

Entre o mal-estar e o bom-humor: mazelas da civilização

Camila Pedral Sampaio

O humor e a culpa são possibilidades desiguais de enfrentamento com as exigências que a civilização faz ao sujeito: num diálogo com o filme *Crimes e Pecados*, este artigo ensaia algumas interrogações para a clínica psicanalítica.

Os debates que ultimamente têm sido promovidos entre o campo psicanalítico e o cinema destacam duas invenções características do nosso século, incorporadas à cultura contemporânea. O campo de interlocução e interrogação criado entre estas duas áreas desafia a ampliação de nossa inteligibilidade acerca da experiência humana. A efervescência deste encontro nos provoca, no sentido de fazer circular o saber psicanalítico e as possibilidades de expressão daquilo que é a subjetividade humana. O cinema interroga a psicanálise: afinal, “que coisa é o homem?”, como nos perguntou certa vez e definitivamente o poeta Drummond. Não que produtores, diretores ou autores necessitem precisamente desta resposta, mas a pergunta nos inquieta e sensibiliza, como psicanalistas.

Extravasamos os muros da clínica e dirigimos olhar e pensamento para estas outras formas de significação que nos são oferecidas pelas narrativas cinematográficas. Instala-se um terreno de fertilidade recíproca.

Do ponto de vista da psicanálise, este campo de debate, que envolve a discussão entre a psicanálise e uma produção cultural qualquer, tomada como interlocutora, tem sido chamado, a partir de Laplanche¹, de “psicanálise extra-muros” ou “extra-clínica”, à prefe-

Camila Pedral Sampaio é psicanalista, candidata no Instituto de Psicanálise da SBPSP, professora assistente-mestre no Departamento de Psicologia Social da Faculdade de Psicologia da PUCSP, doutoranda na mesma instituição. Este texto reproduz uma conferência no Ciclo de Debates sobre Psicanálise e Cinema promovido pelo CEFAC (Cursos de especialização em fonoaudiologia e audiologia clínica).

rência da denominação mais antiga e mais difundida de 'psicanálise aplicada'. Encontra-se nesta proposta a tendência a considerar que um tal exercício de ampliação do campo psicanalítico não consistiria meramente numa "aplicação" da psicanálise, vista como uma disciplina supostamente acabada, a uma área que lhe seria externa, a da análise da cultura ou dos fenômenos culturais. Pelo contrário, teríamos de reconhecer que a psicanálise, desde Freud, teve, na análise dos fenômenos e produções da cultura, um dos territórios de engendramento de suas idéias. Renato Mezan destaca a análise dos fenômenos culturais como uma das três fontes da psicanálise. Para este autor, Freud buscava, em suas incursões pelo campo cultural, uma garantia de universalidade em relação às idéias e concepções teóricas constituídas a partir da clínica e da sua auto-análise, as duas outras fontes fundamentais da idéia psicanalítica.²

Laplanche, também neste sentido, sugere a existência de quatro territórios da experiência psicanalítica: a clínica, a teoria, a história e a psicanálise extra-muros ou extra-cura. Pensa este autor que convém pôr em relevo este último lugar, não só pela quantidade de textos produzidos desde Freud no confronto com os fenômenos culturais, como também pela fecundidade deste confronto, de Schreber ao Moisés, de Leonardo aos estudos sobre as religiões e a civilização. Na psicanálise levada para-fora-da-cura, tomada como fundamental e não acessória, Laplanche distingue um aspecto *real*, que torna seu argumento muito interessante para nós. Ele se refere ao fato de que, a partir de certo momento da história das idéias no Ocidente, a psicanálise *invade o cultural como modo de ser*, não apenas como doutrina ou teoria. Dito de outra maneira, o que ele nos propõe é que o efeito deste movimento que leva a psicanálise para a cultura é não apenas que o "homem psicanalítico" seja um homem segundo a psicanálise, mas que

seja, mais propriamente, daí em diante, um homem culturalmente marcado pela Psicanálise.

Se atentarmos para a filmografia de Woody Allen, esta idéia nos parecerá imediatamente evidente. Desde *Tudo o que você queria saber...*, aos *Contos de Nova York* com aquela mãe-fantasma todo-poderosa, aos dilemas psicanalíticos dos personagens de *Annie Hall*, *Alice ou Poderosa Afrodite*, se o que vemos é um diretor multideterminadamente marcado em termos culturais - marcado

Na história das idéias no Ocidente, a psicanálise invade o cultural como modo de ser, e não apenas como doutrina ou teoria.

pelo próprio cinema, pelo jazz, pela cultura judaica, de cujas excelências uma é o humor, temos que reconhecer também, inegavelmente, a marca da experiência psicanalítica e de seus efeitos sobre a cultura. É provavelmente este um dos motivos que me levaram a escolher um de seus filmes como interlocutor nesta breve excursão pelos caminhos que se podem delinear entre psicanálise e cinema. O que pretendo, a princípio, é, modestamente, um diálogo com o filme, passeando *à la socrática* nestas searas filosófico-psicanalítico-cinematográficas, onde nos perguntare-

mos sobre a experiência do humor, tema sobre o qual recorrentemente me encontro a pensar.

