

HUMOR, SINTHOMA E LEVEZA

MARTA REGINA DE LEÃO D'AGORD 

Marta Regina de Leão D'Agord ^{1,2}

Professora titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Filosofia e Doutora em Psicologia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre-RS, Brasil

RESUMO: Este trabalho propõe paralelos entre a interpretação freudiana do humor e o conceito de *sinthoma* em Lacan. A experimentação joyceana com a escrita interessou à Psicanálise, chegando a produzir efeitos, como é o caso da diferenciação lacaniana entre *symptôme* e *sinthoma*. A cultura judaica do leste europeu e a perplexidade com o desmoronamento de um império forneciam material para o humor kafkiano e para a teoria freudiana do humor. Com Kafka e Joyce, a literatura inventa formas literárias de leveza que interessam à investigação psicanalítica.

Palavras-chave: humor; superego; sinthoma

Abstract: Humor, sinthome and lightness. This work proposes parallels between Freud's interpretation of humor and the concept of sinthoma in Lacan. Joycean experimentation with writing was of interest to Psychoanalysis, even producing effects, as is the case with the Lacanian differentiation between symptom and sinthome. Eastern European Jewish culture and perplexity at the collapse of an empire provided material for Kafka's humor and Freudian humor theory. With Kafka and Joyce, literature invents literary forms of lightness that concern psychoanalytic research.

Keywords: humor; superego; sinthome

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142021003008>

Todo o conteúdo deste periódico, exceto onde estiver identificado, está licenciado sob uma licença Creative Commons (cc by 4.0)

² Bolsista Produtividade CNP

INTRODUÇÃO

Desejo e gozo nos tomam de distintas formas: o primeiro, pela falta que nenhuma satisfação preenche; o segundo, pela impossibilidade de se esquivar. Freud inventou a Psicanálise ao ler o desejo inconsciente cifrado nos sintomas de conversão histérica.

A escuta psicanalítica lê as expressões linguageiras considerando o “como” se diz, por isso, é considerada uma escuta-leitura. Na obra *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud destacou as figuras retóricas da metáfora e da metonímia no trabalho do sonho. Na obra sobre os chistes, ambas as formas retóricas também comparecem no deslocamento e abreviação que produzem o riso.

O riso que sanciona um chiste se produz a partir de um terceiro. Em Freud, esse terceiro era quem escutasse a polissemia da fala e lesse um outro sentido no que estava sendo enunciado. Trata-se de um lugar “Outro”, pois acontece em um plano distinto da relação de comunicação. Essa descoberta freudiana inspira o retorno a Freud por Lacan, na medida em que há uma aproximação entre inconsciente e linguagem.

Cabe então analisar uma obra de 1927, para identificar como a questão da linguagem estava vigente em Freud. Trata-se de um pequeno ensaio sobre o humor, onde Freud revisou alguns aspectos da relação entre Eu e Supereu tal como havia apresentado em *O eu e o Isso*. Freud usa o substantivo *elevação*, *Erhebung*, para se referir à forma como, no humor, o Supereu se afastaria da realidade dos fatos. Essa elevação nos remete à leveza. Para refletir sobre essas relações, utilizaremos duas narrativas kafkianas, além de uma obra de Beckett e outra de Joyce.

A história do uso do termo *humor*, por sua vez, nos indicará uma dupla vertente que interessa à leitura psicanalítica. A palavra de língua portuguesa “humor” tem origem no latino *umor*. Na medicina praticada por Galeno, a saúde dependia do equilíbrio de quatro humores ou fluidos do corpo: sangue, fleugma, bile amarela e bile negra. Cunha (2007), no *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, registra que, no século XV, a palavra ganhou, por extensão, um novo sentido: “disposição do espírito”. Desde 1899, seria, então, utilizada com o significado de “boa disposição do espírito, veia cômica, ironia”. Dessa ampliação, chegamos às duas acepções atuais de “humor”: estado de ânimo relacionado ao que antigamente se nomeava de fluidos (humores) do corpo; e espíritosidade, gracejo.

Os franceses mantêm grafias diferentes para demarcar esses dois significados: *humeur*, quando se trata da antiga concepção dos fluidos do corpo; e *humour* quando se referem à forma de espírito divertida que se distancia de aspectos insólitos da realidade. Na língua alemã, também há duas palavras: *Die Stimmung*, usada no sentido figurado, significa estado do ânimo; e *Der Humor*, para a espíritosidade ou gracejo.

