

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE**  
**CURSO DE PSICOLOGIA**

ISABELA LEIVA COSTA

**A desagradável verdade de *Fleabag*:**  
uma leitura psicanalítica de uma história de humor e amor

**SÃO PAULO**  
**2021**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE**  
**CURSO DE PSICOLOGIA**

ISABELA LEIVA COSTA

**A desagradável verdade de *Fleabag*:**  
uma leitura psicanalítica de uma história de humor e amor

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Profº Drº João Pedro Benzaquen Perosa

**SÃO PAULO**

**2021**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador João por toda a paciência, sensibilidade e acolhida, fundamentais para que esse trabalho florescesse em meio a um momento tão árido.

Agradeço a todos os professores que passaram pelo meu caminho, partilhando suas histórias e sonhos, acolhendo generosamente o entusiasmo, as dúvidas, os medos e as inquietações. Sobretudo nesse momento de distância, agradeço a presença e parceria.

Agradeço aos meus companheiros de PUC, amores de prainha e de EaD: vocês são a parte mais bonita desse ciclo que se encerra.

De modo especial, agradeço à Drica pela troca diária e por compartilhar tanto afeto, humor, PDFs, receitas e a vontade de saber mais. Gabi, Mandinha e Ni, obrigada por serem casa, colo e aconchego: que sigamos fortes e sensíveis. Fe, obrigada pelo encontro que vem desde o primeiro dia de aula e que tornou essa jornada muito mais interessante.

Agradeço à minha família, por permitir que eu siga o caminho que me brilha os olhos. Marcos, obrigada por botar fé nos meus sonhos e por ser esse pai tão carinhoso. Angélica, obrigada por desde sempre compartilhar sua paixão pelas palavras e pelo zelo diário. Ju, obrigada por mostrar de um jeito tão seu que a vida tem sede de arte. Alê, obrigada pelo amor, parceria, paciência e pelas risadas.

## RESUMO

Título: **A desagradável verdade de *Fleabag***: uma leitura psicanalítica de uma história de humor e amor.

Aluna: Isabela Leiva Costa

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> João Pedro Benzaquen Perosa.

2021

O presente trabalho realizou uma análise da série cômica *Fleabag* (2016 - 2019) a partir dos estudos de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981) sobre o chiste e o cômico tendo como objetivo específico investigar uma possível relação entre a autenticação do chiste pelo Outro e o uso do recurso da quebra da quarta parede pela série. Para que essa análise fosse possível, a pesquisa se ancorou no método psicanalítico, que a partir da linguagem se propõe a interpretar desde sintomas até fenômenos como o chiste e a arte. Estudos que tratam do conceito de sublimação e que propõem uma analogia entre o processo analítico e produções audiovisuais também deram embasamento à pesquisa. O primeiro capítulo teórico buscou apresentar a teoria que Freud formulou sobre o chiste em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905/2017) e o segundo se dedicou a apresentar a retomada lacaniana sobre o fenômeno a partir do texto *As estruturas freudianas do espírito* (1957/1999). Tendo em vista esse material teórico, a pesquisa abordou o processo criativo de Phoebe Waller-Bridge que escreveu, dirigiu e atuou na série e analisou separadamente suas duas temporadas à luz da teoria apresentada e de outras obras que se mostraram relevantes ao longo do processo de pesquisa. O resultado dessa empreitada foi a conclusão de que, ao dirigir-se ao público quebrando a quarta parede, a série evidencia a dimensão virtual do Outro e situa o espectador no lugar do Outro simbólico tal como demonstrado por Lacan ao abordar o fenômeno do chiste como paradigmático da estrutura do inconsciente enquanto linguagem. Por fim, a pesquisa explorou a forma como os chistes e a estrutura cômica da série colocam em questão o discurso comum e enunciam algo da ordem da verdade do sujeito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise, *Fleabag*, chiste, cômico.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>2. MÉTODO</b> .....	9
<b>3. FREUD E OS CHISTES: DA PRÁTICA À TEORIA</b> .....	15
3.1. Heinrich Heine: o poeta de ouro .....	15
3.2. Os chistes tendenciosos e seus camaradas .....	17
3.3. Faz-me rir .....	21
3.4. De volta aos sonhos.....	25
<b>4. O ESPIRITUOSO LACAN E SUAS TIRADAS</b> .....	30
4.1. Abalando as estruturas .....	31
4.2. O escândalo da enunciação .....	35
4.3. O familiar Heine.....	39
4.4. Que quer dizer tudo isso? .....	45
<b>5. FLEABAG</b> .....	51
5.1. Phoebe Waller-Bridge: a mulher por trás do nome, do palco e da tela.....	51
5.2. Primeira temporada: somos péssimas feministas .....	54
5.3. Segunda temporada: essa é uma história de amor.....	66
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	75
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	77

A presente pesquisa busca analisar a série cômica *Fleabag* (2016 - 2019) a partir dos estudos de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981) a respeito do chiste e do cômico, investigando o paralelo entre a autenticação do fenômeno pelo Outro e a quebra da quarta parede. Uma vez que consiste em um trabalho de conclusão de curso, tem-se como objetivo a integração de conhecimentos e o aprofundamento em conceitos estudados ao longo da graduação em Psicologia, ancorando-se em preceitos teóricos e metodológicos da psicanálise, a fim de que teoria e tema escolhidos sejam articulados com autonomia e profundidade.

É importante situar que a elaboração e escrita deste trabalho se deu no contexto da pandemia da COVID-19, no qual os encontros e trocas foram limitados, bem como o acesso às mais diversas manifestações culturais. A arte das ruas, as festividades populares, os teatros e cinemas tiveram que dar espaço a novas formas de expressão - mudança brusca e forçada cujas implicações ainda estão longe de serem apreendidas.

Devido à necessidade de isolamento social e ao consequente fechamento de espaços públicos, o lazer de milhões de pessoas migrou para dentro de suas casas, especialmente para as plataformas de streaming - tecnologia de transmissão de conteúdo online, como filmes, séries e músicas. Segundo reportagem da Forbes Brasil<sup>1</sup>, embora no Brasil 90 milhões de pessoas estejam excluídas do acesso à internet de qualidade, no primeiro ano da pandemia o brasileiro passou em média 1 hora e 49 minutos por dia assistindo a conteúdos de streaming, um aumento de 37 minutos em comparação com 2019. O cenário nacional reflete um crescimento global: houve aumento de 232 milhões de contas novas nas mais diversas plataformas em 2020, o que corresponde a um acréscimo mundial de 26% quando comparado ao total de assinaturas do ano anterior.

Essa nova forma de consumir conteúdo é refletida no cotidiano, fazendo-se presente nos diálogos entre amigos, nas redes sociais, nas matérias jornalísticas, nas universidades e no divã. O modo de acompanhar as narrativas também é uma novidade: o espectador decide o que e quando assistir, se quer consumir o conteúdo ininterruptamente, *maratonando-o*, ou vê-lo de forma espaçada, se verá sozinho ou simultaneamente com amigos. Novos laços sociais são criados e, diante da diversidade de plataformas e das altas quantias investidas nesse tipo de

---

<sup>1</sup>“Um ano depois do início da pandemia plataformas de streaming contabilizam ganhos” Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>> Acesso em: 15 mai., 2021.

produção, os mais variados personagens ganham vida, abrindo a possibilidade de cada vez mais pessoas se verem representadas nas narrativas, verdadeiras obras cinematográficas devido aos recursos e à qualidade que possuem.

Olhando para essa realidade que se impõe, o presente trabalho propõe um diálogo entre a psicanálise e a série britânica *Fleabag*. Seu formato inovador - são apenas doze episódios de curta duração nos quais a personagem principal se dirige diretamente ao público - é marcado por um humor ácido que a consolidou na cultura popular e lhe rendeu a aclamação dos críticos especializados: sua segunda e última temporada foi indicada a 11 categorias do 71º Emmy Awards, vencendo 4 prêmios - Melhor Série, Melhor Atriz, Melhor Roteiro e Melhor Direção, todos na categoria Série Cômica.

A interação com o espectador e suas tiradas engraçadas fazem parte de sua origem: a obra foi escrita, dirigida e estrelada pela atriz e dramaturga britânica Phoebe Waller-Bridge que a criou para o festival de teatro alternativo de Edimburgo de 2013 no formato de *stand-up comedy*. Devido à grande repercussão do monólogo, a peça foi transformada em série pela *BBC Three* com co-produção da *Amazon Studios*, levando a teatralidade dos palcos para as telas.

Situada no rico terreno da tragicomédia - gênero misto “capaz de aliar o sublime ao grotesco e de esclarecer a existência humana por fortes contrastes” (PAVIS, 1999, p. 420) - a obra explora a fronteira entre o trágico e cômico e quebra a quarta parede, ou seja, rompe com a “parede imaginária que separa o palco da plateia” (ibid., p. 316) a cada vez que a protagonista lança seu olhar ao público.

A comicidade da série e a espirituosidade da personagem principal a aproximam do fenômeno do chiste, esmiuçado por Freud e, anos depois, por Lacan em seu retorno à teoria freudiana a partir da linguística e da filosofia da linguagem. Tendo essa relação em vista, este trabalho se empenha em apresentar os estudos sobre o chiste - partindo do percurso freudiano rumo às contribuições lacanianas - a fim de que haja um diálogo fecundo entre a teoria psicanalítica e a série. Para tal, retoma as motivações que levaram Freud a investigá-lo, suas descobertas, a relação traçada com outros fenômenos e apresenta as contribuições de Lacan, sobretudo as relativas à noção do grande Outro como aquele que o autentica.

É relevante fazer o adendo de que o termo chiste, pouco usado no cotidiano, é uma das possíveis traduções da expressão em alemão *Witz*, empregada por Freud em seus escritos originais, que possui múltiplos significados, que vão de gracejo e piada até espírito, e foi

traduzida para o português por essa palavra pouco comum, que, segundo o Dicionário Online Michaelis, significa “Dito espirituoso e engraçado, de humor fino e sutil”<sup>2</sup>. Nas obras de Lacan, *Witz* foi traduzido como tirada espirituosa devido ao sentido de “espírito” que possui em alemão e que deve ser tomado no estudo do fenômeno como “relativo ao sujeito espirituoso” (1957/1999, p. 22). No presente trabalho, os três termos - chiste, *Witz* e tirada espirituosa - serão empregados a fim de deixar a leitura mais fluida.

A proposta de investigar o chiste, compreendido como uma formação do inconsciente, na série *Fleabag* se fundamenta na íntima e valiosa relação entre arte e psicanálise, presente desde os primórdios da teoria psicanalítica, uma vez que Freud, cujo apreço pela literatura e pelos mais diversos campos do saber é notável, considerava as manifestações artísticas como presságios do que a psicanálise visa elucidar (METZGER apud FREUD, 2014, p. 26-27).

Desse modo, a visão que norteia este estudo é a de que a arte está sempre além da teoria, enriquecendo-a, antecipando sintomas antes mesmo que eles cheguem ao divã e às universidades e, portanto, assim como a pulsão, não pode ser traduzida em palavras e não se limita a conceitos. Pelo contrário, rebelde em sua essência, a arte não se curva à teoria e afasta a ingênua segurança de um conhecimento acabado, incitando novas reflexões e ampliando o que parecia esgotado.

Para alcançar os objetivos pretendidos, o presente trabalho foi dividido em seis capítulos. O primeiro deles é introdutório e visa apresentar o problema de pesquisa, a obra escolhida bem como a teoria que embasa sua investigação e a justificativa por trás dessas escolhas. O segundo capítulo tem a intenção de apresentar os fundamentos metodológicos do trabalho, o processo pelo qual ele foi construído e os critérios por trás de sua bibliografia. O terceiro volta-se à teoria freudiana do chiste e tem como base a obra *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). O quarto tópico se dedica a apresentar a retomada lacaniana do fenômeno no capítulo *As estruturas freudianas do espírito* em *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1957-1958). O quinto consiste na apresentação e análise da obra *Fleabag* a partir da teoria destrinchada nos capítulos 3 e 4 tendo em vista seu caráter chistoso e a quebra da quarta parede. Por fim, o último tópico tece as considerações finais, sintetizando o percurso da pesquisa e as reflexões geradas.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/chiste/>> Acesso em: 15 de mai., 2021

## 2. MÉTODO

Estudar o fenômeno do chiste é retomar o percurso que culminou no aforismo lacaniano *o inconsciente é estruturado como linguagem*. Desse modo, o desenvolvimento do presente trabalho encontra-se inteiramente no plano do método psicanalítico e se fundamenta na descoberta freudiana radical de que o sujeito ao qual a psicanálise se volta é o sujeito do inconsciente, “determinado pelas leis da linguagem, ou seja, por leis em que as palavras são tratadas como puros sinais sonoros, significantes, sem significado, por onde desliza o desejo” (QUINET, 2000, p. 16).

O nascimento da psicanálise é marcado por dois acontecimentos da vida de Freud, ainda no ano de 1895: o sonho da injeção de Irma, que suscita nele o desejo de investigar o fenômeno onírico - culminando na escrita do título *A interpretação dos sonhos* (1900) - e a publicação da obra *Estudos sobre a histeria* (1893-1895) na qual se dedica, em parceria com Josef Breuer (1842-1925), a analisar os sintomas histéricos, abandonando a hipnose e adotando a regra fundamental da psicanálise: a associação livre. Esses dois marcos ilustram os fenômenos que alicerçam o início da empreitada teórica de Freud: “o sonho, como via régia do inconsciente, e o sintoma neurótico, como atualização de um trauma sexual infantil.” (Ibid., p. 22).

A partir dessas duas obras, de importância seminal para o movimento psicanalítico, Freud prossegue em suas investigações e, em 1905, publica dois escritos, avançando no conceito de pulsão e na noção de que o inconsciente se trata de um saber: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1901-1905) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) (JORGE, 2005, p. 116).

“Em princípio, qual é a relação entre o inconsciente e a sexualidade, tal como Freud a descobre? Por um lado, temos o inconsciente estruturado como uma linguagem, [...] e, por outro lado, temos a pulsão impelindo o sujeito a satisfazê-la. Mas o consciente não permite e a recalca, e, ao invés de obter uma satisfação imediata, a pulsão se satisfaz no sintoma.” (QUINET, op.cit., p. 24);

Esse caminho trilhado pelo fundador da psicanálise permitiu que ele formulasse um método de investigação aplicável tanto a fenômenos psíquicos tidos como normais - tal como o sonho, o chiste, os mitos e a arte - quanto a produtos patológicos - como o sintoma -, traçando entre eles uma íntima relação. Desse modo, a fórmula geral de que o sonho seria a realização de um desejo reprimido e o procedimento desenvolvido por ele para eliminar os disfarces que a repressão impõe ao pensamento do sonhador prestaram “valiosa ajuda na técnica psicanalítica, construindo o melhor método para penetrar na vida psíquica inconsciente” (FREUD, 1913/2010, p. 273-274).

Ricoeur (1965/1977) frisa que isso foi possível, pois aquilo que se interpreta não é o sonho em si, mas seu relato, de modo que o analista busca juntamente com o analisando substituir uma fala por outra, movendo a análise de um sentido a outro - que seria a “palavra primitiva do desejo”. Dessa maneira, a revolucionária análise dos sonhos acabou por ampliar as possibilidades de interpretação uma vez que sua técnica se estende às manifestações análogas ao sonho:

“Eis a razão profunda de todas as analogias entre o sonho e o chiste, entre o sonho e o mito, entre o sonho e a obra de arte, entre o sonho e a ‘ilusão’ religiosa etc. Todas essas ‘produções psíquicas’ pertencem ao domínio do sentido e dizem respeito a uma única questão: como a palavra surge no desejo? Como o desejo frustra a palavra e fracassa em falar? É essa nova abertura sobre o conjunto do falar humano, sobre o que quer dizer o homem desejante, que credencia a psicanálise ao grande debate sobre a linguagem.” (Ibid., p. 5)

Na restituição do sonho e das demais formações do inconsciente, por meio do método psicanalítico, o sujeito se depara com a dúvida diante de elementos imprecisos, o que permite estabelecer uma analogia entre a técnica freudiana e o método cartesiano, pois a dúvida do sujeito na análise remonta à cogitação dubitativa de Descartes. Nesse sentido, as duas concepções tomam o sujeito como relativo ao pensamento, havendo, contudo, uma divergência fundamental entre elas, pois, para a psicanálise, ele não possui substância, revela-se na dúvida, de modo que o pensamento em questão é da ordem do inconsciente, de um desejo a ser apreendido pelo método psicanalítico (QUINET, 2000, p. 12-15).

A partir de Freud e do empenho de Lacan em formalizar o registro do simbólico destacando a lógica do significante, o saber cartesiano ganha nova roupagem, uma vez que a psicanálise apresenta um saber que não se sabe, falado, baseado no significante: o saber inconsciente no qual reside a verdade do sujeito (JORGE, 2005, p. 66-69). Para Lacan, ao abordar diversos temas nebulosos em sua época - sonhos, lapsos, atos falhos, sintomas neuróticos - Freud introduziu de forma implícita a temática do significante que ele se dedica a explicitar:

“Quando fala do inconsciente, Freud não nos diz que ele é estruturado de uma certa maneira, mas, ainda assim, diz ele isso, na medida em que as leis que propõe, as leis de composição desse inconsciente, coincidem exatamente com algumas das mais fundamentais leis de composição do discurso.” (LACAN, 1957/1999, p. 70)

Partindo da premissa de que é no plano do sentido que se orienta a experiência freudiana, ele retomou os fenômenos e os casos analisados por Freud, dedicando-se a retomar a relação inescapável entre as formações do inconsciente e a linguagem - deixada de lado pelos psicanalistas da época - movido sobretudo pelas obras *A interpretação dos sonhos* (1900), *A*

*psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905) (QUINET, 2000, p. 24). Como fruto de seu minucioso trabalho, a obra de Lacan fez da psicanálise um discurso que se sustenta para além da ciência, apesar de estar historicamente intrincado a ela:

“A psicanálise, como conceitualizada por Lacan, não é apenas um discurso com um fundamento específico, mas também um discurso que está numa posição de analisar a estrutura e o funcionamento de outras ‘disciplinas’ (tanto acadêmicas quanto científicas), apresentando uma visão nova de suas molas mestras e pontos cegos.” (FINK, 1998, p. 13)

Seu primeiro seminário, *Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954), teve como objetivo apresentar a função simbólica como a única capaz de abranger essa realidade fundamental para Freud. Nele, a determinação no sentido é tomada como conceito de razão fundante para a psicanálise: “É justamente porque alguma coisa foi atada a alguma coisa semelhante à fala que o discurso pode desatá-la” (LACAN, 1957/1999, p. 13).

Os trabalhos seguintes mantiveram essa compreensão como ponto nodal da teoria lacaniana. Em seu segundo seminário, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955), Lacan aborda a repetição insistente do inconsciente e sua relação com a cadeia significante. Em *As psicoses* (1955-1956), seu terceiro seminário, inaugurou a tese de que a psicose se trata de uma “carência significante primordial”, apresentando as noções de *Nome-do-Pai* como ponto de basta, significante estruturador de todos os demais, e de Outro como sede da fala e de garantia da verdade.