A escolha deste filme em especial, *Crimes e Pecados* (que teria sido melhor traduzido por 'Crimes e Contravenções'), foi produto de uma observação e de um impacto emocional que me assombraram desde a primeira vez em que o assisti. Dos filmes de Woody Allen, este é, sem dúvida, um dos mais sombrios e, à primeira vista, pouco adequado para uma reflexão acerca do humor. Trata-se da estória simples de um assassinato, desde seus antecedentes, até sua resolução final. Um brilhante profissional, Judah, judeu religioso, tem sua carreira e sua estabilidade familiar ameaçadas pela amante latina, no momento em que tenta separar-se dela definitivamente. O filme enfoca os dilemas éticos em que se envolve quando decide mandar eliminá-la, desafiando-se a executar um crime perfeito, que não deixe marcas nem restos, nem mesmo culpas. Esta narrativa é o eixo central do filme.

Em paralelo, desenha-se a estória da vida de Clifford, personagem desempenhado por Woody Allen, um homem envolvido com o fracasso de seu casamento e de sua vida profissional, à procura de oportunidades nas duas áreas. Ele é um cineasta pouco ou quase nada remunerado e insiste na produção de documentários, quase sempre sem quaisquer chances comerciais. Sua esposa está desiludida e desencantada com ele e o compara freqüentemente com seu próprio irmão, Lester, um outro profissional brilhante, produtor e diretor de comédias para televisão. Clifford é, assim, uma ilha de fracasso cercada pelo sucesso de todos os lados; ao longo do filme, ele reflete sobre a condução de sua vida, pautada por valores de liberdade e autenticidade que, a estas alturas, parecem ultrapassados. Os personagens centrais das duas estórias não se conhecem; suas vidas são entrelaçadas pelos acontecimentos, até que, na cena fi-

nal, uma festa de casamento, eles se encontram.

O resultado é um filme de poucas piadas, de poucas risadas, um filme cujo enredo beira constantemente o teor dramático. Mesmo que ele seja costurado pela pergunta sobre o que dá o tom risível ou cômico a uma história qualquer, pergunta repetidamente feita e respondida por Lester, o personagem humorista (e, a bem dizer, mal-humorado) da estória, isto não tem o poder de conferir-lhe um colorido de humor. Só por este fato, ele seria, no máximo, um ensaio sobre humor, mas não um filme catalogado dentro do gênero do humor. Uma primeira observação me levou logo a perguntar, então, quais eram os *efeitos de humor* presentes neste filme. Afinal, por que esse filme é engraçado? Ao mesmo tempo, a esta pergunta associava-se um sentimento muito acentuado frente a seu final: fui assaltada por um enorme alívio, quase eufórico. Um alívio semelhante ao que se sente quando se consegue vencer uma *parada dura*, uma percepção aliviante de vitória. Este sentimento, tal como percebi mais tarde, foi uma reação bastante freqüente, relatada por vários outros espectadores do filme.

O que me proponho a fazer, no presente texto, é apontar, a princípio, para alguns destes *efeitos de humor* que o diretor, genialmente, introduz na própria estrutura do filme e, indo um pouco mais adiante, a esboçar uma resposta à pergunta: o que é que este alívio final tem a ver com humor? Deste modo, acredito que possamos nos aproximar do campo geral do humor e, quem sabe, ensaiar algumas idéias sobre sua importância na clínica psicanalítica. Então, vamos ao filme.

Os personagens

O tema geral posto em consideração por Woody Allen neste filme é, como se pode logo entrever, o da culpa. A montagem criada para

desenvolvê-lo torna-se, já de início, interessantíssima, em termos dos *efeitos de humor* que é capaz de provocar, mesmo diante de uma temática aparentemente tão estranha à eficácia humorística. O recurso utilizado pelo diretor é o de propor uma estrutura composta por estas duas estórias paralelas que se intercalam quase por casualidade. São duas estórias que têm teores absolutamente diversos entre si; em quase nada elas se aproximam. Há entre elas uma nítida diferença de proporções. Uma delas é dramática, incomum, inten-

Poderíamos dizer, então, que é o efeito de contraste que cria imediatamente uma disponibilidade humorística no espectador. A grandeza de uma vida é comentada pela banalidade da outra. Aliás, o filme é, em tudo, uma reflexão sobre as desproporções, sobre os absurdos da existência humana, atravessada pelo fascínio, pelo engano, pela paixão. A grande estória comentada pela pequena tem suas proporções modificada, relativiza-se, parece multiplicada em cada um dos personagens. Estamos todos, diante da tela ou den-

No filme "Crimes e Pecados", o efeito de contraste cria uma disponibilidade humorística : uma dimensão ficcional e anedótica.

sa, bem-sucedida. A outra é banal, quase comum, uma estória de insucessos e erros de todos nós.