O estudo psicanalítico do humor considera essa diferenciação que as línguas francesa e alemã estabelecem entre o que é do campo do organismo, em uma tradição médica, e o que é do campo da linguagem. Em seus estudos do chiste, do cômico e do humor, Freud usava a expressão alemã *Der Humor*.

Uma contribuição filosófica que também aponta para a diferenciação acima indicada é:

“Humor” é um estado emotivo que não tem objeto, ou cujo objeto é indeterminável, distinguindo-se, assim, da emoção propriamente dita. Esta distinção foi proposta por W. Cerf (1954) e parece oportuna para identificar, na vasta gama dos estados emocionais, os que recebem o nome de humor. O humor não tem objeto intencional no sentido de que não existe um humor de..., assim como existe um medo de... ou alegria de... etc. Tem causa ou razão, mas não se refere a um objeto em particular e não constitui advertência quanto ao valor biológico de uma situação. Nesse sentido, Cerf afirmou que na arte não existem emoções, mas apenas humor. (ABBAGNANO, 1998, p. 520).

O humor pertenceria, então, ao campo do que não tem existência, que é invenção, criação. O filósofo não se referiu explicitamente à linguagem, mas essa teria sido uma forma de demarcar a independência de incidências biológicas no humor.

O humor como elevação

Em *O humor* (1927), Freud alinha o humor aos chistes (*Witz*) e ao cômico (*Komik*), diferenciando o primeiro pela grandeza e elevação (*etwas Grossartiges und Erhebendes*) que faltam às outras duas maneiras de se obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza do humor residiria no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do Eu (*Ich*). O Eu não pretenderia se afetar pelos traumas do mundo externo, demonstrando que esses traumas não passariam de ocasiões para obter outros prazeres. Esse último aspecto constituiria um elemento essencial do humor.

Freud conta a seguinte anedota: um criminoso levado à forca numa segunda-feira, comentou: “Bem, a semana está começando otimamente”. Esse exemplo destaca que o ganho do prazer no humor não requer um prazer do público. Nisso, o humor difere do chiste, pois, neste, a audiência tem um papel no reconhecimento do chiste. É a gargalhada da audiência que sanciona que um dito é chistoso e não qualquer intenção consciente do falante. Freud atribuía à audiência a “função de terceiro” no chiste. Mas esse não é o caso do humor, pois não requer a sanção de uma audiência.

É aqui que o estudo freudiano sobre o humor captura o interesse do leitor de Lacan. A terceira pessoa, o público do chiste, já ia muito bem com a alteridade radical ou alteridade da linguagem em Lacan; e agora, no humor, a alteridade não requer público, apenas linguagem.

Além da não obrigatoriedade do público, o humor prescinde da gargalhada franca para ser humor. Relacionada a essa distinção entre presença e ausência de riso solto, Freud destaca uma outra especificidade no humor e que o leva, inclusive, a rever sua metapsicologia: a relação entre o Eu e o Supereu.

No estudo de 1905 sobre os chistes, o humor havia sido tratado somente do ponto de vista econômico, mas, agora, em 1927, chiste e humor serão analisados segundo os três aspectos da sua metapsicologia, a saber, os pontos de vista econômico, dinâmico e topográfico.

O ponto de vista econômico consiste em considerar a mobilidade dos investimentos, as variações na intensidade e as oposições entre eles, os contra-investimentos. Aproxima-se da noção, que ele já havia desenvolvido na *Interpretação dos sonhos* (1900), de que, nos sonhos, há deslocamentos de intensidades, ou seja, um elemento intenso no pensamento onírico pode ter sido deslocado para posição periférica quando aparece no sonho manifesto.

O ponto de vista dinâmico, pelo próprio nome, contempla o conflito psíquico entre forças psíquicas opostas. O caráter dinâmico, clinicamente, inclui formações de compromisso, isto é, recalçamento e sintomas.