No seminário 4, *A relação de objeto* (1957-1958), Lacan aponta a perda do objeto primeiro, supostamente gerador de uma satisfação inigualável, como uma falta que estrutura o inconsciente: na medida em que se busca incessantemente esse objeto perdido, o objeto é sempre metonímico e o sentido, metafórico, ou seja, resultado da substituição de significantes na cadeia simbólica (Ibid., p. 16).

Em seu quinto seminário, *As formações do inconsciente* (1957-1958) Lacan se dedica em esmiuçar a função do significante no plano do inconsciente, afirmando que a melhor forma de fazê-lo é por meio da tirada espirituosa. Ele define a investigação do fenômeno realizada por Freud como o mais brilhante apontamento das relações do inconsciente com o significante e suas técnicas (Ibid., p. 12):

“Vocês verão que a economia desse livro [*O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905)] baseia-se em que Freud parte da técnica do chiste e volta sempre a ela. Que quer dizer isso para ele? Trata-se da técnica verbal, como se costuma dizer. Eu lhes digo, mais precisamente, técnica do significante. É por

partir da técnica do significante e por voltar a ela incessantemente que Freud deslinda verdadeiramente o problema.” (LACAN, 1957/1999, p. 24)

Entende-se que o entusiasmo de Freud e Lacan em relação a um fenômeno cotidiano como o chiste reforça a compreensão de que a psicanálise se enriquece quando se volta para fenômenos além da clínica, uma vez que se trata de uma ciência “que segue um método próprio, cuja aplicação não se limita ao âmbito dos distúrbios psíquicos, mas se estende igualmente à resolução de problemas na arte, na filosofia e na religião” (FREUD, 1919/2010, p. 380).

Desse modo, essa descoberta radical acerca da linguagem e da função do significante permite que a expansão da pesquisa psicanalítica para outros campos do saber carregue consigo a essência do método criado por Freud, confirmando sua premissa de que a psicanálise é uma ciência em constante expansão e aprimoramento. Para Ricoeur (1965/1977), o vasto alcance que ela possui reside justamente na reinterpretação de produções psíquicas que se relacionam com os mais diversos fenômenos:

“É a esse título que a psicanálise pertence à cultura moderna. É interpretando a cultura que ela a modifica. É conferindo-lhe um instrumento de reflexão que ela a marca de modo duradouro. A alternância, na própria obra de Freud, entre investigação médica e teoria da cultura, dá testemunho da amplitude do projeto freudiano.” (Ibid., p. 3)

A possibilidade de que o psicanalista aprenda com o artista no que tange ao psiquismo, uma vez que este muitas vezes o precede e pode movê-lo a avançar a teoria, ancora-se, portanto, na identificação do discurso enquanto ponto unificador de elementos e produções distintas, desde a fala de um analisando até a narrativa de um escritor:

“O interesse e a pesquisa freudiana envolvendo as artes vão nessa mesma direção, demonstrando uma ênfase no significante e, portanto, na linguagem, solo comum ao analisante e ao texto literário. Se isso é verdade para o texto literário [...], podemos dizer que o é também para as outras manifestações artísticas que envolvem a articulação de significantes na linguagem, como ocorre, por exemplo, na criação de uma gravura ou de um filme.” (METZGER apud ROCHA, 2015, p. 134)

Sendo assim, a investigação psicanalítica de uma obra, literária ou audiovisual, não só é possível como pode agregar ricamente à clínica, uma vez que, por meio da decifração do significante, permite ao pesquisador conhecer mais sobre a “estrutura do sujeito que a psicanálise designa” (LACAN, 1958/1998, p. 758 [748]).

Outro ponto norteador para compreender a ligação entre arte e psicanálise é a noção de sublimação, que, à luz da teoria freudiana, pode ser entendida como uma defesa do eu que busca rechaçar a força pulsional, desviando-a de sua finalidade sexual para outra de caráter mais social e valorizado - artístico, intelectual, esportivo (NASIO, 2016). Lacan retoma o

conceito afirmando que se trata de uma ação que evidencia o vazio, que, por sua vez, é o que desperta o impulso de criar, elevando um objeto à dignidade da Coisa (METZGER, 2014, p. 32-33).

Nesse sentido, sua concepção enfatiza o caráter positivo e criador da força pulsional, privilegiando o que ela cria e suscita e não sua gênese, a sexualidade abandonada frisada por Freud. Para ele, no nível da sublimação, não é possível desprender o objeto das elaborações imaginárias, que podem ser entendidas como “as manifestações artísticas em todas as suas variações, que podem, inclusive, ser paradigmáticas da sublimação: belas artes, literatura, poesia - quiçá a chamada sétima arte, o cinema.” (Id., 2015, p. 133).

Afinado com a leitura lacaniana do conceito, Nasio (2016) se debruça sobre os efeitos provocados por uma obra de arte, seu impacto nos ouvintes, espectadores e leitores:

“[...] as formas novas são a exteriorização que o ser humano faz de seu mundo interior, um mundo que ele precisa projetar para fora de si. [...] A arte é uma projeção imperiosa de um sentimento, de uma ideia ou de uma imagem, que, uma vez exteriorizado, se cristaliza numa forma perceptível e sugestiva, isto é, numa forma que faz fantasiar e vibrar quem a capta.” (Ibid., p. 114 - 115)

O autor compreende, portanto, a sublimação como uma transmissão, ou seja, que “o artista transmite ao espectador o impulso criador que o anima.” (Ibid., p. 96). Para criar a partir desse impulso, aquele que contempla a obra não precisa ser um artista, pois sua condição humana faz dele um criador nato, seja através de sonhos, reflexões e até mesmo, no presente caso, por meio da escrita de um trabalho acadêmico inspirado por uma manifestação artística (Ibid., p. 94-97). Essa visão acerca da arte - que evidencia sua potência de criação, mobilização e desnudamento - é norteadora desta pesquisa e da relação que a todo tempo buscou-se estabelecer com a série *Fleabag*.

Sendo assim, o processo de escrita deste trabalho foi marcado pelo desejo de entrar em contato com a obra de modo aberto, de acordo com a atenção flutuante, a fim de se deixar tocar por aquilo que ela emana e contribuir com a interface arte-psicanálise:

“O espectador, comovido pela obra, cria por sua vez, deixa que seu inconsciente produza algo novo, imprevisível. Toda produção humana que inclua uma parcela de invenção, todo ato voluntário que tenha uma parcela de liberdade, toda manifestação espontânea que surpreenda o sujeito e o confronto consigo mesmo é uma expressão positiva do inconsciente que traz algo ao mundo.” (Ibid., p. 112)

Para além do conceito de sublimação, o presente trabalho baseia a análise da série escolhida em estudos que propõem uma homologia entre a construção de obras

cinematográficas e a prática psicanalítica. Dunker e Rodrigues (2015) apontam que cinema e psicanálise nascem no mesmo contexto, diante de exigências sociais e culturais semelhantes, e partilham funções parecidas - tais como “aliviar o sofrimento, produzir alguma satisfação com a vida de fantasia, operar reformulações identificatórias, criar experiências de reflexão sobre si e sobre os conflitos humanos” - a partir de propostas distintas, uma vez que “o cinema não pretende tratar sintomas e a psicanálise não pretende estabelecer uma experiência estética, muito menos de massa.” (Ibid., p. 17).

Para os autores, as analogias entre os dois campos permitem que a clínica psicanalítica se enriqueça a partir do estudo das produções fílmicas:

“Nossos psicanalistas contam histórias. Envolvem-se nelas como num teatro. Distanciam-se delas como um autor de literatura. Fixam detalhes e ângulos como fotógrafos. Escolhem temas e cores como um artista plástico. Criam suas próprias trilhas prosódicas, ritornelos, estribilhos e refrões entoativos ou silenciosos, como os músicos. Calculam e desenham ambiências, posições e lugares como arquitetos. Contudo, eles fazem tudo isso ao mesmo tempo, de forma alternada e junto com pelo menos um outro (o psicanalista) que partilha cada etapa do processo criativo. É isso que nos autoriza dizer que eles o fazem de forma cinematográfica.” (Ibid., p. 14)

Partindo dessa concepção, pode-se admitir uma relação fecunda entre psicanálise e séries, dado que elas fazem uso das mesmas técnicas audiovisuais do cinema e são uma forma de contação de história cada vez mais popular, na qual é possível acompanhar os personagens ao longo de temporadas, aprofundar-se em seus dilemas pessoais, (des)conhecendo-os e se surpreendendo com eles - de modo semelhante ao que acontece no processo de análise.

Norteados pelo método psicanalítico e pela relação apresentada entre teoria e arte, o processo de pesquisa foi marcado por uma constante visita e revisitação de textos teóricos a fim de criar “um grande repertório simbólico, um ambiente suficientemente gestacional, para a investigação, a descoberta e o insight” (CINTRA, 2012, p. 37). Além das obras de Freud e Lacan já mencionadas, o presente trabalho se ancorou nas seguintes leituras: “O sujeito lacaniano: Entre a linguagem e o gozo” de Bruce Fink (1998), “A descoberta do inconsciente - do desejo ao sintoma” (2000) e “Os outros em Lacan” (2012) ambos de Antônio Quinet, “Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan - volume 1” (2005) de Marco Antônio Coutinho Jorge, “The odd one in: on comedy” (2008) de Alenka Zupancic, “Como ler Lacan” (2010) de Slavoj Žižek, “O estatuto teórico-clínico da sublimação no ensino de Jacques Lacan: A sublimação como tratamento de gozo” (2014) de Clarissa Metzger, “Coleção Cinema e Psicanálise” (2015) de Ana Lucília Rodrigues e Christian Dunker e “9 Lições sobre Arte e Psicanálise” (2016) de J. -D. Nasio.

### 3. FREUD E OS CHISTES: DA PRÁTICA À TEORIA

Freud inicia o livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905) dividindo com o leitor os motivos que o levaram a investigar o *Witz* e que tornam o fenômeno relevante. Para além de seu interesse pessoal pelo tema, ele afirma que os trabalhos até então publicados não faziam jus à sua importância na vida psíquica nem ao verdadeiro fascínio que causa: “[o *Witz*] funciona como um acontecimento de interesse geral; ele é passado de uma pessoa à outra como a mais recente notícia de vitória na guerra.” (FREUD, 1905/2017, p. 26). Mobilizado a investigar o chiste, Freud diz que todos os acontecimentos psíquicos se conectam, de modo que um conhecimento psicológico específico está sempre para além de si mesmo, contribuindo assim com outros âmbitos, inclusive com aqueles que à primeira vista parecem muito distantes (Ibid., p. 25).

Jorge (2005) aponta que o entusiasmo do fundador da psicanálise foi fruto da sua própria produção de chistes - que ele chamava de coleção - a respeito da comunidade judaica da qual era parte. Além disso, em uma carta trocada com seu colega Wilhelm Fliess (1858-1928), este o disse que os sonhos que ele investigara em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) estavam repletos de chistes, comentário que levou Freud a analisar os dois fenômenos, buscando possíveis semelhanças entre eles (p. 117).

#### 3.1. Heinrich Heine: o poeta de ouro

A fim de se aprofundar no tema, Freud retomou exemplos de chistes que embasaram estudos de autores clássicos e deu início ao seu trabalho minucioso debruçando-se sobre o termo *familiário*, presente na obra *Reisebilder*, escrita pelo poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856) em 1826.

Heine coloca o chiste na boca do personagem Hirsch-Hyacinth, um judeu pobre, agente da loteria que, ao se vangloriar de sua relação com o rico barão de Rothschild, diz: “ele me tratou como um semelhante, de modo bem *familiário*” (FREUD, 1905/2017, p. 27). Diante desse dito espirituoso, Freud questiona “O que afinal transforma a fala de Hirsch-Hyacinth em um chiste?”, levantando duas hipóteses: a primeira é de que o caráter chistoso residiria no pensamento que se expressa na frase; a segunda é de que tal caráter estaria na própria frase, na forma como o pensamento foi traduzido em palavras.

Freud submete esse chiste ao procedimento que chamou de redução no qual ele traduz a frase do personagem preservando seu sentido irônico e de amargura em relação ao barão - “Rothschild me tratou como um semelhante, de modo bem familiar, isto é, até onde um

milionário é capaz de fazê-lo” (FREUD, 1905/2017, p. 28) - e constata que o pensamento não é chistoso em si, pois o chiste se desfez na tradução, o efeito do riso foi esvaziado. Isso o levou a concluir que o caráter chistoso e o cômico residem na combinação inesperada das palavras “familiar” e “milionário”: o termo mais importante, milionário, é “espremido na primeira frase, fundido com o elemento desta que lhe é tão parecido, a palavra ‘familiar’” (Ibid., p. 30-31).

À técnica por trás do chiste do *familionario*, Freud deu o nome de “condensação com formação substitutiva”, tendo em vista que foi produzida uma palavra composta que se faz compreensível dentro do contexto em que o chiste surgiu, gerando assim seu efeito cômico (Ibid., p. 32). Instigado por essa descoberta, Freud realizou a redução diversas vezes, a partir de variados exemplos, visando definir um procedimento fundamental para a formação do fenômeno.

Outro exemplo que deteve de forma especial a atenção de Freud e, décadas depois, de Lacan, foi o chiste do Bezerro de Ouro, que, assim como o *familionario*, também foi criado por Heinrich Heine - este, porém, saiu da boca do próprio poeta, não de seus personagens<sup>3</sup>. O chiste acontece em meio a um diálogo entre Heine e o escritor francês Frédéric Soulié (1800-1847), que estavam juntos em um salão parisiense quando entrou no local um homem muito rico que logo foi bajulado pelos presentes. Soulié disse então a Heine “como o século XIX cultua o bezerro de ouro”, que retrucou “ah, mas esse deve ser mais velho” (Ibid., p. 71).

Freud afirma que nesse chiste há um jogo de palavras que abre um caminho paralelo, inesperado, no qual a ênfase do que era dito é deslocada de um sentido para o outro; nesse caso, de bezerro de ouro como símbolo de adoração ao dinheiro para bezerro enquanto animal. Para Freud, esse tipo de chiste, que ele nomeou como chiste de deslocamento, seria relativamente independente da expressão verbal, resultando assim do curso do pensamento, diferentemente do exemplo do *familionario*<sup>4</sup> (Ibid., p. 75-77).

O resultado dessa empreitada freudiana foi a descoberta de inúmeras técnicas capazes de produzir um chiste, tais como: uso do mesmo material, duplo sentido, trocadilhos, erros de raciocínio, alusões, entre outras. Essa riqueza de recursos levantada por Freud não permitiu que

---

<sup>3</sup> Freud recolhe este chiste da obra *Über den Witz* [Sobre o chiste] (1889) do filósofo polonês Kuno Fischer (1824-1907), mencionado diversas vezes em “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905).

<sup>4</sup> Lacan rompe com essa compreensão ao admitir que todos os chistes se encontram na articulação significativa, aspecto que será abordado mais adiante neste trabalho.

ele formulasse um juízo nem uma forma única de se chegar ao chiste, mas revelou algo muito mais promissor:

“Os interessantes processos da condensação com formação substitutiva, que reconhecemos como o núcleo da técnica do chiste verbal, nos conduziram à formação dos sonhos, em cujo mecanismo se revelam os mesmos processos psíquicos. Mas é justamente essa a direção apontada pelas técnicas do chiste intelectual, o deslocamento, o erro de raciocínio, o absurdo, a representação indireta, a representação pelo oposto, que reaparecem todas no trabalho onírico.” (FREUD, 1905/2017, p. 127)

A descoberta da íntima e promissora relação entre as técnicas do chiste e o trabalho do sonho leva Freud a dar um segundo passo em sua investigação, que se volta ao que ele chama de “tendências do chiste”. Ele inicia o capítulo diferenciando os “chistes tendenciosos” dos “inofensivos”:

“Às vezes o chiste tem um fim próprio e não serve a nenhuma outra intenção, outras vezes ele se coloca a serviço dessa outra intenção; ele se torna tendencioso. Somente o chiste que tem uma tendência corre o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-lo.” (Ibid., p. 129)

Desse modo, os chistes inofensivos seriam aqueles que despertam sensação de prazer em quem os ouve somente a partir de seus recursos técnicos. Já os chistes tendenciosos gerariam prazer ao ouvinte por meio de uma segunda fonte. Tendo em vista essa diferenciação, Freud aponta duas divisões de chistes independentes entre si: a primeira é relativa à técnica e diz respeito aos “chistes verbais” - que estariam ligados à forma como a tirada é construída, ao uso de palavras e de elementos sonoros, como o caso do *familiário* - e aos “chistes intelectuais” - atrelados ao pensamento por trás do *Witz*, como visto no exemplo do *bezerro de ouro*; a segunda categoria é a da tendência, relativa aos chistes abstratos ou inofensivos - que não possuem uma segunda intenção - e aos chistes tendenciosos - que por possuírem outra tendência, podem desagradar o ouvinte e gerar incômodo (Ibid., p. 129-131).

### 3.2. Os chistes tendenciosos e seus camaradas

Deixando a questão técnica em segundo plano, Freud analisa exemplos do que seriam chistes tendenciosos e os divide em quatro grandes tipos: os desnudantes ou obscenos, os agressivos ou hostis, os cínicos ou críticos e, por fim, os cétricos. O que chama sua atenção em relação a esses grupos é a reação do ouvinte: caso este não rechace o conteúdo do chiste - o que é um risco - é provável que ele sinta um enorme prazer em ouvi-lo :

“O chiste não tendencioso quase nunca ocasiona aquela súbita explosão de riso que faz com que o tendencioso seja tão irresistível. Como a técnica de ambos pode ser a mesma, surge em nós a suspeita de que, graças à sua tendência, o chiste tendencioso deve ter à disposição fontes de prazer a que o chiste inofensivo não tem acesso.” (Ibid., p. 138-139);

Para investigar quais seriam essas fontes, Freud destrincha cada grupo, a começar pelos chistes desnudantes, que ele chama de “caso-limite”, e cuja origem do prazer seria a mesma das piadas de baixo-calção: o sexual, obsceno. O chiste seria uma forma de transformar a tendência obscena de “desnudar a pessoa sexualmente diferente à qual se dirige” (p. 140) em algo tolerável por meio de seus recursos técnicos, como por exemplo a alusão. Nesses casos, o teor sexual aludido é reconstruído pela imaginação do ouvinte e o sucesso do chiste reside na “discrepância entre o que é dado diretamente na piada e o que é necessariamente despertado por ela no ouvinte” (FREUD, 1905/2017, p. 144).