O efeito desta interpolação casual das duas estórias é que uma se torna o comentário da outra. Cria-se, assim, uma estrutura de tensão e alívio, de contrastes, o que, em si mesmo, costuma ser uma característica daquilo que produz humor. Num lance de síntese, oposições se reúnem: o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, o banal e o excelente, o mais íntimo e o mais público. Essa reunião, esse amalgamento de teores da vida opostos, produz um efeito cômico. É o caso quando Cliff diz à esposa: "Faz um ano que não fazemos amor. Sei porque é aniversário da morte de Hitler." São duas importâncias, advindas de terrenos muito distintos da vida. O embaralhamento delas provoca uma relativização de importâncias que é própria dos *efeitos de humor*.

tro dela, desencontrados de nós mesmos e, de certa forma, enganados pela nossa capacidade de fascínio. Halley, a assistente de produção, por exemplo: tudo nos levaria a crer que ela se daria bem com Clifford. Ele mesmo, em suas buscas de oportunidades no amor, passa a ficar confiante nisto; em tudo eles se dão bem, suas opiniões são compatíveis, ambos criticam duramente o cinema comercial, gostam de conversar entre si, discutem filosofia horas a fio e concordam até mesmo na idéia pouco amável em relação ao canastrão Lester. Até que se descobre que ela se apaixonou; cedeu a um fascínio. De quem? De quem mais senão do próprio Lester? Onde estará, então, a lei das probabilidades no homem? Onde estará a verdade? No que o sujeito diz de si próprio, ou no fascínio pelo qual é pego? A estória quase banal do filme, então, pontuada pela intensidade emocional da outra

estória, um drama em torno do protagonista de um crime covarde, torna-se capaz de tematizar a dimensão trágica da existência cotidiana.

Este efeito de relativização de um texto pelo outro toma um caráter ainda mais interessante quando se observa um terceiro comentador destes textos, que é o próprio cinema. As cenas do cinema que se sobrepõem às histórias têm esse efeito: o de comentar, como que de fora da vida, as paixões e conflitos que se desenrolam nos enredos. Quase como a dizer que, muito antes de serem vividas, estas histórias já foram pensadas pelo cinema em suas ficções. Ou como a dizer que em toda história há uma dimensão de "estória", uma dimensão ficcional e anedótica. A vida, comentada pela ficção, toma ainda uma outra proporção: o recuo da vida ao cinema modifica proporções, banaliza o sublime, produz humor. Deveríamos aqui concordar com Lester: trata-se de uma questão de distância, do recuo que se toma na observação do mundo. O cinema, dentro do cinema, produz um poderoso efeito de recuo.

Aproximemo-nos, entretanto, desta estrutura de histórias e personagens contrastantes, a começar com Clifford. Um cineasta, diretor de documentários pouco comerciáveis, um homem cheio de idéias, simpaticíssimo, para quem, no entanto, tudo dá errado. Chega a nos parecer natural que as coisas lhe saiam mal. Ele perde sempre e em tudo. Perdeu o seriado que lhe daria algum recurso, perdeu o professor com quem fazia o documentário, perdeu a esposa e, por fim, perde a mulher que ama. E perde por que? Ao que tudo indica, porque não sabe jogar o jogo do fascínio que regulamenta as relações sociais. Observe-se que a relação mais frutífera que ele mantém é com a sobrinha, uma menina, alguém que está nitidamente fora deste campo de jogo de brilhos. Ele vai atrás das próprias idéias, um pouco enganado sobre tudo, e erra. Vive à sombra do brilho, um pouco força-

do, a nosso ver, do cunhado, Lester, e em tudo perde para ele. Ele aposta, por exemplo, que o cunhado teria, em relação a si próprio, a mesma capacidade de humor que ele diz ter em relação ao resto do mundo. Mas esquece o mandamento da distância. Em relação a um eu-mesmo cultuado e envaidecido, não há distância suficiente para que a comparação de si com Mussolini ou com um cavalo,

Qualquer
acerto entre os
personagens, na
paixão cega que
os move - paixão
de si e desejo
furioso do outro -
é impossível.

proposta por Clifford no seriado projetado acerca da vida de Lester, resulte em humor. Nós rimos. Ele é demitido. Suas paixões estão excessivamente à mostra, à superfície. Esta seria, aliás, a figura típica do palhaço: ele erra; erra porque pensa errado e vai fazendo tudo o que pensa. Falta-lhe o "desconfiômetro" e ele torna-se humanamente simpático e engraçado por isto. Como palhaço, Clifford é, em suas "erranças", um ser de superfície. E, como salienta Deleuze³, o humor é, por excelência, um efeito de superfície.