Enfim, o ponto de vista topográfico implica que o aparelho é formado por sistemas que se diferenciam ou camadas que se desdobram. Na primeira tópica, o aparelho era constituído pelos seguintes sistemas: Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente; a segunda tópica reestruturou a primeira, introduzindo as instâncias do Eu (*Ich*), Isso (*Es*) e Supereu (*Über-Ich*). Desde o início, essa perspectiva não se limitava a uma espacialidade estática, pois acontecimentos promoviam reestruturações, alterando o lugar dos conteúdos nas distintas camadas.

Freud considerará esses três pontos de vista em seu exame do humor, sempre destacando a diferenciação em relação ao chiste. No chiste, um pensamento pré-consciente é entregue, por um momento, à revisão inconsciente. Ou seja, o mesmo pensamento passa ou atravessa dois sistemas. Vale lembrar que naquele momento, Freud (1905c) ainda não inventara a segunda tópica, portanto, se referia apenas aos sistemas: inconsciente, pré-consciente e consciente; este último ligado à percepção. De acordo com essa disposição espacial dos sistemas – a saber, em vizinhança ou sucessivas camadas, como as lentes de um aparelho óptico –, ocorre que um pensamento passa ou atravessa os distintos estratos. Assim, no chiste, uma ideia em estado pré-consciente é tomada pelo inconsciente, recebendo, deste, outra roupagem, outra figura; retornando, então, como fala subversiva, em dito enigmático de efeito chistoso, passando para o nível consciente.

Vemos que o caminho de uma ideia pelos sucessivos estratos do aparelho tem dois sentidos: do inconsciente ao pré-consciente até a consciência e vice-versa. A fronteira decisiva entre as instâncias seria entre inconsciente e pré-consciente. O aparelho psíquico, segundo esse modelo, dispense uma quantidade de energia para impedir que uma ideia em estado inconsciente passe pela barreira do pré-consciente e atinja a consciência. Nesse aspecto, a explicação freudiana para o chiste é econômica, pois não seria necessário dispêndio de energia para efetuar um recalque na fronteira do pré-consciente com o inconsciente, na medida em que a ideia original já tomou outra forma, a do chiste. Outros aspectos importantes da relação dos chistes com o inconsciente implicam as formas linguageiras de condensação, a serviço da brevidade, mas nos limitamos aqui a uma abordagem de aspectos em comum com o humor: o ponto de vista econômico e uma forma de deslocamento.

Na teoria metapsicológica do humor, Freud lança mão dos aspectos dinâmicos e topográficos: o Eu abriga dentro dele o Supereu. Se, no humor, há um afastamento da realidade comparável às psicopatologias (psicose, neurose), ocorre, entretanto, algo específico: uma elevação (*Erhebung*) em relação aos fatos.

Obteremos uma explicação dinâmica da atitude humorística, portanto, se supusermos que ela consiste em ter o humorista retirado a ênfase psíquica de seu Eu, transpondo-a para o superego. Para o Supereu assim inflado, o Eu pode parecer minúsculo, e triviais todos os seus interesses, e, com essa nova distribuição de energia, pode tornar-se coisa fácil para o Supereu abafar (*zu unterdrücken*) as possibilidades de reação do Eu. Assim, a possibilidade de que, numa situação específica, o indivíduo subitamente hiperinvista seu Supereu, e então, a partir disso, altere as reações do Eu, merece ser retida. (FREUD, 1987, XXI, p. 192 com inserções)

dos termos originais conforme FREUD, GW, XIV, p. 387).

Esse Supereu a serviço da ilusão produz o ganho de prazer com o humor.

Conhecemos o Supereu como um senhor severo. Dir-se-á que não combina bem com tal caráter o fato de o Supereu condescender em capacitar o Eu a obter uma pequena produção de prazer. É verdade que o prazer humorístico jamais alcança a intensidade do prazer do cômico ou dos chistes, que jamais encontra vazão no riso cordial. Também é verdade que, ocasionando a atitude humorística, o Supereu está realmente repudiando a realidade e servindo a uma ilusão. Entretanto (sem saber exatamente por quê), encaramos esse prazer menos intenso como possuindo um caráter de valor muito alto; sentimos que ele é especialmente liberador e enobrecedor. [Aber dieser wenig intensiven Lust schreiben wir – ohne recht zu wissen warum – einen hochwertigen Charakter zu, wir empfinden sie als besonders befreiend und erhebend.] (FREUD, 1987, XXI, p. 194 com inserções dos termos originais conforme FREUD, GW, XIV, p. 389).

