Paulo 14 ago, 2012. Recuperado em 05 abril, 2014 de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaio/60670-a-ultima-licao-de-chico-anysio.shtml>

Horkheimer, M. (1975) Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: LopariC, Z (Org). *Textos Escolhidos – Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jugen Habermas*. São Paulo: Victor Civita.

Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1985a). O conceito de esclarecimento. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. (pp. 19-52). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1985b). Ulisses ou Mito e Esclarecimento. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. (pp.53-80). Rio de Janeiro: Jorge Zahar

_____. (1985c). A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. (pp. 113-156). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Jacoby, R. (2007). *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. (C. M. B. Araújo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Kupermann, D. (2003) *Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (2005). Perder a vida, mas não perder a piada: O humor entre companheiros de desgraça. In D. Kupermann, A. Slavutzky. (Org). *Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (2010). Humor, desidealização e sublimação na psicanálise. *Psicologia Clínica* (PUCRJ. Impresso), v. 22, p. 193-207.

Lesky, A.(1995) Os começos do drama. In: *História da Literatura Grega*. (pp.253-271) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lipovevsky, G. (1989). *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Lispector, C. (1998). *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (1999). *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco.

Macedo, J. R. de, (2000) *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS; São Paulo: Ed. da Unesp.

Magno, B. (1983). *As Regras Monásticas*. (H. Pasch; H. N. Assad, Trad). Petrópolis: Vozes.

Marx, K. & Engels, F. (1987). *A ideologia Alemã (Feuerbach)*. São Paulo: Hucitec. (Trabalho original publicado em 1847.)

Marx, K. (1968). *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Texto original publicado em 1867.)

McMahon, M, D. (2006) *Felicidade: uma história*. (F. Ravagnani; M.S. Moura Neto, trad). São Paulo: Globo.

Mijolla-Mellor, S. de. (2005) *La sublimation*. Paris: Presses Universitaires de France.

_____. (2010) Os ideais e a Sublimação. *Psicologia USP*, São Paulo, julho/setembro, 21(3), 501-512.

Meslier, J. (1970). *Oeuvres complètes*. (3 Tomes). Paris: Anthropos.

Mezan, R. (2005). A ilha dos tesouros: relendo a piada e sua relação com o inconsciente. In: Slavutzky, A; Kupermann, D (Org). *Seria trágico...se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (1982) Os demônios da alma. (pp.65-1550) In: *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: editora Perspectiva.

Minois, Georges. (2003). *História do Riso e do Escárnio*. (M. E. O. Assupção, Trad.) São Paulo: Editora UNESP.

Moore, Alan; Gibbons, Dave. (2005). *Watchmen*. New York: DC Comics.

Nakasu, M, V, P. O debate entre cultura e metapsicologia na obra freudiana. *Revista princípios*, rio grande do norte, v. 10, n.13, p. 23-40, 2004.

Natali, J. B. (2015) Conheça a História do Jornal francês “Charlie Hebdo” alvo a tiros em Paris. *Folha de São Paulo* (7 de janeiro, 2015). Recuperado em 18 janeiro: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/01/1571639-conheca-a-historia-do-jornal-charlie-hebdo-alvo-de-ataque-a-tiros-em-paris.shtml>

Ogden, T.(1996) *Os sujeitos da Psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Perada, L. C. (2005) Humor e Psicanálise. In: In D. Kupermann, A. Slavutzky. (Org). *Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Ricoeur, P.(1977). *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

Rosset, C. (2000) *Alegria: a força Maior*. (E. A. Ribeiro, trad). Rio de Janeiro: Relume Damurá.

Rouanet, S, P. (1989). *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Slavutzky, A. (2005). O precioso dom do Humor. In: . Kupermann, A. Slavutzky. (Org). *Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Snyder, Zack. (2009) *Watchmen - Os Guardiões* [filme-video]

Strachey, J. (1996). Introdução da Edição Inglês de “Artigos Sobre Metapsicologia”. In, Freud, S. *Obras Completas* (Vol.14). Rio Janeiro: Imago.

Ungier, A. (2011). *Por Acaso: o humor na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

Zizek, S. (2003). Hedonismo envergonhado. *Folha de São Paulo*. Recuperado em 16 março, 2015, de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200303.htm>

Zizek (2005). *Bem-Vindo ao Deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. (P. C. Castanheira, trad). São Paulo: Boitempo.