Do outro lado, temos Judah, um homem magnífico, exemplar, oftalmologista de maior sucesso, em tudo metido com os problemas dos olhos. Interessante: os olhos não lhe são de grande valia para ver; são olhos de ser visto. Ele é visto por Miriam, sua esposa, em seu brilho e perfeição; pai amoroso e marido exemplar, profissional dedicado e rico, honesto e competente. Não pode confrontar-se com este olhar, que em tudo o espelha. Ele é tal como é visto: glamouroso, feliz, quase perfeito. Mas ele também é visto por Dolores, a amante latina. Ela viu o outro lado da vida de Judah, suas trações, seus pecados e contravenções, suas sujeiras, algumas falcaturas. E ela afirma, não é cega. Presenciou o lado sombrio e negado da personalidade do amante e agora, na iminência de um rompimento, está desesperada. Qualquer acerto entre eles, na paixão cega que os move - paixão de si e desejo furioso do outro -, é impossível. O dilema que presenciamos em Judah é o de um ego iluminado, grandioso, tentando furiosamente eliminar aquilo que não cabe, o incompatível, incorporado aos olhos de Dolores. É um dilema narcísico. E o interessante é que ele nos convence, como espectadores, que, do interior desse dilema, um dilema relativo à má consciência, no sentido sartreano, não se encontra saída.

A solução que ele dará pode ser logo adivinhada, se considerarmos o interlocutor com quem ele vai se aconselhar: o irmão Jack, em cujo "estilo" revela-se toda a carga pesada da Máfia americana. (Não é também Sartre que nos diz que escolhemos acertadamente a quem pedir conselhos?) Na divisão com o irmão, Judah encarnou todo o brilho e Jack toda a sombra, como é próprio, aliás, das economias narcísicas em ação numa dinâmica familiar. A questão, no fundo, é ainda a do encaminhamento das metas próprias de vir-a-ser, segundo o critério dos "olhos que nos vêem" e nos destinam a porções mutuamente exclusivas do ser.

“Os olhos são um espelho”, diz Dolores. Judah não sabe se o que vê neles é a alma. Mas ele a vê morta, por mandato seu. Atrás de seus olhos, apenas um vácuo sinistro. O sinistro daquilo que aqueles olhos já não podem ver em si próprio. É neste contexto que se erguem, então, os Grandes Olhos, os olhos de Deus, que tudo vêem, a Lei. É fundamentalmente com este olhar que Judah terá que se confrontar. No plano dos homens, Ben, o rabino, está cego; e a amante está morta.

A amarração desta estrutura de duas histórias é dada por uma série de temas que, repetidamente, colocam em oposição visões diferentes do mundo. O que é tragédia, o que é comédia; o que é o mundo real, o que é ficção, mundo falsificado. Essencialmente, entretanto, a estrutura é costurada por dois discursos: um religioso e o outro filosófico. No primeiro, temos a grande figura dos olhos de Deus, parâmetro da Lei, fonte de justiça e moralidade. Deus implacável, onipotente, que castiga infalivelmente os pecadores. Deus de uma grandeza infantil, constituído na infância precoce, transmitido de geração a geração, que sobrevive soberano na luta eterna dos homens, ainda que em algumas batalhas possa ser ludibriado. Ora, mas se há justiça inerente ao mundo, há segurança. Se há segurança, é porque há culpa e castigo, que a todos perseguem. Em termos psicanalíticos, os olhos de Deus, como se pode entrever, seriam os olhos do superego. E o reino da culpa é, de fato, o reino do superego. O reino em que trocamos parcela da felicidade por segurança.

No discurso filosófico, temos algumas idéias de inspiração freud-sartreana, enunciadas pelo Professor Levy. Salientam-se, em seu depoimento, dois temas: a necessidade do amor e a inevitabilidade da escolha do próprio destino. Só o amor, entendido aqui como investimento libidinal, como sentido de ligação, permite encontrar sentido num uni-

verso que nos é indiferente. Não existe um clamor universalmente justo. O Deus concebido pelo homem é paradoxal: precisa ser um deus amoroso, mas é impossível concebê-lo inteiramente assim. A moral é portanto relativa. Tudo é imprevisível e injusto. Somos definidos pelas escolhas que fazemos, *condenados à liberdade...* e desesperadamente necessitados de um investimento amoroso que torne significativa nossa experiência no mundo. Este mundo, relativizado pelo amor, seria, a meu ver, o terreno possível do *humor*. Inquietantemente, entretanto, e freudianamente, diríamos, é o terreno do mais completo desamparo. O

nejando o assassinato perfeito, indignado com os amores entre Halley e o petulante Lester; o segundo realizou o assassinato perfeito. Paradoxalmente, o domínio da culpa assaltou o cineasta e liberou o oftalmologista. A festa religiosa é atravessada pelo discurso do filósofo, em *off*. E a realidade, por um mecanismo interessante, converteu-se em ficção.

Examinemos como isto pôde dar-se. Os conceitos de mundo real e ficção vêem-se sem dúvida muito embaralhados. A “vida real” de Clifford, sua luta para impor suas idéias, é vista por Lester, um ilusionista da sedução, como uma vida irreal: fora dos mecanismos da produtivi-

Em termos psicanalíticos, os olhos de Deus, seriam os olhos do superego. E o reino da culpa é o reino do superego, em que trocamos parcela da felicidade por segurança.

filósofo suicida-se, deixando um bilhete: “pulei da janela; ponto”. Clifford, seu grande admirador, nada sabe do suicídio: “...no Brooklyn eram infelizes demais para se matar!” No completo desamparo, neste lugar, é que o humor poderia se sobrepor à culpa.