Aqui, apareceu pela segunda vez a elevação (*Erhebung*), agora como verbo no particípio (*erhebend*), elevado. Para o leitor brasileiro, esse uso, pela segunda vez, do termo elevação foi perdido, na medida em que foi traduzido pelo figurativo “enobrecedor”.

O mundo se torna objeto de gracejo com intenção humorística. Mas é apenas um recorte do mundo vivido. E, aqui, encontramos uma última diferença em relação ao chiste: no humor, há intenção, portanto, ficção.

Em resumo, as características que especificam o humor em relação ao chiste são as seguintes: prescinde do público e da gargalhada, produz uma elevação e deslocamento, tem intenção de ficção. Se as primeiras características estão relacionadas aos pontos de vista econômico, dinâmico e topográfico, este último aspecto, a ficção, será o elemento chave que vai aproximar o humor da arte, como registrado por Abbagnano. Se a Psicanálise e a Filosofia destacam uma função inventiva do humor, cabe agora o exame *in loco*.

O humor na literatura

Na obra de Franz Kafka, encontramos duas pequenas narrativas, publicadas postumamente, nas quais os deslocamentos mínimos do ponto de vista do personagem ou do narrador conduzem o desfecho narrativo para um novo contexto de sentido.

Este trabalho não pretende aplicar uma leitura psicanalítica a obras literárias como se essas trouxessem exemplos, mas justamente tomar a elaboração literária pelo seu valor de contribuição para a teoria psicanalítica.

Estamos atentos à distância que existe entre um evento da vida e um evento estético, tal como Tezza resume a distinção introduzida por Bakhtin:

O evento da vida é um fenômeno permanentemente inacabado, e sempre percebido de dentro para fora. O evento estético é um evento percebido e finalizado de fora para dentro. É sempre um outro que produz um objeto estético, tanto no processo de sua realização (metaforicamente, podemos dizer que a vida é suspensa quando fazemos arte; ela passa de substância existencial a objeto do olhar), quanto no da sua observação (é absolutamente necessário que o observador reconheça, no que vê, um objeto, destacado do fluxo abismal da vida, o tempo sem retorno). A percepção estética, portanto, do ponto de vista formal prevê sempre uma suspensão do tempo e do espaço, durante o qual se observa um objeto que representa outro. (TEZZA, 2018, p. 80).

A elevação ou suspensão, característica do humor, implicaria esse instrumento ficcional? Seria essa uma das formas de obtenção de um distanciamento do que foi traumaticamente vivido? Poder agora rir “como se” o traumaticamente vivido fosse vivido por um outro? Se não houvesse esse distanciamento, a literatura seria uma forma de catarse, mas, para o autor de *O filho eterno*, a literatura não é, não pode ser catarse:

O problema pessoal, por si só, não pode ser objeto literário; ele só entra na esfera da literatura quando deixa de ser pessoal; quando conseguimos nos afastar suficientemente dele para que ele se torne um objeto de observação. [...] Confundir o processo existencial, que é o objeto técnico da psicanálise, com o processo estético, o objeto técnico do artista, é um equívoco... o fato é que consegui escrever meu livro apenas quando transformei a mim mesmo em personagem, o que é um afastamento radical com consequências importantes. A principal delas é o fato de que o pai representado no livro tem apenas pontos de contato ocasionais com a minha biografia, mas é em si a representação finalizada e acabada de uma outra pessoa, que, por força da literatura, faz sentido, de uma forma que eu mesmo, no evento aberto da vida, jamais farei. (TEZZA, 2018, p. 81-82).

Não estariam aqui as três forças da literatura identificadas por Barthes (1978/2010): *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*? Como *Mathesis*, o saber, na literatura, é linguagem encenada, portanto, enunciação. Como *Mimesis*, a literatura produz estando advertida da inadequação fundamental da linguagem ao real. Como *Semiosis*, a força da literatura consiste em jogar com os signos, assumindo a heteronomia das coisas.

O humor reuniria características das três forças da literatura, pois supõe um sujeito que está enunciando, seja sozinho seja para um público. Enquanto enunciação, é realização presente, é aqui e agora, é também diálogo, consigo mesmo ou com um outro, seja ele definido, um público determinado, ou indefinido. Na literatura, esse outro indefinido está na criação com a linguagem. Nessa criação, o criador não antecipa o sentido. Assim, também, toda enunciação poderá tomar diversos sentidos, dependendo do contexto.