Essa observação mostra que algo inibe tanto o criador do chiste quanto seu ouvinte de “fruir a franca obscenidade” (Ibid, p. 145): a repressão, uma vez que é preciso renunciar a possibilidades primárias de prazer para adentrar à cultura. Todavia, Freud pontua que essa censura tem seu preço, sendo altamente custosa para a psique humana, que segue buscando formas de revertê-la e readquirir o prazer perdido. Nesse sentido, o chiste é um exemplo desses mecanismos, uma saída encontrada para que o sujeito dê vazão a tendências reprimidas, pois possibilita a satisfação de uma pulsão ao contornar seu obstáculo e criar uma nova fonte de prazer a partir dele (Ibid., p. 145-146).

Os chistes do tipo agressivo ou hostil, assim como os obscenos, também têm suas pulsões submetidas à cultura:

“Ainda não chegamos ao ponto de conseguir amar nossos inimigos ou oferecer-lhes a face esquerda após ter a direita golpeada. [...] Como Lichtenberg exprime dramaticamente: ‘Onde alguém hoje diz ‘desculpe-me’, alguém recebia outrora um soco na orelha’. A hostilidade violenta, proibida por lei, foi substituída pela invectiva em palavras, e um maior conhecimento da cadeia das emoções humanas nos rouba cada vez mais [...] a capacidade de odiar o próximo que obstrui nosso caminho.” (Ibid., p. 147);

Se o chiste obsceno busca contornar a crítica do ouvinte, que provavelmente rechaçaria a piada de baixo calção; o chiste hostil busca colocar esse terceiro contra a pessoa a quem o criador do chiste dirige sua agressividade. O ouvinte, que, comprometido com sua segurança pessoal, provavelmente não apoiaria um ato direto de agressão, é convocado a hostilizar esse alvo - chamado de segunda pessoa do chiste - através do seu riso (Ibid., p. 147-148).

Para exemplificar esse grupo, Freud faz uso de exemplos em que a repressão, inibição interna, se soma a um contexto opressivo: uma pessoa humilhada por outra de posição superior faz uso do chiste para responder ao insulto de forma indireta, vingando-se com segurança - sem retaliações da figura poderosa que lhe despertou uma pulsão hostil - e provocando o riso do

ouvinte, a terceira pessoa do Witz (Ibid., p. 149-150). Desse modo, esse tipo de chiste, movido pela agressividade, atua driblando limitações e promove novas fontes de prazer:

“O impedimento do insulto ou da resposta insultuosa por circunstâncias externas é um caso tão frequente que o chiste tendencioso é utilizado com peculiar apreço para possibilitar a agressão ou a crítica contra pessoas hierarquicamente superiores que pretendem fazer uso de sua autoridade. O chiste representa uma rebelião contra essa autoridade, uma libertação da pressão por ela exercida. Nesse aspecto reside também o atrativo das caricaturas, de que rimos, mesmo quando são malfeitas, simplesmente porque vimos como mérito a rebelião contra a autoridade.” (FREUD, 1905/2017, p. 150)

Os alvos dos chistes não se restringem a pessoas, mas se estendem a instituições, à religião, à moral e tudo aquilo que goza do mais alto conceito e, por isso, é mais facilmente criticado por meio da fachada de um chiste. Nesses casos, trata-se de chistes cínicos. Para exemplificá-los, Freud apresenta chistes relacionados à caridade do homem rico, à culpa judaico-cristã e dá especial destaque àqueles voltados à comunidade judaica feitos pelos próprios judeus. Ele, que era judeu, pontua que, enquanto os chistes feitos por não judeus acabam se resumindo a “anedotas brutais”, os originados na comunidade são mais finos e reveladores, pois seus autores conhecem as qualidades e defeitos de seu grupo e possuem condições subjetivas para que se produzam os chistes que os demais não possuem (Ibid., p. 156-160).

A quarta e última categoria ganhou o nome de chistes cétricos por abordar a questão da verdade, explorando sua vulnerabilidade e provocando a suposta segurança do conhecimento. Para Freud, esse grupo mais específico ataca um dos nossos bens especulativos e questiona “o que é a verdade?” (Ibid., p. 165-166).

Ao investigar os quatro tipos de chistes tendenciosos, Freud se depara com uma revelação e um desafio. Seu trabalho colocou em primeiro plano os efeitos do fenômeno nos ouvintes: nos chistes obscenos o ouvinte se transforma num camarada; nos chistes hostis, em cúmplice de desprezo e ódio; nos chistes cínicos e cétricos, tem seu respeito pelas instituições e pela verdade abalados (Ibid., p. 190-191). Uma vez demonstrado que esse grupo de chistes tem em suas tendências outra fonte de prazer, Freud se vê impelido a sondar o que une técnica e tendência, tendo em vista que quando o ouvinte ri, não se sabe exatamente do que se ri, pois forma e conteúdo se unem intimamente (Ibid., p. 146).

Movido por essa inquietação, Freud retoma que os obstáculos que se contrapõem às tendências dos chistes podem ter duas origens: externa e interna. Como visto nos exemplos dos

chistes hostis, pode-se contornar um obstáculo externo que se coloca no caminho da satisfação da tendência - como a relação de poder entre o criador do chiste e seu alvo. Já os obstáculos internos dizem respeito à resistência, fruto da repressão, da primeira e da terceira pessoa do chiste - como a crítica que seria feita a uma piada de baixo-calão. Nos dois casos, o fenômeno permite que a tendência seja satisfeita, evitando seu “represamento psíquico”; o que os diferencia é o fato de que no segundo evita-se uma inibição e no primeiro remove-se uma já existente (FREUD, 1905/2017, p. 168-170).

Tendo isso em vista, Freud pontua que a remoção do obstáculo interno gera um prazer incomparavelmente maior do que a remoção do obstáculo externo:

“[...] tanto para a produção como para a conservação de uma inibição psíquica se requer um ‘gasto psíquico’. Ocorrendo que em ambos os casos de aplicação do chiste tendencioso se atinge prazer, é razoável admitir que tal ganho de prazer corresponde ao gasto psíquico que foi poupado.” (Ibid., 169-170)

Para ir mais a fundo na questão, retorna às técnicas do chiste já levantadas para investigar se o prazer que elas geram também resultaria de “uma economia em gasto psíquico” (Ibid., p. 171). Não é interesse do presente trabalho passar por todas elas, uma vez que posteriormente Lacan formalizou a estrutura significante que dita as regras dos fenômenos do inconsciente - o que será trazido mais à frente na pesquisa.

Parte-se então para os resultados do levantamento de Freud, que concluiu que tais técnicas permitem uma restauração do prazer que se tinha ao brincar livremente com as palavras na infância. Nesses casos, há um alívio de um gasto psíquico já existente, resultante da coerção intelectual adquirida ao longo da vida, pois o sujeito encontra no chiste uma oportunidade para jogar com as palavras. Outras técnicas seriam marcadas pela parcimônia, pelo reencontro e uso múltiplo de letras e palavras, economizando um gasto que ainda não foi despendido (Ibid., p. 173-177).

Nessa altura do seu trabalho, Freud propôs que - assim como observado na investigação dos obstáculos internos e externos à tendência - no nível da técnica, o prazer obtido pelo chiste decorreria ora do alívio de um gasto psíquico já existente, ora da economia de um que será exigido (Ibid., p. 182).

Essa compressão sobre o mecanismo de prazer do chiste revelou sua psicogênese, marcada pelo que Freud chamou de estágios prévios: o jogo e o gracejo. O primeiro é relativo ao prazer infantil, à exploração da criança ao usar palavras e unir pensamentos. O segundo diz respeito ao surgimento da crítica, encerrando a fase anterior, pois o livre jogo infantil é taxado

de absurdo e sem sentido, tornando-se inviável. Buscam-se, então, recursos para que não se abra mão desse prazer, tal como o *Witz* (FREUD, 1905/2017, p. 184).

A partir disso, ele afirma que o trabalho do chiste consiste em selecionar situações mentais e materiais verbais que permitam o jogo prazeroso, protegendo palavras e pensamentos da crítica e gerando prazer aos envolvidos - criador e ouvinte (Ibid., p. 186-187). É relevante pontuar que Freud supõe que:

“o processo psíquico desencadeado pelo chiste no ouvinte será, na maioria dos casos, modelado a partir daquele que se dá no seu criador. Ao obstáculo externo que deve ser superado no ouvinte corresponde uma inibição interna naquele que faz o chiste.” (Ibid., p. 191).

A geração de prazer por meio da eliminação das inibições é evidenciada nos chistes tendenciosos. Freud afirma que estes são um exemplo do encontro entre determinantes prazerosos e desprazerosos, levando em conta que há um impulso que gostaria de liberar prazer de sua fonte, mas não o faz devido a outro impulso que inibe e reprime essa emergência de prazer. A força repressiva é mais forte e impera em relação à força reprimida, mas esta ainda assim perdura. Desse modo, o chiste se alia a grandes tendências reprimidas na luta contra a repressão a fim de suspender, por meio de suas técnicas, inibições internas. Ele surge então, como ímpeto, enquanto uma possibilidade que opera a favor do reprimido (Ibid., p. 192-196).

Segundo ele, as circunstâncias em que mais se ri de um chiste tendencioso são aquelas em que a tendência reprimida consegue emergir com quase nenhuma perda, ou seja, sem que o autor do chiste sofra retaliações de suas objeções internas, do alvo do chiste (desafeto, figura de autoridade, instituição) nem do seu ouvinte. Ao burlar a força repressiva, o criador da tirada gera muito mais prazer a si mesmo e ao ouvinte do que geraria se liberasse o prazer da fonte reprimida livremente, sem fazer uso do trabalho chistoso (Ibid., p. 194-195).

### **3.3. Faz-me rir**

Para além das intenções já mencionadas, Freud investiga se o chiste teria outras motivações e qual seria sua determinação subjetiva. A partir da observação de que algumas pessoas são notavelmente chistosas - chamadas por Freud de espirituosas - e de que outras parecem não conseguir se servir do fenômeno, ele investiga a influência da subjetividade no *Witz* (Ibid., p. 199).

Ele retoma o chiste do *familiário* a fim de investigar as condições subjetivas de seu criador, Heine, que o coloca na boca do personagem cômico Hirsch-Hyacinth:

“É evidente o prazer que o poeta encontra nessa sua criatura, pois dá sempre a palavra a Hirsch-Hyacinth e o faz exprimir-se da maneira mais divertida e franca [...] Não são poucas as passagens em que temos a impressão de ver o próprio poeta, atrás de uma frágil máscara, falando através de Hirsch-Hyacinth, e logo chegamos à certeza de que esse personagem é apenas uma autoparódia do autor.” (FREUD, 1905/2017, p. 200)

Os gracejos do personagem mostram um pano de fundo de amargura da vida do autor Heine, pois este tinha o desejo de casar-se com a filha de seu tio abastado chamado Salomon (assim como o personagem Rothschild, tio de Hirsch-Hyacinth) e foi rejeitado pela prima e tratado pelo tio como um parente pobre: “São muitos os sinais do quanto Heine sofreu com essa rejeição por seus parentes ricos, quando era jovem e depois. Foi do solo dessa emoção subjetiva, portanto, que brotou o chiste do *‘familiário’*.” (Ibid., p. 201-202).

Isso implica dizer que as produções chistosas dão pistas sobre o sujeito que se encontra em sua origem. Para Freud, aqueles que são conhecidos como piadistas em seus meios são pessoas marcadas por numerosas pulsões inibidas, o que fornece à “mente chistosa” uma aptidão para os chistes tendenciosos, uma vez que “os componentes da constituição sexual de um ser humano podem, muito particularmente, aparecer como motivos da formação do chiste.” (Ibid., p. 202-203).

O segundo fator que justifica seu interesse em investigar os determinantes subjetivos do chiste é:

“a experiência, universal e bem conhecida, de que ninguém pode se contentar em fazer um chiste apenas para si mesmo. O impulso de comunicar o chiste está inseparavelmente ligado ao trabalho do chiste [...], somos forçados a comunicá-lo; o processo psíquico da formação do chiste não parece encerrado quando ele ocorre a alguém; resta algo, que completará o desconhecido processo de formação do chiste com sua comunicação a alguém.” (Ibid., p. 204);

Diante dessa reflexão, Freud investiga o papel do terceiro no *Witz*. Enquanto no cômico são necessárias, de modo geral, duas pessoas: o criador da fala e a pessoa em que o elemento cômico se encontra; no chiste, a pessoa cômica é dispensável, mas a presença do ouvinte é exigida a fim de que seu resultado seja comunicado. Nele, o terceiro tem a função de validação, de confirmar se o trabalho chistoso foi bem-sucedido. Isso se aplica tanto aos chistes inofensivos quanto aos tendenciosos. Dessa maneira, a pessoa essencial para que o chiste aconteça corresponde ao “outro do cômico”, ou seja, ao ouvinte da piada e não à pessoa-objeto de quem se extrai a comicidade (Ibid., p. 205).

Freud também se atenta às influências das condições subjetivas do ouvinte, que podem impossibilitar o despertar do prazer:

“Quem está tomado por um ânimo ligado a pensamentos sérios não é pessoa apropriada para confirmar que o gracejo foi bem-sucedido em salvar o prazer verbal. Ele tem de estar ele próprio numa disposição de ânimo bem-humorada, ou ao menos indiferente, para ser a terceira pessoa do gracejo.” (FREUD, 1905/2017, p. 206)

Como já mencionado, os chistes tendenciosos possuem mais um obstáculo: aquilo que revelam pode ser recebido pelo terceiro como um ataque a uma pessoa, instituição ou objeto que são de sua estima. Cabe ao autor do chiste professá-lo para aqueles que são inclinados a sentir prazer com o seu conteúdo ou que sejam indiferentes a ele; caso contrário, o processo ao qual visa o chiste não será concluído (Ibid., p. 207).

A forma como ele é contado também é pontuada por Freud, que chama atenção para o fato notável de que quem conta um chiste, em geral, o faz com uma expressão contida. É a terceira pessoa que pode ser arrebatada pelo riso. Essa observação é fortalecida pelo fato de que, ao se passar um chiste adiante, repete-se o comportamento comedido de quem o inventou (Ibid., p. 207-208).

Ao investigar por que a terceira pessoa, além de validar o *Witz*, parece ter o maior ganho de prazer, Freud volta à sua hipótese relativa ao gasto psíquico: o trabalho do chiste requer de seu criador a suspensão das inibições e, em seguida, a mobilização de um novo gasto psíquico para formulá-lo. Desse modo, “o gasto com o trabalho do chiste é subtraído a cada caso do ganho com a suspensão da inibição, um gasto que não ocorre no ouvinte do chiste.” (FREUD, 1905/2017, p. 214). Um fato que atesta essa afirmação é a perda de prazer do ouvinte quando o chiste tem que ser explicado, ou seja, a experiência torna-se menos prazerosa quando é preciso despendar esforço intelectual no seu processo de compreensão.

Freud toma o riso como resultado da descarga de um montante de energia que até então estava investida em outro caminho psíquico. Levantar as condições para que o “montante de energia de investimento capaz de ser descarregado” seja liberado na terceira pessoa é o mesmo que elencar os requisitos desejáveis para que o outro tenha uma experiência prazerosa ao ouvir o chiste, o que consiste numa livre descarga do afeto reprimido. Para Freud, são três as condições que devem ser preenchidas:

A número um diz respeito à compatibilidade psíquica entre primeira e terceira pessoa do chiste: esta deve ter as mesmas inibições internas que foram superadas por seu criador ao formulá-lo. Só assim a terceira pessoa terá a descarga de energia que a fará rir.

“Cada chiste demanda assim seu próprio público, e rir dos mesmos chistes é uma prova de grande compatibilidade psíquica. [...] Ela [terceira pessoa] tem de poder produzir em si, de forma habitual, a mesma inibição que o chiste superou na primeira pessoa, de modo que, tão logo escute o chiste, a prontidão para essa inibição seja despertada compulsiva ou automaticamente.” (FREUD, 1905/2017, p. 215)

A segunda condição é a de que a energia liberada no chiste não seja tomada por outro uso psíquico, o que explica a incerteza de seu sucesso. Os pensamentos do ouvinte no momento do compartilhamento da tirada - que podem ser compatíveis ou não com sua tendência - podem sabotar seu êxito. É vantajoso que o ouvinte tenha sua atenção afastada do processo chistoso para que seja subitamente tomado por ele numa liberação de energia: “Esse riso é justamente o resultado de um processo automático que só foi possível pelo afastamento de nossa atenção consciente” (Ibid., p. 219). A última condição é atrelada às anteriores: é sempre propício fortalecer o investimento a ser liberado na terceira pessoa do chiste (Ibid., p. 216-217).

Ao falar sobre o processo psíquico no ouvinte, Freud retoma a dificuldade em discriminar do que se ri no chiste sem que se faça uma investigação analítica como a realizada inúmeras vezes por ele. Além disso, destaca seu caráter efêmero, ou seja, o fato de que o chiste alcança todo seu efeito no ouvinte apenas quando é uma surpresa. Como consequências dessa efemeridade, tem-se a constante produção de chistes e o ímpeto em passá-los adiante, de modo a testemunhar o prazer de novos ouvintes ao ouvi-los pela primeira vez e, assim, resgatar o prazer perdido pela ausência de novidade - o que consiste no terceiro ponto elencado por Freud (Ibid., p. 220).

A partir dessas considerações, nota-se que existem forças que impelem à formação do chiste na primeira pessoa e outras que garantem seu efeito na terceira pessoa:

“O chiste é, assim, um malandro dúplice, que serve a dois senhores ao mesmo tempo. Tudo o que visa é calculado para a terceira pessoa, como se obstáculos internos insuperáveis na primeira pessoa atrapalhassem esse ganho. Tem-se toda a impressão, assim, de que a terceira pessoa é indispensável à consumação do processo chistoso.” (Ibid., p. 221)

Levantando as condições do ganho de prazer no ouvinte, descobriu-se que o prazer na primeira pessoa do chiste é limitado, pois “as condições para a descarga estão ausentes e as condições para o ganho são satisfeitas apenas parcialmente.” Desse modo, o prazer é suplementado quando se alcança o riso do terceiro: “se levo o outro ao riso ao contar o meu

chiste, sirvo-me dele para despertar meu próprio riso, e pode-se realmente observar que quem contou o chiste, com uma expressão a princípio séria, se junta aos demais com um riso moderado.” (FREUD, 1905/2017, p. 222).

Essas considerações permitiram que Freud elencasse três motivos que levam o chiste a ser comunicado e tornam o terceiro uma figura necessária: a validação do processo chistoso, o complemento do prazer da primeira pessoa por meio do prazer do ouvinte e a recuperação da ausência de novidade ao contá-lo para terceiros aos quais ele soará como uma surpresa.

### **3.4. De volta aos sonhos**

Após se aprofundar no fenômeno, Freud retorna ao ponto que o instigou a dar sequência à sua investigação: a relação entre os chistes e os sonhos. Devido às enormes concordâncias entre ambos, vale retomar resumidamente o que Freud chamou de trabalho do sonho: ao defender sua tese de que estes são consequência de uma atividade psíquica normal, ele buscou esclarecer seu caráter enigmático, colocando em oposição seu conteúdo manifesto - que comumente causa estranhamento ao sonhador - e os pensamentos latentes que o dão origem (Ibid., p. 44-45).