Humor e culpa se contrapõem, portanto, como dois grandes temas que atravessam o filme. Na cena final, uma grande festa de casamento, as oposições, que vinham sendo mantidas separadas, encontram-se, embaralham-se e, em certos termos, invertem-se. Ali, todas as vidas e dilemas se encontram e os desfechos se revelam. Assim, Cliff e Judah se conhecem. O primeiro diz estar pla-

dade. De outro lado, a história de Judah é transformada, pela narrativa, num roteiro cinematográfico que é visto, ao mesmo tempo, como mais real do que as ficções trágicas de Hollywood. A vida “real” afigura-se como inescapavelmente mórbida. Ao penetrar na morbidez, na ausência de qualquer valor absoluto, no “esgoto da vida” sem Deus, de alguma forma Judah encontra a chance de pensar os acontecimentos reais como possibilidades, entre outras, de uma vida: como ficção, imaginação. A pergunta então discutida é: será possível eludir a culpa? Será possível escapar aos olhos implacáveis de Deus? Será possível que esse Deus, enorme, em sua justiça plena, seja derrotado?

Psicanálise e filosofia

Vejam os como, a partir de Freud, se considerariam estas questões. O *Mal-estar na Civilização*⁴ bem poderia ser o texto teórico que sustenta uma das afirmações do Professor Levy: “a felicidade individual não faz parte dos propósitos da Criação”; ou da civilização, nos termos de Freud, para quem civilização e mal-estar estão absolutamente intrincados. Neste texto, Freud, com sua habitual habilidade na escrita, faz certas manobras interessantes. Ele parte do sujeito individual e pergunta: como é possível ao indivíduo suportar as restri-

sora, o superego. Doravante, o superego, que tudo vê, atacará o ego violentamente a cada emergência pulsional proibida. Mortificará, atormentará o ego com a mesma agressividade que este outrora quis dirigir ao mundo externo. Seu instrumento? O sentimento de culpa, ou necessidade inconsciente de punição. A segurança proporcionada tem a paga quase incontornável da culpa. É o sentimento, a dilaceração explicitados por Judah em seus remorsos. Mal-estar, sintoma, culpa seriam os apanágios irrevogáveis da civilização. Mas Freud é claro, também, ao afirmar que esta maquinaria

deixado um pouco à parte por vinte e dois anos. Sabemos de seu interesse pelos chistes, que ensejou o magnífico trabalho lançado em 1905⁶. Ali Freud, do interior das concepções da primeira tópica, mostra que o chiste representa uma captura do sistema pré-consciente pelo modo de funcionamento inconsciente, o que produz prazer. Neste sentido podem se entender os efeitos de humor que viemos observando no filme: síntese, ou condensação, reunião de oposições, liberação de tendências hostis ou eróticas reprimidas. O plano de concepção de Freud, neste momento, revela uma tendência econômica importante. O prazer advindo da piada representa fundamentalmente uma economia de gasto psíquico, pela liberação do estilo de funcionamento inconsciente.

Em *Mal-Estar na Civilização*, Freud destaca que a felicidade individual não faz parte do processo civilizatório.

ções à felicidade impostas pela civilização? É necessário, segundo ele, ludibriar a infelicidade com algumas artimanhas engenhosas. Trocamos a felicidade pela segurança que a civilização nos oferece. Ao prosseguir em seu argumento, porém, um tanto imperceptivelmente, vamos, com o autor, deslocando o sujeito da pergunta, que passa a ser: como faz a civilização para manter-se, sendo os homens como são? O grande sujeito é agora a civilização, produto nobre de Eros.

A resposta à nova pergunta nos reconduz, ainda surpreendentemente, ao indivíduo. Não fazendo parte dos propósitos civilizatórios a felicidade individual, é preciso um dispositivo interno ao homem cujo sentido seja a limitação à sexualidade e à destrutividade. Este divisor de águas é o divisor do ego na instância repres-

exibe sua fragilidade. Ela exige extremo cuidado, sob pena de explodir. Seria preciso que flancos de felicidade “real” estivessem liberados. Se a culpa é inevitável e necessária à máquina civilizadora, esta, para manter-se, deve proporcionar aos indivíduos possibilidades de prazer. Freud faz inserir neste ponto de sua argumentação, uma discussão interessante sobre a Ética.