É na *Mathesis* que situamos a inter-textualidade, quando antigas obras podem ganhar novos sentidos a partir de deslocamentos mínimos da encenação e da enunciação. Vamos situar nessa chave de leitura uma pequena invenção kafkiana.

Em um caderno com data de 1917, Kafka deixou registrada *A verdade sobre Sancho Pança* (KAFKA, 2002). Descobrimos, graças a Kafka, que Sancho Pança conseguira afastar de si o seu demônio (*Teufel*) oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite. Assim ocupado com romances, e, portanto, na falta de um objeto predeterminado que deveria ser precisamente Sancho Pança, o demônio, que veio a ser nomeado Dom Quixote, realizou os atos mais loucos, os quais, no entanto, a ninguém prejudicaram. Sancho Pança, um homem livre, o acompanhou imperturbável, talvez por certo senso de responsabilidade. Das variações e desvios de D. Quixote, Sancho Pança obteve um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias.

Estamos entre duas alteridades: a imaginária, o outro que me atormenta, o demônio de Sancho Pança; e a simbólica, a alteridade da linguagem, invenção na ficção. A primeira nos aprisiona, a segunda nos liberta. Depois de ter usado a ficção como uma saída inventiva, Sancho consegue até rir de si mesmo.

O proveitoso divertimento que Sancho Pança obteve dos desvios de seu demônio foi efeito de um deslocamento do imaginário pelo simbólico, mas sem que a materialidade do gozo, como efeito de sentido, desaparecesse. O Demônio continua atacando, mas agora os ataques atingem alvos criados pela ficção. É aqui que vislumbramos um ponto de contato entre a ideia do gozo como algo de que não é possível se subtrair, mas em relação ao qual é possível um deslocamento; assim como, no humor freudiano, não se pode escapar à realidade desagradável, mas se pode fazer de conta, por algum tempo, que ela não existe. Esse breve tempo é o tempo da criação, da invenção, cujo efeito é um salto, de objeto do ataque demoníaco para homem livre, como Sancho Pança conseguiu.

Em outra pequena narrativa de Kafka, encontramos novamente esse humor inventivo. Em *A preocupação do pai de família* (1999), o narrador descreve um personagem enigmático: parece um carretel de linha achatado e revestido de pedaços de linha, acrescido de duas varetas perpendiculares que fazem as vezes de apoio. Mas não é carretel nem algo anteriormente útil. A forma desse personagem é um todo sem sentido, mas completo à sua maneira. Ele é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar. Até seu nome, Odradek, não se deixa capturar em um sentido, pois alguns pensavam que era de origem eslava e outros que era de origem alemã, mas não se descobriu, através dessas origens, um sentido para a palavra. Eis o enigma, o sem sentido do nome e da forma de Odradek.

“Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto”, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas. [...] Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa. (KAFKA, 1999, edição digital).

Ficamos sabendo, aos poucos, que o narrador é o pai de família do título e sua preocupação é com a morte, com a finitude. Esse objeto misterioso, Odradek, existe, tem um nome, fala, mas não está submetido à ordem do tempo; ele não se deixa capturar por nada nem ninguém. Ao falar sobre Odradek ou com Odradek, é como se o pai de família se refletisse em um enigmático espelho. O que, inicialmente, era o sem sentido em Odradek se torna, aos poucos, o sem sentido na vida de um pai de família. Qual o sentido em se ter uma finalidade na vida, se o destino já está definido de antemão?

Poderíamos acrescentar, em um outro plano de leitura: o sentido da vida, literalmente, é ir na direção da morte. Como Wallace (2012) sugeriu, o humor de Kafka não deve ser buscado em metáforas, mas na literalidade.

O riso de Odradek não é uma risada, mas um riso sem pulmões. Ora, se não é com pulmões, é então intelectual?

Com a literalidade, James Joyce se ocupou bastante. Samuel Beckett participou ativamente da construção do *Finnegans Wake*, secretariando Joyce durante a escrita, na forma de ditado, de trechos importantes daquela obra. Com o romance *Watt*, Beckett (1953) inaugurava o estilo que ficou consagrado em *Esperando Godot*.