Por conteúdo manifesto, Freud entende as lembranças, em sua maioria fragmentárias, pelas quais acessamos o sonho ao despertar. Elas são em geral visuais, sensíveis, unem pensamentos e afetos, e, em maior ou menor escala, sempre trazem algo estranho à vida psíquica, de modo que o sonho pode ter elementos incomuns ou enigmáticos ou soar como um completo absurdo. Dessa maneira, o conteúdo manifesto é tomado como uma “transcrição mutilada e modificada de certas construções psíquicas corretas” (Ibid., p. 228).

Já os pensamentos latentes do sonho são aquilo que se acessa pela decomposição do conteúdo manifesto em partes e pelas associações entre seus elementos. Os resíduos diurnos, pensamentos que não foram levados a termo ao longo do dia, têm sua energia conservada durante a noite. Aqueles capazes de formar um desejo são o material do trabalho do sonho, que entra em ação para preservar o sono, tornando seu conteúdo estranho e inofensivo ao sujeito. Enquanto na criança os sonhos são facilmente reconhecidos como claras satisfações de desejos que não foram realizados durante o dia, nos adultos tal observação torna-se muito mais enigmática, uma vez que o desejo que move o sonho é da ordem do reprimido, ou seja, é estranho ao pensamento consciente do sonhador. Por meio do método de interpretação dos sonhos torna-se possível reconhecer os pensamentos latentes por trás do conteúdo manifesto enquanto construções psíquicas dotadas de sentido (Ibid., p. 228-230).

“O sonho resulta, pois, da ação desse desejo inconsciente sobre o material adequado à consciência nos pensamentos do sonho. Esse material é como que baixado para o inconsciente, ou, dito de maneira mais precisa, submetido a um tratamento que é habitual e característico no nível dos processos inconscientes.” (FREUD, 1905/2017, p. 230).

Destaca-se aqui que a concepção freudiana de que o pensamento onírico seria um saber e que o sonhador conhece o significado do seu sonho - apenas acha que não - é o que deu origem, anos depois, à descoberta lacaniana de que o inconsciente é um saber veiculado por significantes (JORGE, 2000, p. 67-68).

Por meio de operações detalhadas por Freud - condensação, deslocamento e representação indireta - o trabalho do sonho desempenha sua principal tarefa: superar a inibição da censura através do deslocamento de energia psíquica no material dos pensamentos oníricos. Essa observação leva a um retorno ao trabalho do chiste, que faz uso de técnicas análogas para também contornar a repressão (FREUD, op.cit., p. 235).

As semelhanças entre o chiste e o sonho, fenômeno que sabidamente tem sua origem no inconsciente, levam Freud a relacionar suas operações comuns para demonstrar que o chiste também se trata de uma formação do inconsciente. Ele inicia pontuando seu caráter involuntário:

“Frequentemente não estão à disposição da nossa memória quando os queremos, e às vezes aparecem como que involuntariamente, em lugares do nosso curso de pensamento onde não entendemos sua aparição.” (Ibid., p. 240)

Em seguida, relaciona a brevidade característica dos chistes com a condensação no sonho. Nesta, elementos são perdidos e outros fortalecidos devido às semelhanças estabelecidas entre eles, o que só é justificado pelo fato de que esse processo se serve de condições presentes apenas no nível inconsciente. Dessa forma, a condensação que também acontece nos chistes, unindo elementos e tornando-os em geral mais concisos, é um indicativo de que o pensamento chistoso passa pela elaboração inconsciente. Freud chama atenção para o fato de que ela se trata de um processo comum não só nos dois fenômenos em questão, mas também nos lapsos, em que impressões análogas são condensadas por suas semelhanças, provocando o esquecimento de palavras ou termos (Ibid., p. 240-241).

Tendo isso em vista, ele levanta duas afirmações, aparentemente alheias entre si, que, a partir de um olhar mais profundo, mostram-se interligadas por sua natureza: a primeira é a suposição já apresentada de que as condensações prazerosas seriam um retorno à infância da razão por meio do jogo com as palavras permitido às crianças e negado aos adultos; a segunda

é a noção de que as condensações nos chistes, assim como nos sonhos e lapsos, são realizadas por um mergulho no inconsciente. Freud afirma que não há contradição entre as explicações, pois a fonte do inconsciente é o infantil: “O pensamento que mergulha no inconsciente com vistas à formação do chiste está apenas procurando pelo velho lar de seu jogo primitivo com as palavras.” (FREUD, 1905/2017, p. 242)

A segunda operação comum aos fenômenos é o deslocamento. Tanto no sonho, quanto no chiste, ele acontece devido à censura do pensamento consciente que atua como uma força inibidora. Entretanto, há uma profunda diferença na forma como o processo acontece em cada caso. No sonho, o deslocamento se dá por desvios de curso do pensamento e sobretudo pela representação indireta, ou seja, pela substituição de um elemento significativo barrado pela censura por outro indiferente - que pode ser um símbolo, imagem, figura, etc. Dessa forma, o que une o elemento substituído e seu substituto pode ser resultado de uma alusão distante, pois no trabalho do sonho qualquer conexão é aceitável, admitindo-se o deslocamento para qualquer outro elemento. Já o chiste, que sempre visa alcançar um terceiro, limita essa técnica a fim de ser trazido ao pensamento consciente e se fazer compreensível ao outro (Ibid., p. 244-245).

Isso desemboca na principal diferença entre os fenômenos: enquanto o chiste tem comportamento social, o sonho é um produto psíquico associal. Seu compromisso é com as forças conflitantes do sonhador e, para que o próprio sujeito não se perturbe com elas, o trabalho do sonho se empenha em tornar seu conteúdo incompreensível. Em contrapartida, o chiste precisa de um terceiro para ser autenticado e, portanto, as técnicas análogas às do sonho são utilizadas no trabalho chistoso visando o entendimento do ouvinte (Ibid., p. 255-256).

“No momento do chiste, o sujeito do inconsciente como que triunfa momentaneamente em relação ao recalçamento, que é suspenso pontualmente e sua suspensão pode ser partilhada pelos sujeitos socialmente. Assim, diversamente do sonho, que é algo privado, e do lapso e do ato falho que são da ordem do sintoma, o chiste é a única maneira de expressão social do sujeito do inconsciente. O chiste seria, desse modo, ‘o único meio de se estabelecer com o semelhante uma relação de comunicação fundada sobre a ressonância do sujeito do inconsciente’.” (JORGE, 2005, p. 116-117);

Essa distinção entre ambos leva Freud a pontuar que o desconforto e o estranhamento que os sonhos provocam por meio de suas alusões e deslocamentos não são reconhecidos como chistes bem-sucedidos por aqueles que não estão habituados a analisá-los. O trabalho onírico pode até ser considerado engenhoso ou espirituoso pelo sonhador, mas ainda assim não evoca o prazer característico do chiste:

“Tal impressão agora é fácil de explicar: deve-se ao fato de que o trabalho do sonho emprega os mesmos recursos que o chiste, mas na utilização deles

ultrapassa os limites que o chiste respeita. Logo veremos também que o chiste, devido ao papel da terceira pessoa, está ligado a uma certa condição que não se aplica ao sonho.” (FREUD, 1905/2017, p. 247)

A terceira e última operação diz respeito à representação pelo oposto e ao uso do absurdo, que também são técnicas compartilhadas pelo chiste e pelo sonho para driblar a repressão. Freud salienta que a representação pelo oposto tem enorme relevância no trabalho do sonho, que, além de unir o que a consciência julga como contrários, transforma um elemento em seu oposto. Já o absurdo dos sonhos, que gera desdém e estranheza, não é obra do acaso, pois tem a função de representar a crítica: “[...] o absurdo do conteúdo onírico substitui o juízo ‘é um absurdo’ nos pensamentos do sonho.” (Ibid., p. 250).

Em seu artigo “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas” (1910/2013), Freud aborda novamente a representação pelo oposto movido pela descoberta de Carl Abel (1837-1906) de que na língua egípcia arcaica as oposições se expressam pelo mesmo significante. Essa revelação, posterior à publicação de sua obra sobre os chistes, confirmou várias observações de Freud sobre os fenômenos do sonho e do *Witz* e embasou sua compreensão de que a linguagem do inconsciente é parte de um sistema de expressão arcaico (JORGE, 2005, p. 107).

No chiste, essas duas operações são usadas para recuperar o prazer com o absurdo barrado pela racionalidade. Freud aponta que outras técnicas que fazem uso do absurdo - tais como a paródia, a caricatura, o exagero - diferem-se do fenômeno, pois ao serem submetidas à redução, não podem ser explicadas através da noção de processos inconscientes. Assim sendo, o chiste está para além delas devido à sua estreita ligação com o inconsciente e ao “cenário psíquico” que o gera. Freud chama atenção para o caso da ironia, que se aproxima do chiste e consiste em um dos subtipos da comicidade, tendo como característica a enunciação do oposto do que se deseja comunicar com a ajuda de pequenos sinais - como a piscadela, mudança no tom de voz, gestos, sinais estilísticos da escrita - que permitem ao ouvinte reconhecer que a mensagem que se quer passar se difere do que é dito (FREUD, 1905/2017, p. 248-251):

“Essa comparação do chiste com um gênero do cômico que lhe é próximo pode fortalecer a nossa suposição de que a relação com o inconsciente é aquilo peculiar ao chiste, o que talvez o separe também do cômico.” (Ibid., p. 248-249)

Para Freud, o valor das comparações das técnicas do chiste com as do sonho consiste na descoberta de que o trabalho do primeiro também se encontra no inconsciente. Com base nisso, afirma que o *Witz* que surge em meio a um “curso de pensamentos” torna-se de fato uma

expressão chistosa quando seu criador escolhe, entre diferentes formas de expressão, aquela que proporciona a experiência mais prazerosa. Esse processo de escolha, que Freud demonstrou não ser fruto da atenção consciente, é favorecido quando:

“o investimento do pensamento pré-consciente for rebaixado ao inconsciente, pois, como aprendemos com o trabalho do sonho, no inconsciente as vias de conexão que partem das palavras são tratadas do mesmo modo que as conexões entre as coisas. O investimento inconsciente oferece condições muito mais favoráveis para a escolha da expressão.” (FREUD, 1905/2017, p. 252)

Além disso, a partir dos pontos de convergência e divergência entre os dois fenômenos, foi possível apreender a natureza essencial do *Witz*, que consiste no “compromisso estabelecido pelo trabalho chistoso entre a crítica racional e o impulso a não renunciar ao antigo prazer com as palavras e o absurdo.” (Ibid., p. 288).

#### 4. O ESPIRITUOSO LACAN E SUAS TIRADAS

O retorno de Lacan a Freud consiste na retomada do inconsciente enquanto uma instância regida por leis e dotada de desejo: é neste reconhecimento de leis comuns às suas diversas formações que Lacan situa a “chave da análise freudiana” (LACAN, 1957/1999, p. 52). A partir do texto de Freud - sobretudo os estudos sobre sonhos, lapsos, atos falhos e chistes - ele isola a estrutura de linguagem como o denominador comum do inconsciente, uma vez que, como abordado no capítulo anterior, o desejo recalcado retorna deformado pela censura, que opera por meio de dois mecanismos gerais: a condensação e o deslocamento (JORGE, 2005, p. 65-66).

Movido pelos minuciosos trabalhos de Freud sobre diversos fenômenos da vida cotidiana e pela matéria-prima da prática analítica, a palavra do analisando, Lacan se dedica a investigar a “relação ineludível entre as diversas formações do inconsciente e a linguagem, através da qual elas necessariamente se manifestam.” (Ibid., p. 65). Dessa forma, leva a psicanálise de volta ao campo da linguagem, colocando em evidência as descobertas de Freud acerca desse segmento, isolando-o e nomeando-o como a instância do simbólico.

Jorge (2005) afirma que esse eixo apresentado por Lacan desvela a estrutura do significante, já dissecada por Freud desde os Estudos sobre a histeria (1893-1895) - quando ele apresenta o processo de simbolização ao investigar os sintomas histéricos - e presente em todas as suas obras e descobertas (Ibid. p. 69):

“Freud já nos havia preparado no ponto de junção do campo da linguística com o campo próprio da análise, na medida em que esses efeitos psicológicos, esses efeitos de engendramento de sentido, não são outra coisa senão o que ele nos mostrou como sendo as formações do inconsciente.” (LACAN, op.cit., p. 53)

Desse modo, as obras freudianas evidenciam que o inconsciente não está nos confins do sujeito, mas encontra-se na superfície, fazendo-se acessível pelo desenrolar dos significantes. A afirmação de Lacan de que a experiência analítica permite descobrir no inconsciente toda a estrutura da linguagem se baseia na noção de que “o inconsciente é o que nós dizemos” (Ibid., p. 498), não há acaso em suas formações, pois a cadeia associativa é sempre marcada por pensamentos recalcados que não cessam de retornar.

“O inconsciente não se encontra num suposto mais-além da linguagem, nem em qualquer profundidade abissal ou oculta; ele se acha nas palavras, apenas nas palavras e é nas palavras enunciadas pelo sujeito que ele pode ser escutado. Estruturado como uma linguagem, é nela que o inconsciente se acha profundamente enraizado.” (JORGE, op.cit, p. 80)

Isso implica na compreensão de que o sintoma possui uma estrutura comum ao chiste, pois, para a psicanálise, ele obedece à estrutura da linguagem e é formado pela implicação do sujeito, diferindo-se da noção de sintoma para a medicina: para Freud ele é o retorno da verdade do sujeito (QUINET, 2000, p. 35).

Em outras palavras, o sintoma é sobredeterminado e marcado por um duplo sentido indicador de um conflito, “é a resultante que expressa um conflito psíquico ao modo de uma formação de compromisso entre o desejo e as defesas [...], apresenta um sentido que insiste em presentificar sua verdade à revelia do eu” (JORGE, 2005, p. 68). É esta estrutura que permite que ele seja eliminado ao ser liberado pela fala, por meio da associação livre, postulada por Freud como a principal regra psicanalítica e que nada tem de livre: pelo contrário, atua como testemunha de tal repetição intrínseca ao inconsciente.

Dessa maneira, o sujeito da psicanálise é atravessado pela linguagem e situado no plano simbólico:

“O que se apresenta nele tem suas leis próprias. Suas formações têm não somente um estilo particular, mas uma estrutura particular. Essa estrutura, Freud a aborda e a demonstra no nível das neuroses, no nível dos sintomas, no nível dos sonhos, no nível dos atos falhos, no nível da tirada espirituosa, e a reconhece como única e homogênea. Ela é seu argumento fundamental para fazer da tirada espirituosa uma manifestação do inconsciente. É o cerne do que ele nos expõe a propósito da tirada espirituosa, e foi por isso que a escolhi como porta de entrada.” (LACAN, 1957/1999, p. 52)

A investigação primorosa de Freud sobre os chistes - sempre retornando aos aspectos formais de cada tirada espirituosa tomada como exemplo - demonstra de forma didática a primazia do significante, cerne da compreensão lacaniana. É isso que gera tamanho interesse de Lacan ao abordar o fenômeno para iniciar o *Seminário 5, As formações do inconsciente*, uma vez que ele o considera uma forma de elaboração significante ímpar e elevada:

“A propósito da tirada espirituosa, vocês sabem que Freud nos colocou imediatamente neste plano: a tirada espirituosa deve ser investigada ali onde está, ou seja, em seu texto. Nada é mais cativante. O homem a quem se atribui o talento de sondar todos os aléns da hipótese psicológica, por assim dizer, sempre parte, ao contrário, do ponto inverso, ou seja, da materialidade do significante, tratando-o como um dado dotado de experiência própria.” (Ibid., p. 73)

#### **4.1. Abalando as estruturas**

Antes de prosseguir com as contribuições de Lacan acerca da tirada espirituosa, é válido retomar conceitos que ele (re)formula a partir de seu interesse pelo campo da linguística - uma vez que ele parte do fenômeno do chiste para explanar sua noção de significante. A fim de

melhor compreender e unificar a estrutura do simbólico esmiuçada por Freud, Lacan dialoga com o estruturalismo francês, especialmente com a teoria do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Para apresentar as noções de signo linguístico, significante e significado, Saussure usa como exemplo o termo árvore: a palavra árvore é o signo linguístico; seu som, chamado de imagem acústica, o significante; e seu conceito, o significado. Sua teoria compreende, portanto, que o signo linguístico é formado por uma imagem acústica que evoca um conceito, havendo uma unidade indissociável entre significante e significado. Sendo assim, o signo teria caráter arbitrário e convencional, noção que ele justifica a partir da constatação de que os mesmos conceitos são evocados por diferentes sons em diferentes idiomas e que um mesmo som pode apresentar significados distintos (JORGE, 2005, p. 76).

Lacan estende a concepção de significante para além das palavras verbalizadas - “o significante pode se referir à palavra, à frase, ao fonema e a tudo o mais que possa se estruturar sob o mesmo modo que o significante linguístico.” (Ibid., p. 81) - e inverte a relação entre significante e significado, rompendo com a unidade do signo linguístico.

Como numerosas vezes pontuou Freud em sua análise dos chistes, o inconsciente atém-se aos detalhes, aos fonemas e letras, interessando-se mais pelo significante do que pelo significado. Dessa maneira, admitir o inconsciente como uma linguagem não implica dizer que ele se estrutura como uma língua, um idioma, mas que a linguagem opera no nível inconsciente de acordo com leis e regras que regem suas transformações e deslizamentos. Um exemplo disso são as recombinações de fonemas e letras que o inconsciente faz muitas vezes à revelia do eu, como visto nos lapsos e atos falhos. (FINK, 1998, p. 25-26).

Partindo dessa compreensão, o inconsciente é tomado como uma cadeia de significantes que se desdobra seguindo regras que fogem do controle do eu e, portanto, um significado tal como consta no dicionário não é o material da análise, mas aquilo que o significante remete ao sujeito:

“Na análise trata-se não da articulação da cadeia com seu significado e sim da articulação do significante cadeia com outro significante. Freud percebe que os sonhos, os sintomas, os lapsos são todos da ordem do chiste, como trocadilhos, porque funcionam muito mais na base do jogo de significantes do que na base dos significados. Insistimos no significante, e não na palavra, para podermos discernir, por um lado, que toda análise é uma experiência de significação (de se dar novos significados a significantes, a acontecimentos, a coisas que aconteceram na vida do sujeito ou de se verificar a não significação de determinadas coisas) e, por outro lado, a importância de certos significantes

que constituem os significantes-mestres norteadores de sua existência.” (QUINET, 2000, p. 30)

A implicação disso é a subversão da noção de significante pela teoria psicanalítica: o significante passa a ter primazia em relação ao significado. Este é tomado também como um significante, o que implica em afirmar que não existe significado fixo: “o inconsciente é constituído dessa forma: pelo desfilamento dos significantes, que deslizam sem cessar não se detendo em significados.” (Ibid., p. 30). Um significante é, portanto, um som esvaziado de sentido, que designa sem significar, de modo que a associação de ideias - essência da prática analítica - se dá por esta via, o que evidencia a relevância dos estudos sobre chistes, atos falhos e lapsos para a experiência clínica (Ibid., p. 37).