Entretanto, o que me parece surpreendente é que Freud não aborde a questão, em nenhuma passagem deste texto (nem nas suas estratégias para o suborno da felicidade nem nos momentos mais graves da relação com o sentimento de culpa), sob o ângulo do humor. Surpreendente porque, em 1927, dois ou três anos, portanto, antes deste texto, ele escreve “O humor”⁵, ensaio em que retoma o tema do humor como pro-

Do chiste ao humor

Já em 1927, opera-se, pelo efeito da segunda tópica, um traslado de enfoque e de objeto. Não se trata mais da piada ou do comêdo em geral, mas de efeitos de humor. O protótipo, aqui, já não é o da gargalhada nem o da comédia, mas o do humor inglês. O comentário humorístico tomado em consideração é sobre o condenado à força numa segunda-feira que, ao acordar, neste dia, faz a seguinte observação: “Bela maneira de começar uma semana!” O riso diante desta anedota é, se muito, interno, quase sem-graça, riso de piada que não se entendeu muito bem; mas é inegável que a cena provoca um efeito humorístico de alívio. É disto que Freud vai tratar. A abordagem econômica dá lugar à tópica e, em considerações bastante interessantes, ele coloca em cena os personagens do mundo interior que são, como se pode supor, exatamente os mesmos que povoam o cenário da culpa: ego e superego, aqui num outro tipo de relação.

Ora, diz Freud, o superego, her-

deiro da instância parental, se herda seu caráter proibitivo e limitador, poderia bem herdar também seu caráter amoroso e moderador. A possibilidade do humor estaria em que o ego, num certo instante, encontrasse esse superego amoroso - o Deus

a crer que é esta a fantasia a ser enfrentada no momento do confronto com a culpa. A segunda é, a meu ver, a lembrança que permite este enfrentamento, única cena de sua vida narrada com humor.

Judah volta de carro de sua esta-

O humor surge por um efeito da imaginação, por um efeito de ficção, engendrando um redimensionamento dos valores e dos poderes do mundo.

amoroso de Levy? e relativizador que, como um pai ao filho, abraça o ego e diminui a seus olhos o valor do mundo, como que a dizer: "ora, o mundo não deve ser levado tão a sério, não vale a pena". Isto quer dizer que o humor surge por um efeito da imaginação, por um efeito de ficção, pelo qual engendra-se, para o sujeito, um redimensionamento dos valores e dos poderes do mundo e que permite ao ego uma pequena vitória, um alívio imaginário. Examinaremos a seguir um pouco mais detidamente esta idéia.

Antes, porém, penso que seria interessante retomar rapidamente cenas do filme, com o propósito de localizar ou ilustrar as raízes destas formações superegóicas distintas e a condição de possibilidade da existência deste aspecto do superego benevolente e tolerante, em contrapartida à formação dominante e torturadora. Escolho duas cenas da memória de infância de Judah, que lhe acorrem em lembrança logo após o assassinato da amante. A primeira é um *flashback* recorrente em vários pontos do filme, desde o seu início, o que dá idéia da sua potência fantasmática estruturante. Tudo leva

da no apartamento de Dolores, onde, constatando-a morta, recolheu seus pertences e os indícios de sua presença na vida dela. Passa por um túnel. Assalta-o a imagem do rabino da infância. Uma cerimônia religiosa. Luz de velas, ambiente sombrio, matizado por tons vermelho-púrpura. Cenário opressivamente religioso. A um canto, o rabino lê as escrituras. A voz em off diz: 'os olhos de Deus tudo vêem'. A esta cena se associa outra lembrança que a reforça. É um diálogo entre o menino, constrito, caladamente obediente, e seu pai. Este lhe diz: "Nada escapa aos olhos de Deus. Ouça bem: não há nada que Ele não possa ver. Conhece os virtuosos e os pecadores. Os primeiros serão recompensados. Mas os segundos serão punidos para sempre."

A seguir, ele se dirige à casa onde passou a infância. Busca recordações. Acorre-lhe um almoço de páscoa em família. O pai recita orações, enquanto os outros aguardam solenes para começar a comer. A câmera foca uma tia. Realista, 'leninista', ela provoca, introduzindo na conversação uma polêmica que, ao fim, colocará em confronto a verdade religiosa e a verdade humana do poder: "Tudo

isto é baboseira, tragam logo a comida. Há crianças no recinto, não lhes encha a cabeça com crendices. Tem medo de Deus?" O pai replica, de sua tranqüilidade moral: "Eu não, porque ele só pune os pecadores." A tia contra-ataca: "Como Hitler? Matou 6 milhões de judeus e saiu impune! Vamos, abra os olhos. Escaparam depois de matar milhões de judeus. O poder pode fazer isso!" O pai não gosta desta conversa; as crianças começam a achá-la interessante. A tia continua: "Conhecem a piada do lutador que entra no ringue e seu irmão diz ao padre da família: 'Padre, reze por ele!', ao que o padre responde: 'Rezarei, mas, se ele bater, ajuda'? Esta é a questão." A família se divide; pela primeira vez, o tema da relatividade da moral, em oposição ao caráter absoluto da verdade religiosa, pode ser conversado. E se alguém comete um crime, mata? "Será punido; quem plantou a semente do mal, sempre colherá sofrimento", diz o pai. "Se for pego", diz o tio. A tia rebelde arre mata: "Pois eu digo que se ele pode fazê-lo e safar-se disto e se escolhe não se atormentar pela ética, ele está livre. A história é escrita pelos vencedores."

