

O humor em três tempos

Sheyla Machado*

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

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

Resumo

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

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

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

Mas de que morte se trata?

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

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

Com efeito, afastado por

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nesse ponto algo se deslo-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vejamos o que nossa comédia pode nos dizer a respeito.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

L'humeur en trois temps

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

Resume

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

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

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