Assim sendo, a sobredeterminação que deu origem ao chiste do familionário, ou seja, a articulação de cadeias significantes, é o mesmo mecanismo gerador do sintoma, que permite ao analista e ao analisando decifrá-lo por meio do desdobramento de significantes recalcados - experiência análoga ao exercício de redução do chiste. Com base nessa compreensão, já demonstrada por Freud, Lacan concebe o inconsciente como o conjunto de cadeias significantes que se articulam entre si, de tal forma que o significante de uma também faz parte de mais de uma cadeia, conectando-se com outros significantes e revelando que toda formação do inconsciente é sobredeterminada. Portanto, Lacan entende a cadeia significante como uma sucessão combinatória que se caracteriza por elementos de transitividade, alternância e repetição e tem como efeito o sentido: desse modo, a substituição de um significante é uma substituição posicional, que reivindica um lugar definido e o inconsciente é tomado como o significante em ação (LACAN, 1957/1999, p. 79).

Quinet aponta que a simultaneidade de pertencimento do significante a várias cadeias faz com que ele tenha a propriedade da equivocidade, ligada à multiplicidade de sentidos de uma mesma palavra (op. cit., p. 39-41):

“A equivocidade significante é a característica do inconsciente, que Lacan eleva à condição de definição do próprio inconsciente ao traduzi-lo do alemão *Umbewust* para o francês como *Une bévue* (uma equivocação). O inconsciente é equivocidade, e nesta se repercutem a divisão do sujeito e a impossibilidade de sua definição por um significante que fosse unívoco e que o designasse como tal.” (Ibid., p. 41-42)

Para o linguista Michel Arrivé (1936-2017), o fato de as concepções lacaniana e saussuriana sobre o significante serem distintas não invalida a partilha do mesmo significante pelas teorias. Ele pontua que a noção apresentada por Lacan bebe da fonte epistemológica do conceito homônimo formulado por Saussure e que a definição lacaniana de grande Outro - que

será abordada com profundidade mais adiante - enquanto “tesouro do significante” seria uma ressonância da compreensão saussuriana de “tesouro da língua” (JORGE, 2005, 69-70).

Além disso, Lacan viu na teoria da linguagem a possibilidade de revigorar e fortalecer a crítica freudiana ao sujeito racional da filosofia:

“Lacan introduz a categoria de falta na cadeia significante e, a partir do conceito saussuriano da língua como sistema de valores diferenciais, reelabora a noção de sujeito fora da conotação ontológica que implica na alternativa: sujeito pleno do humanismo filosófico ou morte do sujeito.” (Ibid., p. 70)

A própria definição de significante reiterada diversas vezes por Lacan - o significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante - recai na compreensão de que o sentido novo a ser produzido pelo significante se dá pela implicação do sujeito do inconsciente, por meio de sua inserção subjetiva. Aquilo que se busca definir surge em sua definição, não havendo significado no inconsciente - instância do significante por excelência: o sentido para psicanálise está no que escapa à materialidade e se encontra entre os significantes. Isso leva Lacan à concepção freudiana de *a posteriori*, ou seja, que somente pelo efeito de retroação, quando o último termo é enunciado, é que se pode vislumbrar o sentido (Ibid., p. 81-82).

Portanto, a concepção de Saussure de que a língua é um sistema fechado difere radicalmente da noção lacaniana: enquanto o estruturalismo tem uma estrutura fechada, a psicanálise apresenta uma estrutura aberta, em conformidade com a noção de falta que a perpassa. Com base nessa diferença radical, Jorge (2005) aponta como um erro considerar Lacan um teórico estruturalista, uma vez que o termo estrutura empregado por ele deve ser tomado no sentido psicanalítico:

“Trata-se, na estrutura em jogo na linguística, de uma estrutura de exclusão do sujeito, ao passo que, na psicanálise, de uma estrutura de inclusão do sujeito. Assim, tal assertiva lacaniana [o inconsciente é estruturado como linguagem] deve ser compreendida à luz daquela outra que afirma que ‘o inconsciente é o discurso do Outro’, na qual se depreende, por um lado, a necessária referência à fala, ao discurso do sujeito, e, por outro lado, ao Outro enquanto lugar de absoluta alteridade dos significantes.” (Ibid., p. 79)

O sujeito nasce inserido numa ordem simbólica que o antecipa e vai além dele: ao nascer, é posto no universo linguístico dos pais, as palavras usadas para referir-se a ele existem há séculos e ele aprende a expressar suas demandas por palavras que lhe são ensinadas. É baseado nessa compreensão que Lacan afirma que só existe sujeito na referência a esse Outro (LACAN, 1957/1999, p. 16).

O discurso precede o sujeito, que o apreende sem reconhecê-lo como seu, e profere palavras carregadas de tradições: “elas constituem o Outro da linguagem, mas que podemos tentar converter em o Outro da linguística. [...] É o Outro enquanto a coleção de todas as palavras e expressões numa língua.” (FINK, 1998, p. 21-22). É essa alienação na linguagem que faz com que o inconsciente - impossível de ser assimilado e estranho ao eu - seja sempre um Outro: “o Outro corresponde ao que é chamado por estrutura no movimento conhecido como estruturalismo.” (Ibid., p. 28).

Outra diferença entre as teorias saussuriana e lacaniana - especialmente relevante para o presente trabalho - é o papel atribuído à comunicação, tomada como função principal da língua para Saussure, e como secundária para a psicanálise, que compreende a evocação como sua função primordial. As noções de código e mensagem apresentadas por Lacan elucidam a relação distinta que ambas possuem em relação à mensagem: a comunicação é regida pela intersubjetividade e a evocação pela intra-subjetividade (JORGE, 2005, p. 70-71).

#### **4.2. O escândalo da enunciação**

Diante da relação entre significante e significado, Lacan compreende a existência de um duplo fluxo paralelo que faz com que ambos deslizem incessantemente um sobre o outro. Ao investigar qual seria o limite desse deslizamento, postula o que chamou de pontos de basta: os lugares em que dois termos se ligam deixando certa elasticidade. É a partir do ponto de entrecruzamento que ele analisa as relações entre cadeia significante e cadeia significada bem como a forma como uma move a outra (LACAN, 1957/1999, p. 15-16).

Em concordância com a compreensão freudiana, esses pontos não podem ser apreendidos como um presente instantâneo: o discurso tem dimensão temporal, uma frase só é passível de compreensão ao ser concluída e, portanto, a ação do significante se dá a posteriori. Isso faz com que seja impossível representar de modo efetivo, no mesmo plano, o significante, o significado e o sujeito e é devido a essa impossibilidade que Lacan cria um esquema inteiramente situado no plano do significante para auxiliar na compreensão dos pontos de basta e da relação entre o que chamou de linha da cadeia significante e linha do discurso racional (Ibid., p. 17-18):

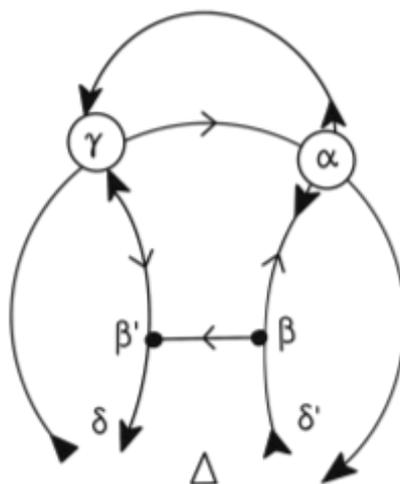


Figura 1 - reprodução do esquema da página 18

A primeira delas, o semicírculo, é relativa à cadeia significante, que, por definição, é permeável aos efeitos da metáfora e da metonímia - fenômenos a serem explorados mais adiante. A consequência dessa permeabilidade é permitir que os efeitos significantes sejam atualizados em todos os níveis, até mesmo no fonemático - no qual se dá o jogo de palavras, os trocadilhos, entre outras técnicas do chiste. É nela que se encontra aquilo que chega ao analista por meio da associação livre do analisando, matéria-prima da análise, e onde reside a possibilidade de ressignificação e reinterpretação do discurso (LACAN, 1957/1999, p. 18-19).

A segunda linha ( $\delta'$ - $\delta$ ) é o discurso racional, comum. É nesse nível que se produzem as criações de sentido, a mistura de ideias socialmente aceitas e, portanto, é nele que se podem formar discursos vazios. Essa linha é dotada de pontos de referência, coisas fixas apreendidas a partir do emprego do significante, daquilo que pelo uso do discurso constitui tais pontos. Essas coisas fixas e definidas por um emprego - semantema, palavra ou elemento de uma palavra - admitem múltiplas interpretações e é a elas que a análise do discurso racional deve se ater (Ibid., p. 19).

Como mostrado no esquema, as duas linhas possuem sentidos inversos e se encontram em dois pontos: no código ( $\alpha$ ) e na mensagem ( $\gamma$ ). O código, também entendido como o feixe dos empregos, encontra-se no *grande* Outro (A), companheiro de linguagem indispensável. Sobre isso, Lacan pontua que esse Outro não precisa ser necessariamente outra pessoa, um pequeno outro, pois à medida que o sujeito é sujeito da linguagem, ele mesmo é um Outro. O ponto da mensagem, por sua vez, é o ponto da conjunção do discurso, onde o sujeito fala e se faz ouvir. Nele acontece o segundo encontro entre o discurso (segunda linha) e o significante (primeira linha), que cruzam primeiramente no código e posteriormente se cortam novamente

resultando em uma mensagem na qual vem à luz o sentido. Dessa maneira, a mensagem fecha o circuito ao constituir o sentido a partir do código, de modo que qualquer verdade a ser anunciada encontra-se neste ponto (LACAN, 1957/1999, 18-20).

Quando o discurso não atravessa a cadeia significante, não há anúncio da verdade do sujeito, mas apenas o que Lacan chama de “ronronar da repetição, o moinho de palavras, que passa num curto-circuito entre  $\beta$  e  $\beta'$ ”, pontos que são entendidos como os “nós mínimos do curto-circuito do discurso” que apenas garantem que quem fala não é um animal feroz e sim, falante. Desse modo, o Eu ( $\beta$ ) representa o lugar de quem fala e  $\beta'$  o objeto, sempre metonímico: como colocado no esquema, o Eu ( $\beta$ ) vai tanto em direção ao objeto metonímico ( $\beta'$ ) quanto ao Outro que se encontra no código ( $\alpha$ ) e, pela via de retorno do discurso, a mensagem ( $\gamma$ ) também vai em direção ao objeto metonímico ( $\beta'$ ) e ao Outro do código ( $\alpha$ ) (Ibid., p. 20-21).

“Com efeito, a linha do retorno existe e, se não existisse, não haveria a mínima esperança de criação de sentido, como lhes indica o esquema. É precisamente no entrejogo entre a mensagem e o código, e portanto também no retorno do código para a mensagem, que funciona a dimensão essencial à qual a tirada espirituosa nos introduz diretamente.” (Ibid., p. 21)

Lacan afirma que toda mensagem anunciada é fruto dessa complexidade, uma vez que qualquer fala presume que exista uma cadeia significante. A consequência disso, é o transbordamento das palavras, pois, ao adentrar o mundo da linguagem, o discurso diz mais do que se pretende dizer, extrapolando os limites que o eu tenta traçar, como visto nas mais diversas formações do inconsciente.

Esse esquema ilustra a distinção entre fala e linguagem: a primeira sendo a presentificação da segunda por meio da palavra. Ao postular que o inconsciente se estrutura como linguagem, Lacan se refere à articulação dos significantes entre si e com as leis da metáfora e da metonímia. Já a fala implica um Outro a quem ela se dirige e que a reconhece, de modo a articular a demanda e o desejo em relação a Outro por meio da palavra:

“Essa diferença entre linguagem e fala ou palavra (palavra aqui é no sentido de palavra falada) é essencial para manter a distinção entre as leis que regem a fala e as que regem a linguagem. As leis da fala implicam a mensagem do sujeito e seu reconhecimento pelo Outro no pacto da palavra falada, onde circula a verdade. O Outro da fala é o lugar da falta e da verdade do sujeito. Que a fala se apresente como o Outro do sujeito se deve (além do fato de o inconsciente se manifestar em significantes) a essa particularidade de o sujeito se ouvir quando ele mesmo fala e ao se ouvir se dividir, pois, por vezes, fala coisas que não queria, que não sabia (que sabia) e que o surpreendem como se fosse a fala de outrem. E também quando não escuta o que fala, principalmente

quando é algo que ele não queria falar e, sem querer, fala.” (QUINET, 2000, p. 44)

Orientado pela descoberta freudiana de que, assim como nos sonhos, a verdade do chiste também é submetida aos mecanismos inconscientes de condensação e deslocamento, Lacan retorna ao ponto de partida de Freud e direciona sua análise ao elemento estranho no qual reside a tirada espirituosa do personagem Hirsch-Hyacinth: o termo *famillionário*. Ele justifica seu retorno meticuloso a Freud como a melhor maneira de lançar um olhar profundo ao que fora revelado:

“De que adiantaria eu lhes falar de Freud, se, justamente, não tentássemos tirar o máximo proveito do que ele nos traz? Cabe a nós ir um pouco mais longe, fornecer essa formalização, que a experiência nos dirá se é conveniente, se é realmente nessa direção que os fenômenos se organizam” (LACAN, 1957/1999, p. 77).

Para ele, a característica do elemento chistoso que gera o escândalo da enunciação, a criação do absurdo termo *famillionário*, aponta para o surgimento de um elemento novo, que, ao escapar ao código, introduz uma mensagem. A tirada espirituosa exemplifica as noções lacanianas de mensagem e código, uma vez que é no ponto da mensagem, em que o significante penetra o discurso, que o sentido se eleva na direção da verdade. Lacan entende que o mecanismo elementar da tirada espirituosa é a “ligeira transgressão do código”, um novo valor que gera o sentido (ibid., p. 67). Assim como na poesia, retira-se uma mensagem intra-subjetiva, singular, do código do discurso comum regido pela comunicação, que, por sua vez, é intersubjetiva (JORGE, 2005, p. 84-85).

Para demonstrar sua tese, Lacan retoma o esquema significante de Freud - em que ele escreve as palavras familiar e milionário enfatizando os fonemas comuns a ambas que formam o chiste do *famillionário* - e o une às considerações que formulou a partir do seu esquema das linhas do discurso e da cadeia significante: “Pela misteriosa propriedade dos fonemas que se encontram numa palavra e noutra, algo se agita correlativamente no significante, há um abalo da cadeia significante elementar como tal.” (LACAN, op.cit., p. 27).

Esse abalo que gera o chiste acontece em três tempos na linha da cadeia significante: primeiro há um esboço da mensagem ( $\gamma$ ); depois a cadeia se reflete no objeto metonímico ( $\beta'$ ) da posse do barão, o milionário, ao mesmo tempo que o termo familiar chega ao código ( $\alpha$ ); por fim, milionário e familiar formam o termo *famillionário* na mensagem ( $\gamma$ ). Em relação à linha do discurso racional, ele pontua que o discurso sempre parte do Outro ( $\alpha$ ), reflete-se no eu ( $\beta$ ), que ocupa o lugar do falante, e retorna ao Outro para, enfim, seguir para a mensagem

( $\gamma$ ). Nota-se que, as duas cadeias convergem para o mesmo ponto ( $\gamma$ ) no fim dos três tempos dando origem à mensagem incongruente do chiste, externa ao código: o *familonário* (LACAN, 1957/1999, p. 26-27).

Dessa maneira, é na diferença entre a mensagem e o código que reside o fenômeno para Lacan:

“A definição que lhes proponho para a tirada espirituosa baseia-se primeiramente nisto, em que a mensagem se produz num certo nível da produção significante, que ela se diferencia e se distingue do código, e que assume, por essa distinção e essa diferença, um valor de mensagem. [...] Essa diferença é sancionada como tirada espirituosa pelo Outro. [...] A sanção do Outro terceiro, seja ele suportado ou não por um indivíduo, é essencial aqui. O Outro rebate a bola, alinha a mensagem no código como tirada espirituosa. Ele diz no código: *Isto é uma tirada espirituosa*. Quando ninguém faz isso, não há tirada espirituosa.” (Ibid., p. 28)

Aqui, nota-se a distinção já mencionada entre Freud e Lacan: o terceiro que autentica o chiste de Freud não é necessariamente uma pessoa na tirada espirituosa de Lacan, mas a dimensão do Outro que funda o sujeito do inconsciente. É esse Outro que inscreve a tirada no código, codificando-a a partir de sua intervenção. Tal contribuição de Lacan ao fenômeno do *Witz* será retomada adiante, após a apresentação detalhada dos processos inconscientes que fazem a mensagem divergir do código e enunciar algo novo.

O estudo do chiste é essencial para a teoria lacaniana, pois demonstra de forma irrefutável a importância do significante nos mecanismos do inconsciente, como já exposto por Freud ao apresentar a técnica do chiste como uma técnica de linguagem (Ibid., p. 29-31):

“[...] tudo o que tenho a dizer sobre a tirada espirituosa se relaciona com isso: o essencial gira, sempre e unicamente, em torno de analogias estruturais que só são concebíveis no plano linguístico, e que se manifestam entre o aspecto técnico ou verbal do chiste e os mecanismos próprios do inconsciente, que Freud descobriu sob nomes diversos, tais como condensação e deslocamento” (Ibid., p. 31)

### 4.3. O familiar Heine

Como visto anteriormente, Freud afirma que o termo *familonário* é formado por meio da condensação das palavras familiar e milionário. A partir do esmiuçamento que ele fez sobre diversas técnicas, colocando em relevo a condensação e o deslocamento, Lacan propõe duas formas de articulação dos significantes nas mais diversas formações do inconsciente, as duas leis gerais apresentadas no texto *A instância da letra no inconsciente* (1957-58): a metáfora e a metonímia.

A metáfora é o conceito amplamente usado pelos estudos da linguagem análogo ao que Freud chamou de condensação; nela, ocorre a superposição de significantes, a substituição de um por outro. Essa forma de articulação significativa, que permite a emergência do chiste do *famillionário*, é da ordem do sintoma, que Lacan entende como “um nó de significação”. A metonímia, por sua vez, é análoga ao deslocamento, no qual ocorre o remetimento de uma palavra à outra. Esse caráter deslizante da metonímia, marcada pela articulação de significantes é da ordem do desejo, sempre faltoso e nunca apreendido pelo significante, que se resvala perpetuamente pela via metonímica (QUINET, 2000, p. 31-33).