O que se vê nestas cenas, em que a verdade humana contrapõe-se ao caráter absoluto e onipotente de Deus, é como que uma relativização dos olhos de Deus pela perspectiva da escolha. A segunda cena é a recordação de que Judah precisava para confrontar-se com a culpa; ela abala o poder do pai todo-poderoso dentro dele. É o que permite a passagem de uma formação superegóica torturadora a outra mais tolerante. "Rezar, eu rezo, mas se ele bater, ajuda." Deus não é assim tão poderoso. Talvez não seja também tão implacável. O que se mostra, na figura desta tia, é alguma solidariedade à criança, do lugar da autoridade; brechas no Todo-poderoso. É possível ao ego a conquista de alguma vitória, no confronto com a autoridade onipotente; é possível algum alívio frente ao sofrimento da culpa.

Por que rimos?

Vamos tentar, por fim, a partir destas considerações, responder à questão formulada no início: qual o mais importante “efeito de humor” deste filme? Penso que, na conversão da história de Judah para o domínio da ficção, a resposta afirmativa à pergunta sobre se é possível escapar à culpa, é produtora de alívio humorístico. Em algum lugar, talvez seja apenas no terreno das ficções com que engendramos a nossa vida real, mas em algum lugar, de qualquer forma, é possível fazer sem ser atormentado pela culpa; é possível encontrar este superego amoroso, diante do qual as proporções do sofrimento podem ser moderadas. O efeito de humor produz-se, então, fundamentalmente sobre o espectador. Essa é a nossa pequena vitória, da posição de espectadores. Saímos com a alma “lavada”, aliviada.

A mais importante condição do humor aparece, portanto, como a possibilidade de enfrentar o “olho de Deus” e relativizá-lo. Descobri-lo um pouco míope e capaz de imaginação tolerante. Desde que não nos tomemos por oftalmologistas brilhantes e lhe restituamos os óculos... O humor representa, assim, a possibilidade de imaginar posições do sujeito abertas ao desejo inconsciente; deslocada a culpa, seu efeito é o de uma rebeldia liberadora, como que a dizer, “por que não?”

Outra consideração me parece importante nesta caracterização. No humor, assim como na ficção, representa papel fundamental o domínio do imaginário. Imaginar a possibilidade de que os nossos atos proibidos não tenham consequência alguma é, de certa forma, pôr em consideração o desejo e permitir ao ego respirar desejante, acatando uma “agressividade de brincadeira”. Permitir-lhe uma dose de triunfo narcísico. Triunfo quase sempre acompanhado da consciência do próprio desamparo. Sim, porque a atitude humorística, ao relativizar as po-

tências do mundo e do castigo, encontra-se com um eu também diminuído, relativizado, submetido ao mesmo desamparo humano desentranhado dos valores absolutos. Diz Comte-Sponville⁷ a este respeito que, se o humor é uma vitória narcísica, é também uma vitória contra o próprio narcisismo, pois o eu que o produz é um eu desencantado, cujo protótipo, no filme, poderia bem ser o personagem feito por Woody Allen. Não

diz ele, “no momento em que se revela o sentido de uma fala que libera alguma coisa do inconsciente, o riso do paciente ou do analista pode ter muito sentido. É o sinal da eliminação de um obstáculo inconsciente.(...)” E mais, diz ele, “a seriedade, que coloca o analista em posição de controle e o analisando numa posição de expectativa ansiosa, não tem as mesmas virtudes.” Estas considerações concluem a discussão de uma

No humor, assim como na ficção, o domínio do imaginário representa papel fundamental.

seria nunca, aliás, Lester, o personagem humorista que, de cada lance de humor, pretende sair engrandecido.

Bem, e o que teria tudo isto a ver com a clínica, já que, no começo destas reflexões, eu indicava que algo em toda esta questão me faz pensar na clínica? Tentarei responder. Pergunto-me se o que buscamos, em nossa clínica, não é, em parte, justamente a instalação de certos “efeitos de humor” que permitam, através do uso do imaginário, uma moderação - amorosa? - das relações entre ego e superego; um deslocamento do sujeito, a partir da segurança da culpa, para o desamparo da liberdade, expresso na possibilidade de rir de si mesmo e dos próprios absurdos que em toda parte se desenham, bastando ter olhos, não divinos, para vê-los. Esse tema tem sido discutido por alguns autores em psicanálise e vou terminar pincelando algumas de suas idéias.

Octave Mannoni tece considerações a respeito num texto sobre o riso⁸. “No decorrer de uma sessão,”

situação clínica muito interessante. Um paciente solta uma gargalhada irrefreável após ouvir uma interpretação a respeito de seu desejo de morte pelo pai. O que o autor descobre ali é que *um desejo de morte pode fazer rir*, quando seu desmascaramento, ao torná-lo consciente, torna-o imaginário, revelando assim sua irreabilidade. Inconsciente, o desejo de morte é tido como real. Ao tornar-se passível de imaginação e revelar-se risível, o que se produz é o desmonte de um sentido de inquietação. Alívio, conquista do ego simultânea ao efeito de liberação do inconsciente. Um efeito de “cura”, poderíamos dizer...