Beckett contribui para nossa leitura do monólogo do narrador kafkiano de *A preocupação do pai de família*. Em *Watt*, o narrador faz um discurso sobre as formas do riso desde o ponto de vista do personagem que dá título à obra, depois de informar que o conheceu quando habitavam o mesmo pavilhão psiquiátrico. Segue o discurso do narrador.

Meu riso, de todos os risos que, estritamente falando não são risadas, mas modos de lamento, somente três precisam ser considerados por nós. Eu me refiro ao amargurado, ao oco (falso) e ao sem alegria. Eles correspondem a sucessivas censuras do entendimento e a passagem de um para o outro é a passagem do menor ao maior, do mais baixo ao mais alto, do exterior ao interior, do grosseiro ao fino, da matéria à forma. O riso que é agora sem alegria, antigamente foi oco, e o riso que era oco, antigamente, foi amargurado. O riso amargurado ri do que não é bom, é o riso ético. O riso oco ri do que não é verdadeiro, é o riso intelectual. Não bom! Não verdadeiro! Bem. Mas o riso sem alegria é o riso dianoético. O riso abaixo do rosto. O riso que ri do riso. É o riso dos risos, o puro riso, o riso rindo do rir, a saudação ao mais elevado chiste. Em suma, o riso que ri – silêncio por favor, do que é triste. (BECKETT, 1953, p. 38-39, tradução nossa).¹

É como se o narrador de Beckett estivesse retomando o monólogo desencadeado no pai de família kafkiano diante do encontro com seu outro, Odradek. O humor com o qual Freud se ocupava em 1927 é aparentado ao riso dianoético de Beckett. É o riso que questiona as crenças que pretendem funcionar como apaziguadoras da angústia. Com Freud, Kafka e Beckett, a angústia não é disfarçada por crenças, mas tratada com humor.

A leveza no humor e no *sinthome*

No universo laciano, essas duas narrativas de Kafka seriam muito bem acolhidas. O próprio nome do enigmático personagem Odradek seria um excelente exemplo de invenção com *lalangue*. Sancho Pança, por sua criatividade, seria reconhecido como um dos inventores do *sinthoma*. Mas foi na companhia de James Joyce, pela obra e biografias, que Lacan descobriu que, para além do sintoma clínico, poderia ser inventado um *sinthoma*.

Retomemos uma imagem criada por James Joyce para contar como conseguiu tolerar aqueles que lhe eram intoleráveis. Depois de contar das agressões físicas que o jovem Stephen (seu alter-ego) havia sofrido na adolescência, Joyce conta como Stephen sobreviveu. Ele tratou da raiva como se faz com a casca de uma fruta madura.

Não esquecera nem um pouquinho a covardia e a crueldade deles, mas a lembrança daquilo não lhe despertava nenhuma raiva. Todas as descrições de amor e ódio que encontrara em livros lhe haviam parecido, por conseguinte, irrealis. Mesmo naquela noite enquanto tropeçava pela Jones' Road em direção a sua casa sentia que alguma força o estava despojando daquela raiva subitamente tecida tão facilmente quanto um fruto é despojado de sua casca madura e macia. (JOYCE, 2006, p. 93).

A imagem para descrever a suspensão da raiva lembra a leveza: a casca da fruta vai caindo, desprendendo-se da fruta com leveza, como a pele de um pêssago ou de um tomate maduro. Essa transformação do peso da raiva em leveza nos remete ao estudo freudiano sobre o humor.

Em Freud, a leveza do humor aparece como contraponto à imagem de um senhor severo como a representação maior do Supereu: o humor diminuiria o peso da severidade. Joyce criou uma imagem de leveza para não se deixar levar pela raiva e auto-recriminação, pois sabemos que essa cena da agressão foi uma sequência de outra cena, aquela em que fora acusado de herege em sala de aula. Quem o acusou foi um senhor severo,

¹ No original em inglês: "Of all the laughs that strictly speaking are not laughs, but modes of ululation, only three I think need detain us, I mean the bitter, the hollow and the mirthless. They correspond to successive excoriations [censura forte] of the understanding, and the passage from the one to the other is the passage from the lesser to the greater, from the lower to the higher, from the outer to the inner, from the gross to the fine, from the matter to the form. The laugh that now is mirthless once was hollow, the laugh that once was hollow once was bitter. And the laugh that once was bitter? Eyewater, Mr. Watt, eyewater. But do not let us waste our time with that, do not let us waste any more time with that, Mr. Watt. No. Where were we. The bitter, the hollow and – Haw! Haw! – the mirthless. The bitter laugh laughs at that which is not good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout – Haw! – so. It is the laugh of laughs, the risus purus, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs – silence please – at that which is unhappy." (BECKETT, 1953, p. 38-39).

o professor da escola católica.