Portanto, Lacan concebe que a linguagem se estrutura sobre esses dois polos análogos aos processos destrinchados por Freud em suas investigações sobre os sonhos, lapsos e chistes e as formações inconscientes abordadas nos textos freudianos são redimensionadas por meio da teoria do significante e da formalização do registro simbólico (JORGE, 2005, p. 89-90). Os neologismos que resultam dessas técnicas, dando origem ao chiste, são da mesma natureza das falas de sujeitos psicóticos, nos quais o inconsciente se encontra a céu aberto: tanto o chiste quanto os delírios e as alucinações da psicose apontam para os jogos de linguagem pelos quais o inconsciente se manifesta (QUINET, op.cit., p. 43).

No que diz respeito à investigação de Freud sobre as tendências do chiste e a questão do cômico, Lacan compreende que, no caso do *famillionário*, há em um primeiro momento uma visada na direção de um sentido irônico, satírico e que depois surge um objeto - o personagem do *famillionário* - cômico e absurdo. Entretanto, ele se atém à estrutura significativa da tirada espirituosa - uma vez que o inconsciente vem à luz estritamente na técnica, no plano significativo - e afirma que a novidade que ela introduz está relacionada com o fundamento do progresso de uma língua (LACAN, 1957/1999, p. 32).

A característica primordial do significante, evocada no esquema e explanada pelo exemplo do chiste, é a sua ligação com outros significantes, formando “anéis” presos entre si que constituem cadeias que se ligam a outras sucessivamente segundo a metáfora e a metonímia. O resultado disso é a dupla dimensão das ligações do significante: a primeira é a combinação, continuidade da cadeia; a segunda é a substituição que pode ocorrer nos elementos da cadeia:

“Em outras palavras, em todo ato de linguagem, embora a dimensão diacrônica seja essencial, há também uma sincronia implicada, evocada, pela possibilidade permanente de substituição que é inerente a cada um dos termos do significante.” (Ibid., p. 34)

Desde a antiguidade, a singularidade do sujeito é tomada como fundamental na produção metafórica. Essa compreensão é expressa por Lacan de modo intrínseco à compreensão psicanalítica de falta. A vivência de perda real que o bebê experimenta ao se separar da mãe deixa de ser sofrida passivamente com sua entrada na dimensão simbólica, na qual o sujeito vive a separação dolorosa de modo ativo por meio da linguagem, subjetivando suas experiências por meio da simbolização, tal como Freud demonstrou em *Além do princípio do prazer* (1920) ao abordar o jogo “Fort-da” criado por seu neto de 18 meses para simbolizar sua separação da mãe.

“A entrada do sujeito na ordem da linguagem - ordem simbólica - reproduz uma perda de ser original, da qual o produto é o advento do sujeito da enunciação, evasivo a todo e qualquer enunciado e produtor mesmo da metáfora. Porque a linguagem se deposita precisamente no lugar de uma falta-a-ser, ela será desde sempre metáfora do sujeito.” (JORGE, 2005, p. 91)

Sendo assim, a metáfora é tomada por Lacan como uma função genérica que possibilita a formação do mundo do sentido, de tal modo que a investigação da constituição de uma língua deve partir da possibilidade metafórica. Sua mola propulsora é a relação de substituição: ao imaginar a gênese de uma língua, supõe-se um mínimo de cadeia significativa, irreduzível, a partir da qual surgem outros significantes por meio da metáfora, substituindo um significante por outro e proporcionando o surgimento de novos sentidos que por sua vez tangenciam o real sem nunca o nomear (LACAN, 1957/1999, p. 35).

Para dar sequência à análise da tirada espirituosa do *familiônário*, Lacan retoma a diferença entre fenômenos muito próximos: o lapso e o chiste. Ele partilha que em sua experiência clínica deparou-se com um lapso de um paciente, *maritavelmente*, que considera um chiste excelente e que resulta do mesmo mecanismo do termo *familiônário*: condensa as palavras maritalmente e miseravelmente. Apesar da enorme semelhança e da enunciação que “ultrapassa o suporte da fala”, o contexto leva Lacan a afirmar que se trata de um lapso, um equívoco revelador, e não de uma produção chistosa do paciente. O que permitiu ao neologismo ser repassado como um chiste foi sua presença no lugar do grande Outro - por excelência ocupado pelo sujeito suposto-saber da transferência (Ibid., p. 39).

Partindo dessa consideração sobre a proximidade dos fenômenos, Lacan retoma o “lapso originário” da teoria freudiana, que leva Freud a iniciar o estudo sobre o fenômeno em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901) a partir de seu esquecimento do nome próprio Signorelli. Nessa ocasião, o nome próprio, situado no nível da mensagem, “cai nas profundezas”, ressurgindo nomes substitutos, Botticelli e Boltraffio, situando o fenômeno no

plano metonímico. Dessa forma, nota-se que o esquecimento não é absoluto, um vazio, mas que outros significantes surgem em seu lugar - mecanismo esse que deteve Freud na investigação de seu lapso (LACAN, 1957/1999, p. 41-42):

“Ele nos diz por que Botticelli está ali. A última metade da palavra, *elli*, é o resto de *Signorelli*, desfalcado pelo fato de *Signos* ter sido esquecido. *Bo* é o resto, o desfalcado de Bósnia-Herzegovina, na medida em que *Herr* foi recalçado. É esse mesmo recalque do *Herr* que explica que *Boltraffio* associe o *Bo* de Bósnia Herzegovina a *Trafoi*, nome da localidade onde Freud soubera do suicídio de um de seus pacientes por causa de impotência sexual.” (Ibid., p. 42)

O lapso de Freud mostra como a partir do uso do significante pode-se metaforizar e amortecer o duro confronto com a sexualidade e com a morte - que o limita como homem e como médico. A palavra *Signorelli* não é encontrada, mas em seu lugar surgem os vestígios da morte que Freud recusa. Para Lacan, esse exemplo mostra que o fenômeno do lapso, bem como o do chiste, resume-se a uma combinação de significantes, que ele chama de “ruínas metonímicas do objeto de que se trata”, de modo que a cadeia do discurso é acessada por meio dos vestígios deixados pela metonímia, fragmentos da realidade representada. À luz de seu esquema da cadeia significante e do discurso, entende-se que *Herr* escapa ao falante na cadeia do discurso ( $\beta$ ) e *Signor* fica girando entre a mensagem ( $\gamma$ ) e o código ( $\alpha$ ) (Ibid. p. 43-45). Portanto, *Herr* ocupa o lugar do objeto metonímico, aquele que por não poder ser denominado, só o é por suas conexões, de modo que os fragmentos da palavra não encontrada assumem o papel de segundo termo da metáfora, o termo suprimido (Ibid. p. 64).

Lacan afirma que o ponto em que o termo *familiário* é produzido é o mesmo furo revelado pelo fenômeno do lapso e, portanto, tirada espirituosa e lapso são da mesma ordem de produção de sintoma, gerando a mesma economia significante. O que os diferencia em sua “visada em direção ao sentido” é a função neológica subversiva do chiste que, na dissolução do objeto, passa por um processo de formação de novas unidades léxicas - palavras, expressões, vocábulos. O cerne do fenômeno ocorre no plano da conjunção significante, por meio da metáfora e da metonímia e, a partir disso, vem a sanção do Outro, que difere a tirada espirituosa do sintoma (Ibid., p. 45-49).

“Assim, vocês estão vendo nesse chiste as duas vertentes da criação metafórica. Existe a vertente do sentido, na medida em que a palavra carrega efeito, emociona, é rica em significações psicológicas, acerta em cheio no momento, e nos prende por um talento que beira a criação poética. Mas há uma espécie de avesso que, por sua vez, não é forçosamente percebido de imediato: em virtude de combinações que poderíamos estender indefinidamente, a palavra formiga com tudo o que pulula de necessidades em torno de um objeto.” (Ibid., p. 48)

Lacan retoma os dois lados do fenômeno da tirada espirituosa a partir do *famillionário*: no primeiro há a criação de sentido do termo que também deixa algo recalcado, gera um dejetivo que gira entre o código ( $\alpha$ ) e a mensagem ( $\gamma$ ) - assim como o *Signor*; o segundo diz respeito à coisa metonímica, às marcas de sentido produzidas em torno da criação da tirada que dão a ela seu valor literário (LACAN, 1957/1999, p. 48-49).

Tendo isso em vista, Lacan postula que em toda formação do inconsciente deve-se procurar os “destroços do objeto metonímico”. No caso do lapso, esquecimento que gera uma metáfora malsucedida, esses destroços são especialmente importantes porque são tudo o que resta para encontrar os vestígios do objeto. Ou seja, quando o termo desaparece, seu resgate só é possível pelo “contexto metonímico em que ele foi isolado”. Já na tirada espirituosa do *famillionário* a metáfora é bem-sucedida, mas algo é rejeitado e constitui um dejetivo: o *familiar*:

“A palavra familiar sofre um destino que corresponde bem ao mecanismo de recalque no sentido habitual, quer dizer, no sentido do qual todos temos a experiência, e que corresponde a uma experiência histórica anterior, digamos, pessoal, e que remonta a um passado remoto.” (Ibid., p. 57)

Ao reconhecer o recalque na formação do chiste, Lacan aborda a questão do sujeito no fenômeno, colocando o personagem Hirsch Hyacinth em segundo plano e pondo em questão o autor Heinrich Heine. Assim, ele retoma a afirmação de Freud de que a obra de Heine corresponde ao seu passado e relações familiares, marcadas pela rejeição de seus parentes ricos, demonstrando como a significação pessoal, sempre presente nas criações artísticas, presentifica-se na palavra no chiste que, por sua vez, enuncia uma verdade do sujeito (Ibid., p. 58).

Desse modo, Lacan concebe que, devido ao recalque, uma palavra (ou fonema) torna-se inacessível à consciência - ainda que seja comumente usada no dia a dia do sujeito. Isso faz com que ela exerça um novo papel, estabelecendo relações com outros elementos recalcados e ligando-se a eles por meio dos encontros entre diferentes cadeias significantes (FINK, 1998, p. 25).

Ao avançar na investigação da função da metonímia na tirada espirituosa, Lacan afirma que essa dimensão joga com os contextos e os empregos. Para tal, propõe uma diferenciação entre as noções de dizer do presente - o que o Eu ( $\beta$ ) diz no discurso, situando sua presença de falante - e o presente do dizer - que é aquilo que existe no discurso quando ele é dito, sem se relacionar com o dizer do presente:

“O [eu] não tem mais valor do que *aqui* ou *agora*. A prova disso é que quando você, meu interlocutor, me fala de *aqui* ou *agora*, não está falando do mesmo *aqui* ou *agora* de que falo eu. Em todo caso, o seu [eu] certamente não é o mesmo que o meu.” (LACAN, 1957/1999, p. 65)

A metonímia joga com os empregos das palavras uma vez que elas se ligam a diferentes cadeias significantes quando tomadas em contextos distintos, o que faz com que um mesmo significante possua sentidos diversos: “Ao tomá-la num certo contexto com o sentido que ela tem em outro, estamos na dimensão metonímica.” (Ibid., p. 65)

Como a metonímia diz respeito ao que Freud chamou de deslocamento, Lacan retoma a tirada espirituosa do Bezerro de Ouro como exemplo de chiste metonímico, pois sua essência está em tomar o significante bezerro em dois contextos distintos: bezerro como animal e como símbolo de riqueza e ostentação. Ao analisar esse chiste, Freud propõe uma diferenciação entre tiradas de pensamento e as tiradas de palavras, nas quais criam-se, por exemplo, neologismos. Lacan volta a esse ponto e a partir de suas descobertas sobre o fenômeno do chiste afirma que a distinção proposta por Freud se mostra insuficiente, pois é na articulação significante, no nível formal, que a análise do fenômeno deve se ater (Ibid., p. 74).

A tirada espirituosa em questão reside na subversão das referências da metáfora do bezerro de ouro: “Subitamente, esse bezerro é tomado por aquilo que é: um ser vivo a quem o mercado, efetivamente instituído pelo império do ouro, reduz a ser ele mesmo apenas enquanto vendido como gado, como uma cabeça de bezerro” (Ibid., p. 75). Essa referência paradoxal ao emprego da palavra bezerro leva o pensamento do Outro para a captação imediata do sentido, o que constitui o cerne da espirituosidade. Tendo isso em vista, Lacan afirma: “Não há por que falar aqui em espirituosidade do pensamento, pois se trata mesmo é de uma espirituosidade das palavras, que repousa na ambiguidade que permite tomar uma palavra em outro sentido.” (Ibid., p. 76).

É nessa transferência de significação que se encontra a força estrutural da metonímia e que leva Lacan a afirmar que ela é a base da metáfora:

“Numa palavra, não haveria metáfora se não houvesse metonímia. A cadeia em que é definida a posição na qual se produz o fenômeno da metáfora está, quando se trata da metonímia, numa espécie de deslizamento ou equívoco.” (Ibid., p. 80)

Isso faz com que ele entenda a produção de sentido a partir do deslizamento sem fim próprio da cadeia metonímica. É no discurso enquanto dimensão horizontal da cadeia que esse deslizamento de sentido acontece, como uma pista de patinação veloz e infinita. Diante dessas

considerações, Lacan volta ao exemplo do chiste, no qual a metáfora proferida por Soulié se trata de um lugar-comum e é enviada como mensagem pelo caminho *código* ( $\alpha$ ) - *mensagem* ( $\gamma$ ). Heine, a quem Soulié se dirige e que ocupa o lugar de Outro, realiza o retorno da mensagem ( $\gamma$ ) ao código ( $\alpha$ ) tomando o termo de Soulié num outro plano - de bezerro como animal - a partir da metonímia (LACAN, 1957/1999, p. 84-85).

Portanto, é por meio desse mecanismo que acontece a “desvalorização de sentido” da metonímia, levando Lacan a pontuar que a dimensão do sentido se opõe à dimensão do valor: esta crucial para a linguagem humana, pois possibilita “a diversidade dos objetos já constituídos pela linguagem” (Ibid., p. 86). O que pauta sua formulação a respeito dessas dimensões é a teoria marxista do valor da mercadoria na qual Marx estabelece a equivalência geral como premissa para a instauração de relações quantitativas de valor, noção que está em consonância com a dimensão horizontal em que Lacan situa os efeitos de sentido da linha metonímica. Sendo assim, ao se assentar o valor, perde-se grande parte do sentido (Ibid., p. 86-87)

Para adentrar esse tópico, Lacan retoma a investigação freudiana sobre qual seria a fonte de prazer do chiste, difícil de apreender devido à sua ambiguidade inerente. Como Freud aponta, a origem do seu prazer reside na diferença, na possibilidade de fazer uso do significante como se fazia na infância, quando não havia a crítica da razão nem o controle acerca do seu uso. Conforme destrinchado por ele, as vias pelas quais o prazer passa são liberadas na operação da tirada espirituosa e é isso que faz com que o chiste alcance as vias estruturantes do inconsciente, uma vez que elas são comuns à estrutura da linguagem (Ibid., p. 88).

Freud descobriu, portanto, que a tirada espirituosa possui dois lados: um diz respeito ao exercício do significante, em que se encontra sua ambiguidade característica; o outro é sua face inconsciente, evocada pelo uso do significante: “encontramos aí o caráter primitivo do significante em relação ao sentido, a polivalência essencial e a função criadora que ele tem em relação a este último, o toque de arbitrariedade que ele traz para o sentido.” (Ibid., p. 89).

#### **4.4. Que quer dizer tudo isso?**

Partindo disso, Lacan investiga no chiste a função primordial do significante: a expressão de uma demanda, uma necessidade que, em função da entrada no mundo simbólico, é submetida ao significante e dirigida ao Outro. Essa passagem para a dimensão da linguagem faz com que a necessidade seja remodelada e nunca possa ser colocada em palavras de modo fidedigno. Na tentativa frustrada de expressar a necessidade, a demanda tende ao infinito,

tangenciando-a sem nunca a exprimir de fato e “é isso que faz com que a demanda seja, essencialmente, algo que se coloca por natureza como podendo ser exorbitante.” (LACAN, 1957/1999, p. 92). Sendo assim, ele frisa que necessidade e demanda não devem ser confundidas, pois o exercício do significante faz com que aquilo que é dito sempre esteja além da necessidade bruta.

Em vista disso, a tirada espirituosa desempenha seu papel na direção do sentido, este concebido na relação entre um significante e uma necessidade: esta não é identificada em nenhum lugar do chiste; longe disso, o fenômeno mostra a hiância entre necessidade e discurso, que sempre suscita reações infinitamente distantes da real necessidade (Ibid., p. 120).

“Por conseguinte, desde o começo, o que entra na criação do significado não é pura e simples tradução da necessidade, mas uma retomada, reassunção, remodelagem da necessidade, criação de um desejo outro que não a necessidade.” (Ibid., p. 95)

Sempre referente à falta, o desejo - “definido por uma defasagem essencial em relação a tudo o que é, pura e simplesmente, da ordem da direção imaginária da necessidade” (Ibid., p. 96) - está destinado a passar, deixando seus vestígios num circuito insistente. Portanto, está, acima de tudo, articulado às cadeias significantes do registro do simbólico: essa relação do desejo com o significante faz com que ele seja adulterado e dotado de ambiguidade, pois é submetido às leis do significante.

Isso implica no fato de que qualquer satisfação é atravessada pelo Outro, pervertendo o que Lacan chama de sistema da demanda e de resposta à demanda, de modo que essa satisfação da mensagem criada no Outro consiste no que Freud chamou de prazer do exercício do significante ao investigar o chiste (Ibid. p. 93-96):

“Na medida em que ao mesmo tempo cria a mensagem e o Outro, a passagem com pleno sucesso da demanda para o real conduz, por um lado, a um remanejamento do significado, que é introduzido pelo uso do significante como tal, e, por outro lado, prolonga diretamente o exercício do significante num prazer autêntico.” (Ibid., p. 96)

O fenômeno da surpresa - que na enunciação da tirada espirituosa gera prazer - demonstra o caráter surpreendente das formações do inconsciente reveladas pela fala do Outro. Dessa maneira, Lacan entende a dimensão da surpresa como consubstancial ao desejo, pois, ao tornar-se inconsciente devido ao recalque, ele é simbolizado e conservado e é devido à sua forma simbólica que o desejo se torna um traço indestrutível que não se desgasta e circula sem cessar entre os significantes, no circuito entre a mensagem e o Outro. Na tirada espirituosa

aquilo que é rebatido entre a mensagem e o Outro vem à tona produzindo a surpresa, gerando o prazer que lhe é próprio (LACAN, 1957/1999, p. 97).

Conforme a compreensão freudiana de que o chiste é formulado levando em conta seu ouvinte, Lacan afirma que ao produzir a tirada espirituosa o sujeito leva em conta o sistema do Outro, de modo que “seu desejo será tomado e remanejado não apenas no sistema do significante, mas no sistema do significante tal como instaurado ou instituído no Outro. Sua demanda, assim, começará a se formular a partir do Outro.” (Ibid., p. 99). A mensagem é, portanto, ambígua e alienada desde sua origem, pois parte do Outro, revelando não aquilo que o eu reconhece como seu desejo, mas o desejo do Outro do inconsciente (Ibid., p. 100).