Estas observações me pareceram bastante importantes, justamente pela ênfase dada por Mannoni ao domínio imaginário do humor e a seu efeito liberador. A imaginação humorística permite pôr em consideração, tomar contato, com possibilidades de desejo num plano “brincante”.

Isto me fez pensar numa cena com um paciente meu. É um rapaz com um discurso muito agressivo,

violento mesmo, às vezes, cujos relacionamentos parecem dar-se num cenário de guerra: ele está permanentemente a localizar seus inimigos e a tentar vencê-los. Mas ele tem uma qualidade surpreendente: em certos momentos ri de si próprio, como que a realizar a ineficácia desta sua brutalidade imaginária. Nestes momentos, ele torna-se sinceramente divertido. Em uma certa sessão, eu ri, aber-

interessantes considerações a fazer. Diz ele, num pequeno texto, na verdade uma carta, enviado ao Brasil em 1984⁹ ter descoberto, no humor, um critério quase infalível para detectar a condição de analisabilidade de um paciente. Ele pergunta-se sobre o paciente: será ele capaz de “zombar um pouco de si mesmo, de enternecer-se diante dos próprios tropeços?” “O senso de humor”, diz ele, “afasta

uma referência simpática ao humor judaico, ao fato de que a cultura judaica tenha por costume brincar, zombar, de si mesma e utilizar contra si própria um humor reconfortante. Eu encerro este comentário por aqui, com uma referência reconhecida a este diretor e humorista, Woody Allen, que tem sabido utilizar engenhosamente suas marcas culturais, as da psicanálise e as do judaísmo, para inspirar-nos, reconfortantemente, em questões tão importantes da vida humana. ■

A brincadeira podia conter uma dimensão de verdade; a maquinaria bélica que o paciente acreditava necessária para enfrentar os relacionamentos com os outros poderia ser humoristicamente desmanchada.

tamente, com ele. Mais do que isso, eu lhe disse que achava interessante que ele, em alguns momentos, tomasse certa distância e olhasse as cenas de sua vida de outro ângulo. Ele pareceu realizar isto pela primeira vez: que a brincadeira podia conter uma dimensão de verdade; que a maquinaria bélica que ele acreditava necessária para enfrentar os relacionamentos com os outros poderia ser humoristicamente desmanchada. E, mais importante, ele pareceu descobrir que, ao escutá-lo, eu podia me divertir sinceramente; esta era uma dimensão de prazer relacional que poucas vezes ele parecia ter experimentado. O humor acerca de si próprio, pondo em circulação novos movimentos de desejo, parecia abrir possibilidades no campo de consideração de seus relacionamentos.

A respeito deste tema, o humor em torno de si mesmo, François Roustang, este francês polêmico, tem

o indivíduo de si mesmo e da fatalidade na qual se mantém. É um instrumento indolor por ser terno; e, se porventura corta algo, tem a imensa vantagem de não deixar cicatrizes.” Mais do que um critério de analisabilidade, portanto, ele considera o humor como um instrumento analítico fundamental, capaz até de diferenciar entre os analistas que o são e os que apenas “usam um uniforme”. Seria preciso, numa análise, de certa forma, acionar a possibilidade de um “superego brincalhão”. A propósito deste assunto – o superego brincalhão –, a conferência por ele proferida foi objeto de muitas críticas na França. Ela se deu por ocasião da morte de um ilustre presidente do Colégio de Psicanalistas. Entretanto, diz ele, não há modo mais reverenciador de homenagear alguém, do que um certo tipo de humor diante da morte.

Roustang termina sua carta com

NOTAS

1. J. Laplanche, *Novos Fundamentos para a Psicanálise*, Lisboa, 70, 1988.
2. R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
3. G. Deleuze, *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
4. S. Freud, 1929[1930]
5. S. Freud, 1927
6. S. Freud, 1905, “Os chistes e sua relação com o Inconsciente”, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1976. A. Comte-Sponville, *Pequeno tratado das grandes virtudes*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.
7. O. Mannoni, “O riso” in *Um espanto tão intenso: a vergonha, o riso, a morte*, Rio de Janeiro, Campus, 1992. Este volume foi publicado em 1988 na França, mas o texto, com pequenas diferenças, foi enviado ao Rio de Janeiro antes desta data, a partir de uma conferência recentemente pronunciada, para compor um volume nos *Cadernos de Psicanálise*, vol.5, sobre ‘Humor’, publicado pela Sociedade de Psicologia Clínica do RJ - Instituto de Psicanálise, 1984.
9. F. Roustang, “Meu caro amigo” in *Cadernos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, Sociedade de Psicologia Clínica do RJ - Instituto de Psicanálise, 1984.