Na última lição de seu Seminário *O sinthoma*, Lacan (2007) vai tomar esse recorte das recordações de Joyce, ficcionadas no personagem Stephen Dedalus, para pensar a relação entre sintoma clínico e sinthoma. Para isso, Lacan retomara, então, a grafia francesa antiga (*sinthome*) para diferenciar o sintoma clínico (*symptôme*) utilizado no campo psicopatológico, do sinthoma (*sinthome*).

“Se o ego é dito narcísico, é porque, em certo nível, há alguma coisa que suporta o corpo como imagem” (LACAN, 2007, p. 146). Aplicamos aqui o eixo imaginário a-a' do esquema L para pensar essa dissolução do eixo imaginário. Em Stephen, personagem de *Um retrato do artista quando jovem* (2006), há o testemunho de um Eu que teria sido preterido para que o peso da ferida narcísica não vicejasse.

Freud descreveu, em *O humor*, um Supereu que preteria a realidade dos fatos pelo trocadilho. Em Stephen, a casca da fruta madura que cai é essa fachada egóica do eixo imaginário. Para se elevar e se subtrair a um ataque, meu Eu perde peso.

O reconhecimento que passou a interessar a Stephen provém da alteridade simbólica, para além do narcisismo das pequenas diferenças. Pois era disso que se tratava na disputa com os colegas de escola: quem é o melhor poeta, aquele que nós elegemos como o melhor ou aquele que você, Stephen, admira?

É nesse sentido que Lacan interpreta esse episódio das memórias ficcionadas de Joyce a partir de um fazer sinthoma (a sua arte, o seu estilo) com o sintoma (*symptôme*, etimologicamente, “o que cai com”). Se o personagem Stephen “testemunha não manter mais nenhum reconhecimento por quem quer que seja, devido à surra que recebera” (LACAN, 2007, p. 148), isso não significa que ele não busque reconhecimento. Mas este será um reconhecimento simbólico, da alteridade na linguagem. Nesse sentido, o autor Joyce divertiu-se criando enigmas com a linguagem.

É aqui que cabe retomar o artigo de Sollers referido por Lacan:

Joyce devia escrever em inglês sem dúvida, mas, como foi dito em *Tel Quel*, por alguém que, espero, esteja neste auditório, Philippe Sollers, ele escreveu em inglês de uma tal maneira que a língua inglesa não existe mais. (LACAN, 2007, p. 12).

No artigo de Sollers (1975), podemos ler o seguinte:

Depois que *Finnegans Wake* foi escrito, o inglês não existe mais como língua auto-suficiente, não mais que as outras. Joyce introduziu um retorno permanente do sentido da língua às línguas, de enunciado a enunciados, do sujeito pontual da enunciação às séries. (SOLLERS, 1975, tradução nossa).

Além da relação entre as línguas, Sollers aponta para a circularidade em *Finnegans Wake*:

A primeira palavra de *Finnegans Wake*, é *riverrun* e a última é *the*, seguido de um branco, sem signo de pontuação. Esse *the* no final é calculado para retornar ao início de modo a iniciar um novo percurso em espiral que é bem o curso de um rio, mas onde vocês escutam também três em direção a um, trois vers un. Não é surpresa que Joyce tenha brincado com a trindade. (SOLLERS, 1975, tradução nossa).

Assim, se *The Riverrun* for traduzido para o francês, poderemos obter *le rire vers l'un*; e, traduzindo para português, teremos *o rir em direção ao um*. Essa observação nos mostra que as línguas estão em continuidade, seu material é feito de elementos sonoros e escritos que se transmitem historicamente (diacronia) e se combinam (sincronia).