É nesta ambiguidade que a visão lacaniana compreende o trabalho da tirada espirituosa:

“O objetivo do chiste, com efeito, é nos reevocar a dimensão pela qual o desejo, se não reconquista, pelo menos aponta tudo aquilo que perdeu ao percorrer esse caminho, ou seja, por um lado, o que deixou de dejetos no nível da cadeia metonímica, e por outro, o que não realizou plenamente no nível da metáfora.” (Ibid., p. 100)

O resultado do chiste, ao resgatar aquilo que foi recalcado, é a surpresa da novidade e o prazer do jogo dos significantes, tão vivo na infância e podado ao longo da vida. Nas palavras de Lacan, o desejo que circulava como dejetos do significante é transmitido pelas palavras, reproduzindo o prazer primordial da satisfação da demanda e dando acesso a uma novidade original (Ibid., p. 100-101).

A partir disso, Lacan retoma sua referência à teoria marxista ao afirmar que no desenrolar da cadeia significante, por meio da função metonímica, realiza-se um nivelamento do sentido, o pouco-sentido. Ele apresenta esse conceito em referência à Marx, pois ele resulta da ação de “empregar dois objetos da necessidade de tal maneira que um se torne a medida do valor do outro, que apague do objeto, justamente, o que é da ordem da necessidade, e com isso o introduza na ordem do valor.” (Ibid., p. 101). Assim sendo, afirma que o chiste joga com o pouco-sentido, retomando-o para evocar uma mensagem que inquestiona o Outro sobre a própria dimensão do pouco-sentido, convocando-o a revelar-se como valor verdadeiro:

“Observem bem que isso é um artifício de linguagem, pois, quanto mais ele se desvelar como valor verdadeiro, mais se desvelará como estando apoiado no que chamo de pouco-sentido. Ele só pode responder no sentido do pouco-sentido, e é nisso que está a natureza da mensagem que é própria da tirada espirituosa, isto é, no fato de que aqui, no nível da mensagem, retomo com o Outro a via interrompida da metonímia e lhe faço esta interrogação: *Que quer dizer tudo isso?*” (Ibid., p. 102-103)

É diante do pouco-sentido que o Outro se faz essencial no chiste, uma vez que ele deve reconhecer essa dimensão que evoca um sentido mais além. Como a necessidade não pode mais ser acessada depois de passar pela dialética da demanda, a linguagem tende a recriar um sentido em sua plenitude que, por sua vez, está em outro lugar e nunca é atingido. O Outro, ao receber o pouco-sentido que o sujeito evocou na tirada espirituosa, transforma-o no passo-do-sentido, surpreende-se com ele e consoma o prazer do sujeito, recuperando parcialmente a demanda ideal, realizada em sua totalidade. Desse modo, o que o Outro sanciona na tirada espirituosa é o que Lacan chama de passo-de-sentido (LACAN, 1957/1999, p. 103 - 107).

Essas descobertas o levam a reafirmar que a subjetividade é a essência da tirada espirituosa, uma vez que seu objeto é inapreensível, está sempre além do que é formulado. O caráter de alusão do chiste alude apenas à necessidade do passo-de-sentido, pois o fenômeno se sustenta na ausência do objeto, é subjetivo desde sua formulação até seu reconhecimento:

“Não há prazer da tirada espirituosa sem esse outro, que também está ali como sujeito. Tudo repousa nas relações dos dois sujeitos, aquele que Freud denomina de primeira pessoa da tirada espirituosa - aquele que a produz - e aquele a quem, diz Freud, é absolutamente necessário que ela seja comunicada.” (Ibid., p. 105)

Como exposto ao longo deste capítulo, a alteridade é central para a compreensão lacaniana da tirada espirituosa. Quinet (2012), ao destrinchar a importância da alteridade em toda a obra de Lacan, apresenta as cinco modalidades que revelam que não existe sujeito sem outro: o *pequeno outro*, semelhante do sujeito e, portanto, diz respeito à instância do imaginário; o *grande Outro*, como já colocado, discurso do inconsciente, lugar simbólico ao qual as demandas se dirigem e o desejo se articula; o *objeto a*, causa de desejo e condensador de gozo, encontra-se no registro do real; o *outro do laço social*, referente aos quatro tipos de discurso - do mestre, da histérica, do analista e do universitário; e o *outro do gozo*, o gozo feminino, além da lógica fálica e constituinte da diferença radical (p. 7-8).

Ainda que todas as modalidades proporcionem ricas contribuições para o presente trabalho, é na relação entre o *pequeno outro* e o *grande Outro* que reside o cerne deste estudo: a relação do sujeito com seu semelhante, pequeno outro, está sempre marcada e triangulada pelo grande Outro, do pacto da fala (Ibid., p. 25). Na medida em que grande Outro é um lugar, o sujeito pode situar o pequeno outro nessa posição, fazendo “existir o Outro como lugar encarnado em alguém”, naquele a quem a fala é dirigida. (Id., 2000, p. 44).

A partir disso, retorna-se à noção de terceira pessoa do chiste que Freud apresentou como essencial: para Lacan, a dimensão do Outro da linguagem é indispensável para que a tirada espirituosa aconteça, porém, uma vez que o sujeito é sujeito da linguagem, ele mesmo é

um Outro e pode, sozinho, autenticar seu próprio chiste. Isso remete ao que Freud cunhou como a *outra cena*, lugar psíquico do inconsciente retomado e elevado por Lacan ao conceito de *Outro*. Esse *lugar* não se encontra fora ou dentro do sujeito, mas se trata de um lugar simbólico, da ordem da cultura (QUINET, 2000, p. 43).

Com efeito, na tirada espirituosa, o Outro é crucial pois é a referência dessa cena psíquica: para autenticá-la, deve ser capaz de analisar os elementos significantes e validar a mensagem em relação ao código, ou seja, deve ser um ser verbal, tecido por imagens humanas, atravessado pela linguagem, palavras, termos e seus empregos. É nisso que consiste a afirmação de Lacan de que o Outro possui o tesouro da linguagem (LACAN, 1957/1999, p. 112-120):

“Todas as implicações metafóricas estão desde sempre empilhadas e comprimidas na linguagem. Trata-se de tudo o que a linguagem traz em si, que se manifesta nos momentos de criação significativa, e que já está nela em estado não ativo, latente. É isso que invoco na tirada espirituosa, é isso que procuro despertar no Outro e cujo suporte lhe confio, de certo modo. Trocando em miúdos, só me dirijo a ele na medida em que suponho já repousar nele aquilo que faço entrar em jogo em minha tirada espirituosa.” (Ibid., p. 121)

Nota-se novamente o inescapável caráter subjetivo da espirituosidade, que Lacan reforça já ser apontado por Freud quando ele afirmou que “só é espirituoso aquilo que eu reconheço como tal” (Ibid., p. 108). Em total sintonia com a compreensão freudiana, Lacan demonstra, pela noção de *passo-de-sentido*, que aquele que cria o chiste é impelido a compartilhar sua criação com um pequeno outro que encarna o lugar do Outro, validando a verdade enunciada na tirada espirituosa. Essa necessidade que o sujeito tem de comunicar a fala espirituosa é condição indispensável para o seu prazer: “Por um lado, só é espirituoso o que eu mesmo sinto como tal. Mas, por outro, nada em meu próprio consentimento é suficiente nesse ponto - o prazer da tirada espirituosa só se completa no Outro e pelo Outro.” (Ibid., p. 108).

Esse tesouro comum a que Lacan se refere é abstrato, supraindividual, e está intrincado a tudo que foi constituído a partir da origem da cultura. Conseqüentemente, o que diz respeito ao sujeito, seu inconsciente, está enredado ao mundo simbólico no qual ele está inserido (QUINET, 2000, p. 44). A partir disso, ele enfatiza a relação da tirada espirituosa com a conjuntura em que ela surge, afirmando que quando os terceiros que a ouvem partilham do mesmo contexto cultural de seu criador, ela desperta ainda mais risadas. Lacan cita uma passagem da obra *O Riso* de Henri Bergson (1859-1941), na qual o filósofo diz “para que minha tirada espirituosa faça o Outro rir, é preciso que ele seja da paróquia.” (1957/1999, p. 124).

Tal compreensão implica que as tiradas espirituosas possuam diferentes impactos diante de lugares, ocasiões e ouvintes distintos - o que é observado pela experiência cotidiana, pois alguns chistes geram mais riso ou só são aceitáveis em determinados grupos e momentos históricos. É isso que Lacan pontua ao dizer que, aquilo que é da paróquia, do modo como o público é constituído, serve de suporte para o que se busca enunciar (LACAN, 1957/2017, p. 124-125).

Essa noção vai ao encontro do que Freud já havia apresentado ao dizer que o chiste busca, simultaneamente, driblar a repressão do seu criador e de seu ouvinte, e que, com efeito, o terceiro que compartilha das mesmas inibições do sujeito chistoso, é quem terá mais prazer com a verdade libertada pela tirada espirituosa: “existe necessariamente uma relação entre os sistemas dos dois sujeitos. [...] Deve haver uma relação, e foi isso que expressei da última vez ao dizer que o Outro tem de ser da paróquia.” (Ibid., p. 130).

Partindo da visão de Freud de que rir de um chiste indica compatibilidade psíquica entre seu criador e seu ouvinte e da concepção de Lacan de que quem ri é da paróquia, entende-se que os espectadores, aqueles que se envolveram na narrativa de *Fleabag* e a quem ela dirige seu olhar, são seus paroquianos: riem, choram, identificam-se com a personagem e a repelem. Ao fazer um chiste e olhar para a câmara, a protagonista põe o espectador em jogo, convocando-o ao lugar do grande Outro: o público se depara então com o pouco-sentido evocado por suas tiradas espirituosas e tem que se haver com o questionamento: “*Que quer dizer tudo isso?*”, tal como enunciou Lacan.

## 5. FLEABAG

### 5.1. Phoebe Waller-Bridge: a mulher por trás do nome, do palco e da tela

Como apresentado nos capítulos anteriores, Freud e Lacan se serviram das obras de Heinrich Heine e das falas do seu personagem Hirsch-Hyacinth para pensar o fenômeno do chiste e sua relação com o inconsciente, investigando a forma como ele permite ao sujeito enunciar sua verdade fora da via do sintoma. O caminho trilhado por eles, que revelou a subjetividade como a essência do *Witz*, e a noção de que o psiquismo do artista comparece em suas obras (METZGER, 2014, p. 25) ensejam a apresentação de *Fleabag* tendo em vista sua criadora, Phoebe Waller-Bridge.

A artista, que se envolveu em todas as etapas de produção da série - desde a escrita e performance no formato de stand-up comedy até a transformação em audiovisual -, revelou em entrevistas que seu apelido no círculo familiar é a gíria britânica que dá nome à sua criação<sup>5</sup>: *fleabag*, que significa “pessoa ou animal sujo e/ou desagradável”<sup>6</sup>. Esse termo, pouco terno e elogioso, pelo qual Waller-Bridge é chamada por sua família não só foi sua escolha para *batizar* a obra, como também nomeia a protagonista que ela mesma performa: ao longo das duas temporadas da série, os demais personagens não a chamam nem se referem a ela por um nome específico, de modo que a personagem é aludida pelo próprio título da narrativa, revelando o lugar de inadequação com o qual se identifica.

A implicação da artista com sua criação gera em seu público - assim como os leitores de Heine - a impressão de vê-la na protagonista que, assim como ela, é uma mulher londrina de aproximadamente 30 anos marcada pelo humor sarcástico e pela espirituosidade. Em seu discurso no Emmy de 2019, em que foi premiada quatro vezes, Waller-Bridge disse que sua motivação para escrever a história veio da dor que sentiu durante esse processo e agradeceu o reconhecimento da academia dizendo: “É realmente maravilhoso saber, e reconfortante, que uma mulher suja, perversa, irritada e bagunçada pode chegar ao Emmy”<sup>7</sup>. Essa fala, que parece unir duas *fleabags*, criadora e criatura, põe em evidência esse significante que marca sua história pessoal e sua obra.

<sup>5</sup>“Phoebe Waller-Bridge fala de onde veio a inspiração para criar *Fleabag*”, Disponível em: <<https://mashable.com/article/phoebe-waller-bridge-fleabag-inspiration/>> Acesso em: 20 mai., 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fleabag>> Acesso em: 21 mai., 2021.

<sup>7</sup>“Como Phoebe Waller-Bridge e ‘*Fleabag*’ ganharam o Emmy”, Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/television/phoebe-waller-bridge-fleabag-emmys.html>> Acesso em: 21 mai., 2021

Colocar em foco o significante implica, como já apresentado, em abordar o discurso do inconsciente, tomando o grande Outro como um lugar onde o sujeito se depara com a questão de sua existência, das determinações simbólicas de história e dos significantes que foram atrelados a ele desde antes de seu nascimento. Quinet (2012) afirma que alguns significantes têm força de determinação, mortificando o sujeito, etiquetando-o e alienando-o (p. 21-22):

“São significantes que etiquetam o sujeito e aos quais ele se identifica, como por exemplo: Tu és ‘feia’, ‘forte’, ‘garanhão’, ‘um verme’, ‘traidora’, ‘sempre bela’ etc. Deve-se lembrar, no entanto, que se trata de identificação e representação, ou, em termos lacanianos, alienação. O sujeito não é aquilo que o Outro aponta para ele. O sujeito se encontra alienado a esses significantes que são do Outro, como lugar do inconsciente.” (Ibid., p. 23-24)

Ainda que o trabalho não tenha a pretensão de desvendar o psiquismo de Waller-Bridge, chama atenção a forma como o significante *fleabag*, que ela emprestou à personagem, perpassa a narrativa e a forma como a protagonista se apresenta e se relaciona com outros personagens e o público.

Ainda sobre seu intenso processo criativo, a artista revelou em um evento:

“Eu precisava ver aquela personagem. E eu queria performá-la. E depois eu descobri que eu poderia escrevê-la. [...] Eu sinto um tipo de queimação quando eu estou escrevendo algo que sinto como um pouco perigoso e escrever a peça foi como uma grande queimadura. Eu estava tomada por esse sentimento de raiva. ‘E se eu dissesse no palco o que eu digo para o meu amigo? Ou se eu expressasse um pouco da raiva que eu sinto, mas aumentando-a?’... A única maneira de realmente descrever a personagem para alguém ao me perguntarem foi: ‘quando eu estava me sentindo mais para baixo e enfurecidamente de frente ao precipício de qualquer coisa que se passava pela cabeça, eu olhava para o fundo do abismo e aquele fundo era *Fleabag*. Então eu pensei ‘vou escrevê-la para evitar que eu me transforme nela’.”<sup>8</sup>

Sua partilha remonta ao conceito de sublimação, uma das defesas do eu contra a fúria pulsional, que impede a transformação da cena fantasística inconsciente em consciente (NASIO, 2016). A arte, “projeção imperiosa de um sentimento, de uma ideia ou de uma imagem” (p. 115), permite ao sujeito exteriorizar seu mundo interior a partir de sua criação, sublimando uma pulsão sexual ou agressiva por meio de um ato criador que, por sua vez, capta seu espectador. Descrita pelo jornal britânico *The Guardian* como a “mais eletrizante e devastadora dos últimos anos”<sup>9</sup>, *Fleabag* impactou milhares de pessoas ao redor do mundo,

<sup>8</sup> Phoebe Waller-Bridge sobre dizer adeus para ‘Fleabag’, Disponível em:

<<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/phoebe-waller-bridge-saying-goodbye-fleabag-1257804/>>

Acesso em: 22 mai., 2021

<sup>9</sup> Adeus Fleabag: a televisão mais eletrizante e devastadora dos últimos anos, Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/08/farewell-fleabag-the-most-electrifying-devastating-tv-in-years>> Acesso em: 22 mai., 2021

mobilizando inúmeras reportagens, resenhas e *memes*, o que, à luz da leitura proposta por Nasio (2016), pode ser entendido como uma transmissão do impulso criador de Waller-Bridge, que desencadeia em seu público o mesmo ímpeto, fazendo-o fantasiar, refletir e vibrar.

O modo como a artista se expressa, partilhando sua vida pulsional e organizando-se em torno do vazio, é marcado pelos chistes, pelo humor e pela comicidade. Uma vez que Freud compreende o chiste como pertencente à categoria do cômico, trazendo “em sua própria natureza, modificados ou não, certos traços dele” (FREUD, 1905/2017, p. 258), a ideia de comicidade é aqui empregada de modo amplo, como um guarda-chuva que abrange diferentes operações. No que tange ao humor, ainda que não se restrinja ao chiste - fazendo uso de outras operações que lhe são afins - e que este satisfaça outras tendências para além da humorística, entende-se que ambos estão intimamente ligados, pois a economia de um gasto de inibição e de um gasto emocional muitas vezes coincidem:

“A satisfação ligada ao humor tem lugar justamente quando essas vias [do discurso intencional e do senso comum, dos valores admitidos e da moral] são subvertidas ou transgredidas pela operação humorística que segue as mesmas vias do inconsciente” (PEREDA, 2020, p. 86-87).

Dentre os recursos cômicos dos quais Waller-Bridge lança mão, um dos mais marcantes na narrativa são os chistes tendenciosos, sobretudo os obscenos, agressivos e cínicos. Como visto anteriormente, a partir do estudo dessa categoria, Freud reflete sobre os motivos da formação do chiste e reforça seu caráter subjetivo, afirmando que pessoas ditas engraçadas e piadistas são aquelas que se servem de tiradas espirituosas para dar voz às suas pulsões inibidas (1905/2017, p. 202-203). Essa leitura freudiana, que parece aproximar o *Witz* da noção de sublimação, é aprofundada por Kupermann (2010), que entende o humor como um “paradigma do processo de criação sublimatória”: fenômeno privilegiado para a compreensão das operações presentes na sublimação, uma vez que “ambos implicam processos que se situam na fronteira entre a defesa frente à angústia promovida pelos excessos pulsionais e o movimento criador” (p. 193).

Ao retomar os chistes hostis analisados por Freud, Kupermann (2020) afirma que a compreensão de que eles meramente reforçam laços identitários já existentes, expurgando a agressividade voltada ao diferente, é conservadora. O autor propõe uma leitura alternativa que aponta para o caráter político do chiste, que, por meio da transgressão, viabiliza laços sociais baseados no compartilhamento afetivo e novas possibilidades identificatórias e sublimatórias (p. 21-22). Para ele,

“a análise metapsicológica do humor revelaria, simultaneamente, o caminho para se compreender o processo de criação sublimatória, ao explicitar três dimensões da existência implicadas nas ações do espírito: a dimensão ética - a ‘intenção’ transmitida pelo humor, sua ‘característica principal’, referente à postura afirmativa do sujeito diante do real; a dimensão estética - o jeito de dizer, ou de bendizer a vida, capaz de produzir o efeito da graça; e a dimensão política - relativa ao posicionamento do sujeito em face dos ideais e das idealizações compartilhadas na vida cultural.” (Ibid., p. 23)

Essas três dimensões indissociáveis atravessam a série, que aborda o indizível da morte e do sexo de forma espirituosa, colocando em questão identidades e ideais culturais e oferecendo ao público uma obra-prima do humor, este que “não é resignado, mas rebelde” (FREUD, 1927/2014, p. 325).