Na estrutura da linguagem, constituída por combinações sincrônicas de elementos, essas podem ou não seguir regras lógicas. Se as regras da gramática e sintaxe estiverem presentes, haverá sentido possível (como é o caso da frase *Colourless green ideas sleep furiously*). Caso não estejam presentes, a leitura será obstaculizada.

Lacan destacou dois aspectos da criação em James Joyce: de um lado, o deixar-se invadir pela polifonia da fala, de outro, o desmantelamento, a quebra da fala através da escrita, quando uma nova palavra pode ser formada, cujo exemplo vimos acima: *riverrun*. Mas, a partir do comentário de Sollers, será preciso pensar que esse demantelamento faz parte de um trabalho de abertura para a polifonia entre línguas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho identifica a pertinência do estudo freudiano do humor para pensar a relação entre inconsciente e linguagem. Freud intuiu no humor uma nova leitura para seu conceito de Supereu. A teorização freudiana de uma elevação do Supereu em relação à realidade dos fatos indicaria que o próprio Eu poderia minimizar os efeitos superegoicos, na medida em que o Supereu é que estaria sofrendo de uma perda de contato com a

realidade. A realidade psíquica é o *pivot* dessa articulação, ora o Eu, ora o Supereu estariam se apoiando nela em detrimento da realidade. O humor, como forma de gozo em convergência com a cultura, situa o humor na relação com a linguagem. Esse humor que se eleva acima da realidade se apoia na polifonia da fala e na quebra de palavras e sua recomposição, como no caso de *Familiário*. A materialidade da linguagem era reconhecida nos jogos de inversão e oposição, mas faltava a Freud a concepção da radicalidade dessa materialidade.

Com Lacan, a materialidade da linguagem será concebida como estrutura que nos antecede. Os elementos da linguagem são os significantes: morfemas e fonemas. São esses os elementos cuja combinação pode ser, para alguns, parasitária, para outros, criativa. Se não podemos nos livrar da polifonia, a operação psicanalítica terá por efeito emendar esse “Real parasita do gozo” (LACAN, 2007, p. 71) com o sinthoma. A consideração da cadeia borromeana como escrita, como Guerra (2013) destaca a partir da leitura do *Seminário 1973-1974*, está, portanto relacionada a esse fazer emendas. Lacan criou o neologismo gouço-sentido [*j’ouis-sens*] para esse gozo possível.

O humor em Kafka e a escrita polifônica entre línguas em Joyce dizem de uma escrita literária que estaria em sintonia com, de um lado, o humor como elevação em Freud, de outro lado, o gouço-sentido em Lacan. Para a psicanálise, essa aproximação com a escrita literária apoia a leitura do inconsciente como materialidade distinta daquela outra materialidade, a vital.

Recebido em: 24 de abril de 2020. **Aceito em:** 7 de dezembro de 2021.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *A aula*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BECKETT, S. *Watt*. New York: Grove Press, 1953.
- CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos (1900). Porto Alegre: L&PM, 2012.
- FREUD, S. *Der Humor* (1927). Frankfurt: S. Fischer, 1976. (Gesammelte Werke, 21)
- FREUD, S. *O humor* (1927d). Imago: Rio de Janeiro, 1987. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21)
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905c). Imago: Rio de Janeiro, 1987. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 8)
- GUERRA, A. M. C. O gozo na topologia borromeana: um novo paradigma? *Tempo Psicanalítico*, v. 45, n. 1, p. 39-59, 2013.
- JOYCE, J. *A portrait of the artist as a young man*. New York: Random House, 1992.
- JOYCE, J. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- KAFKA, J. *Narrativas do espólio (1914-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, F. *Um médico rural*: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LACAN, J. *Les non-dupes errent* (1973-1974). Inédito. (Le séminaire, 21). Disponível em: recuperado de <http://staferla.free.fr>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- LACAN, J. *O sinthoma* (1975-1976). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. (O seminário, 23)
- SOLLERS, P. Joyce et Cie. (1975). *Tel Quel*, n. 64, p. 15-24, 1975. Disponível em: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article411>. Acesso em: 1 maio 2021.
- TEZZA, C. *Literatura à margem*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- WALLACE, D. W. Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante. In: WALLACE, D. W. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 229-235.

Marta Regina de Leão D’Agord

marta.dagord@ufrgs.br