## 5.2. Primeira temporada: somos péssimas feministas

A série tem início com *Fleabag* recebendo um homem em casa para sexo casual: olhando para a câmera e recepcionando também seu público, ela ironiza a suposta casualidade do encontro que em poucos minutos cumpre sua função, terminando em sexo. Durante o ato, a personagem continua a conversar com o espectador ironizando o parceiro, que se diz muito excitado, e mostra-se mais interessada em debochar da situação com seus cúmplices virtuais do que na relação sexual. Esse desnudamento daquele que é referido nos créditos da série e pelo público como *Arsehole Guy*<sup>10</sup>, ilustra a tendência que se satisfaz nos chistes desnudantes ou obscenos: quebrando a quarta parede, *Fleabag* coloca o público no lugar do ouvinte passivo que frui o efeito prazeroso do chiste ao ver o sexual desnudado.

O caráter exibicionista do sexo, que depende do olhar de outrem, é enfatizado pela quebra da quarta parede que coloca o público como o terceiro na cena do casal: “Esse Terceiro, que está sempre presente como a testemunha, nega a possibilidade de um prazer privado inocente e intacto” (ZIZEK, 2010, p.18). Dessa maneira, o espectador, bem como qualquer falante, não é aludido apenas enquanto um pequeno outro, mas como pertencente à dimensão simbólica do grande Outro, que, por se tratar de um pressuposto subjetivo que rege as relações, é marcadamente virtual tal como a obra evidencia.

A performance sexual dos dois personagens é colocada em questão quando *Fleabag* olha para o público e diz que aquela é uma “foda bem normal” e que, apesar disso, consentirá em fazer sexo anal com o parceiro, pois ele se “esforçou muito” para chegar à casa dela. Ao antecipar suas falas e mentir sobre o que achou do sexo, *Fleabag* satiriza o caráter performático

---

<sup>10</sup> O termo pode ser traduzido como *cara babaca*, mas também faz alusão ao termo homófono *arse hole*, que significa ânus.

do encontro: ali não há possibilidade de troca, as falas e ações são óbvias e munidas de obrigações. Enquanto muitas obras retratam o sexo como a possibilidade de fazer Um, *Fleabag* evidencia seu “fracasso irreduzível”, a não existência da relação sexual: cada personagem está envolvido em sua própria fantasia, evocando também as fantasias do espectador, a forma como cada sujeito foge de seu encontro com o real (ZIZEK, 2010, p. 72-73).

Dessa maneira, o público, camarada do chiste obscuro, não se depara apenas com o desnudamento da performance do previsível parceiro de *Fleabag* - segunda pessoa de seu chiste - mas também da relação sexual, da própria personagem e de sua paróquia, do sujeito moderno que se angustia “quando submetido a experiências nas quais a soberania egóica é posta em xeque, como a paixão amorosa e a morte.” (KUPERMANN, 2010, p. 204).

*Fleabag* debocha desse desencontro e da suposta liberdade sexual da qual goza a partir da fachada dos seus chistes, questionando (a) o público: *que quer dizer tudo isso?* Nesse sentido, nota-se que o chiste não se reduz em reforçar

“laços identificatórios estabelecidos em determinada ‘paróquia’ [...]. Ao contrário, a enunciação de um chiste detém, muitas vezes, a função de denunciar as hipocrisias e os engessamentos vigentes, promovendo uma desterritorialização nos estilos de existência constituídos, abrindo a via para a ventilação do pensamento e para a criação de modos de sociabilidade até então inéditos” (Ibid., p. 197)

Pensando na relação entre supereu e gozo tecida por Lacan, que afirma que o primeiro é a instância que obriga os sujeitos a gozarem, pode-se refletir sobre o ressoar da pergunta de *Fleabag* em seus paroquianos que, assim como ela, situam-se numa cultura narcísica, guiada pela busca do prazer e pela ilusão da completude. O encontro com o Outro, fadado ao desencontro, é especialmente evitado nesse contexto no qual a tolerância à frustração é cada vez menor e tudo o que vem do outro torna-se ameaçador (ZIZEK, op.cit., p. 126-128). Desse modo, o ato sexual premeditado, ensaiado, opera como uma saída para os sujeitos se afastarem da intimidade ímpar que ele proporciona e faz dele traumático, levando Lacan a entender o gozo sexual como real (Ibid., p. 64).

A expressão da singularidade dos sujeitos, o espaço que deve ser aberto para que a verdade do inconsciente emerja, não encontra lugar na cultura do imperativo do gozo:

“O inconsciente é uma hipótese a ser constantemente comprovada, pois sua verdade a ‘modernidade’ tende a recalca-la e sobre o desejo, que aí se manifesta, ela não quer nem saber. Os imperativos da moda, do consumo, do utilitarismo e do capital não deixam lugar para o ínfimo, o desútil, o íntimo, o desver, o falho, a falta, a fala. Tudo isso é, no entanto, o verdadeiro capital para

o sujeito: a expressão de sua singularidade e de seus nadas.” (QUINET, 2000, p. 9)

Pela via do humor, *Fleabag* retoma esse capital perdido e escancara sua falta e a falha no discurso do grande Outro da cultura. Em sua retomada freudiana, Lacan articulou os conceitos de eu ideal, ideal de eu e supereu respectivamente com os registros do imaginário, simbólico e real por ele formulados. Enquanto o eu ideal se relaciona com o registro do imaginário, com a idealização do sujeito acerca de si mesmo; o ideal de eu se situa no eixo simbólico aludido pela quarta parede, “é a agência cujo olhar eu tento impressionar com minha imagem do eu, o grande Outro que me vigia e me impele a dar o melhor de mim, o ideal que tento seguir e realizar; e supereu é essa mesma agência em seu aspecto vingativo, sádico, punitivo.” (ZIZEK, 2010, p. 100).

Falar em uma cultura marcada pelo imperativo do gozo é afirmar a supremacia de um supereu que não só despeja exigências irrealizáveis sobre a paróquia, mas também zomba da tentativa dos sujeitos em atendê-las, uma vez que elas são inatingíveis:

“[...] somos bombardeados de todos os lados por diferentes versões da injunção ‘Goze!’, desde o gozo direto no desempenho sexual ao gozo na realização profissional ou no despertar espiritual. O gozo hoje funciona efetivamente como um estranho dever ético: indivíduos sentem-se culpados não por violar inibições morais entregando-se a prazeres ilícitos, mas por não serem capazes de gozar.” (Ibid., p. 128)

Assumindo seu fracasso em gozar, *Fleabag* assume uma postura humorística para si e sobre os outros, alvos de suas tiradas, que remete ao texto “O Humor” (1927/2014), no qual Freud relaciona o humor com a instância do supereu. Para ele, a pessoa que faz piada consigo mesma o faz por intermédio de um investimento no supereu que, por sua vez, modifica as reações do eu. Para apresentar sua formulação, ele dá o exemplo de um adulto que ri de uma criança que se desespera com algo que para ela parece grandioso e para ele é algo simples, banal. A superioridade que permite ao adulto rir da criança é uma dinâmica que se repete entre o supereu e eu: o primeiro, herdeiro da instância parental, ri das errâncias do segundo, tratado por ele como uma criança dependente. Segundo essa formulação, o humor seria uma “contribuição ao cômico por intermédio do supereu, [...] um dom precioso e raro” (p. 329-330) pelo qual o sujeito assume uma atitude humorística diante da sua impossibilidade de atender aos imperativos de seu supereu inflado.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que essa agência de auto-observação aparece na obra ora de modo severo, feroz e insaciável, esmagando a protagonista pela culpa; ora como uma

voz que tira sarro de seu eu angustiado, permitindo ao “drama egóico ceder a vez à tragicomédia humorística” (KUPERMANN, 2020, p. 29).

Em meio a tantas produções midiáticas que vendem o gozo como possível, buscando “atenuar a relação com o vazio, com a ansiedade da incompletude, com a negatividade” (PRADO, 2015, p. 50), *Fleabag* permite que algo autêntico venha à tona ao deixar resíduos em sua narrativa. Ao retratar temáticas presentes em inúmeras obras atuais - como a liberdade sexual das mulheres e o discurso feminista - sem o compromisso em gerar bem-estar em seu público, a série explora o mal-entendido por meio do chiste e de sua estrutura cômica, enunciando o desagradável e ganhando um toque trágico.

Para Zupančič (2008), é apenas saindo desse discurso comum e vazio - que remonta à linha do discurso racional proposta por Lacan - que se pode fazer uma boa comédia - feito que ela considera raro. Tendo em vista que o chiste é o fenômeno que por excelência gera o escândalo da enunciação, furando a obviedade que fala sem nada dizer, pode-se considerar que um dos trunfos da série é a forma como ela lança mão dessa formação do inconsciente para colocar em xeque lugares comuns:

“[...] talvez não haja nada mais estranho e hostil ao espírito cômico do que precisamente um clima que glorifica tão altamente todo tipo de entretenimento, promove a felicidade como Significante-Mestre [...]. É como se o imperativo de entretenimento, o ‘pensamento positivo’, e o imediatismo bloqueassem o coração da comédia, seu brilho, e tivessem cegado o fio sobre o qual tanto a comédia quanto a nossa sensibilidade a ela viviam e prosperavam” (Ibid., p. 8-9)

A série evoca discursos vazios para serem abalados e postos em questão - o que vai ao encontro com a tendência dos chistes cínicos já mencionados. Logo no primeiro episódio, *Fleabag* e sua irmã, Claire, vão a uma palestra chamada *Women Speak* - que tem como slogan “*dando voz às mulheres desde 1998*” - a pedido do pai, que desde a morte da esposa devido a um câncer de mama e do início de seu namoro com a madrinha das filhas, envia ingressos de eventos feministas para ambas. A palestrante inicia o evento dirigindo-se à plateia e pede reafirmação ao questionar quem entre as presentes trocaria cinco anos de vida por um corpo perfeito. Apesar da pergunta ser feita considerando apenas uma resposta possível - a de que, *obviamente*, nenhuma das presentes aceitaria o trato, pois ser feminista implicaria não aceitá-lo - as irmãs levantam as mãos e *Fleabag*, com um sorriso cínico, diz: “somos péssimas feministas”.

O cômico da situação está no abalo daquilo que foi tomado como óbvio, na frustração da expectativa da palestrante em reafirmar o imaginário do que seria uma feminista. Também é ironizada a suposição de que problematizar a busca pelo dito corpo perfeito bastaria para que as mulheres não mais o vislumbrassem - ainda que isso lhes custem anos de vida. Desse modo, ao desconsiderar vozes que não reafirmem o que foi acordado como óbvio, a palestrante e o discurso feminista, que como qualquer outro pode se esvaziar, tornam-se cômicos. Esse acordo descumprido pelas irmãs que parece pairar no ar, como algo implícito entre os presentes, ilustra o caráter supraindividual da ordem simbólica, ou seja, do grande Outro descentrado que não esteve à altura de sua tarefa, ou seja, não garantiu uma correlação entre os sujeitos e suas identidades - no caso, a feminista - e, por isso, tornou aquela situação previsível, risível.

Outra cena que satiriza discursos rasos se passa em um retiro de silêncio para mulheres cujo lema é *Women don't speak* - em alusão à palestra feminista - no qual *Fleabag* e Claire, novamente a pedido do pai, passam o final de semana. Nele, as participantes são convidadas a *deixar o passado para trás e curar as feridas* por meio do silêncio, da meditação e de atividades de limpeza e manutenção do santuário. Quando a coordenadora do retiro pergunta às participantes o que as levou até lá, *Fleabag* ironicamente responde: “Quero desligar o barulho do mundo e me reconectar com os meus pensamentos para que eu me sinta uma comigo mesma”. Com sua resposta genérica, que apenas reafirma aquilo que a pessoa que fez a pergunta busca ouvir, *Fleabag* satiriza mais uma vez como a busca por reafirmar as próprias convicções pode ensejar os outros a dizerem o óbvio, inibindo qualquer fala autêntica.

No silêncio do retiro são ouvidos gritos de homens que esbravejam a palavra “*Vadia!*” repetidas vezes. *Fleabag* fica curiosa e vai até o lugar onde eles se encontram e lá observa uma dinâmica em que os participantes têm que parabenizar uma boneca de plástico chamada Patrícia por sua promoção no trabalho. Após dizerem tudo o que *não* pode ser dito a ela - que são em geral comentários misóginos sobre sua aparência ou insinuações de que ela prestou favores sexuais para conseguir o cargo - eles treinam elogios à “colega” promovida. Quando *Fleabag* é vista nesse espaço reservado aos homens, um dos integrantes aponta o dedo para ela e grita “*Vadia!*”, fazendo com que o coordenador do seminário peça que ela se retire do local “para o seu próprio bem”.

Nesse retiro, chamado *Better Man*, ao contrário do retiro para as mulheres, os homens são convidados a gritar, supostamente tornando-se pessoas melhores depois de espantarem seus demônios em um final de semana livre das perturbadoras mulheres. Pelo silêncio e pelo grito,

os dois seminários vendem soluções para homens e mulheres angustiados sem levar em conta a alteridade, o encontro com o Outro que se dá por via da fala, pela qual sujeito ao se escutar se descobre Outro, e por meio do contato com a diferença radical, o outro gozo - “gozo feminino para além do gozo fálico masculino.” (QUINET, 2021, p. 8).

Para além da via do riso, a série mostra como essas estratégias, que privam o Outro de sua alteridade (ZIZEK, 2010, p. 51), são inócuas quando, no final dos retiros, *Fleabag* reencontra o gerente do banco a quem pediu um empréstimo para sua cafeteria no primeiro episódio. Na ocasião, *Fleabag* estava com calor e tirou a blusa de frio, sem se dar conta de que não estava com outra roupa por baixo. O gerente, que havia dito que depois de casos de assédio sexual o banco não era procurado por mulheres, fica espantado com a situação e *Fleabag* responde debochando: “Se enxerga! Não estou tentando transar com você”. Ele pede que ela se retire, ela o chama de babaca e ele retruca chamando-a de vadia.

Sentados no gramado que une os dois retiros, o gerente diz que está tentando ser um homem melhor e ela faz um gesto de fechar a boca, mostrando que não pode falar. Ao ouvi-lo partilhar que participou do seminário a pedido do banco, depois de ter tocado os seios de uma colega de trabalho em uma festa, *Fleabag* puxa sua jaqueta, oferecendo-lhe seu seio, que ele recusa tocar proferindo um chiste “Não, obrigado, estou tentando parar”, aludindo sua ação a um vício e pedindo um novo cigarro em sequência. Nesse encontro, ambos falam o que não puderam falar em seus retiros: ele diz que busca ajuda para ser um marido e pai melhores e ela finalmente dá voz à tristeza que o público vê, dizendo: “Eu só quero chorar. O tempo todo.”

Tanto a palestra quanto os retiros ilustram como *Fleabag* explora pela via do riso a incapacidade do grande Outro em assegurar identificações simbólicas. Nesse tipo de comédia, chamada de comédias de erros ou das identidades equivocadas,

“o Outro não é simplesmente dispensado, “despedido”, fica suspenso, flutua um pouco acima da cena, sem poder exercer sua influência sobre ela; permanece perto o suficiente para que a coisa toda não se desintegre em algo totalmente absurdo, mas é deixado sem a capacidade de intervir. Nesse aspecto, o Outro é, com efeito, um Outro impotente” (ZUPANČIČ, 2008, p. 90-91)

Nesse sentido, diante de sua inconsistência enquanto “moldura simbólica de sentido”, o grande Outro dá lugar a um pequeno outro, um objeto excedente do absurdo que perpassa a narrativa, dando lugar a diálogos espirituosos, mal-entendidos produtivos e questionamentos: *que quer dizer ser uma boa feminista? que quer dizer ser um homem melhor?* Esses ideais que são postos em questão remontam ao ideal do eu: “o ponto de minha identificação simbólica, o

ponto no grande Outro a partir do qual eu observo (e julgo) a mim mesmo” (ZIZEK, 2010, p. 100).

Essa imbricação irreduzível entre o Outro simbólico e o ideal de eu faz com que, nesse tipo de produção, esta última instância, referente à rede de normas simbólicas e de ideais internalizados, seja revelada como um objeto parcial cômico, “uma fraqueza humana – o que quer dizer que o processo de identificação com o aspecto parcial é, em virtude de seu caráter cômico, sempre também o processo de desidentificação” (ZUPANČIČ, 2008, p. 32).

Como efeito, a dialética desse tipo de obra provoca confrontos dos personagens e espectadores com o Outro simbólico, que não retorna intacto de sua suspensão, pois a quebra da suposição de que ele seria ideal ou imutável enseja mudanças (Ibid., p. 98-99). Convocado pela protagonista a encarnar esse lugar simbólico, o público experimenta a impotência que move a narrativa:

“[Eu, espectador,] Estou e não estou, ao mesmo tempo, no centro desse aparato. Estou no centro desse olhar posto aí como puro ponto de vista de observação, mas não estou no controle, estou aí para sentir-me, para identificar-me, para sofrer e me alegrar, ou seja, para passionalizar-me. O filme põe em movimento meu desejo, as fantasias e o gozo.” (PRADO, 2015, p. 53)

Dessa maneira, esse descortinar de fragilidades não gera apenas a comicidade, mas faz com que *Fleabag* e sua paróquia se deparem ao longo da trama com a angustiante perda de referências imaginárias, de modo que assisti-la implica em sustentar o mal-estar escancarado pelo riso e o que ela provoca de particular em cada um que a assiste.

Tomando toda perda - seja ela de um objeto real, imaginário ou simbólico - como uma exposição do real, de “um buraco que envia ao irreparável” (MUCIDA, 2019, p. 150), pode-se pensar no trágico que habita essa comédia atravessada pelas perdas das identificações da personagem e pelos lutos que ela vive pela morte de sua mãe, Margaret, - aquela que um dia fora seu Outro primordial - e de sua melhor amiga, Boo.

No fim do primeiro episódio, *Fleabag* se dirige à casa do seu pai de madrugada e, contendo o choro, diz: “Estou com uma terrível sensação de que eu sou ganaciosa, perversa, egoísta, apática, cínica, depravada, uma mulher moralmente falida que nem pode chamar a si mesma de feminista.” A fala dela alude ao significante *fleabag*, ao qual a personagem parece se alienar, identificando-se a todo tempo com a imagem de uma mulher suja e desagradável. Sem jeito, o pai não coloca em questão a fala da filha, mas responde que ela puxou tudo aquilo

da mãe, com quem é comparada nas duas temporadas por causa de seu humor e impetuosidade e de quem, segundo seu pai, “herdou o gene divertido”.

Apesar de ele pedir que a filha não suba as escadas de sua casa, *Fleabag* vai até o atelier da madrasta, que pergunta cinicamente à enteada: “Olha, sei que não é da minha conta, mas você está bem? Todos andam bem preocupados”, sem que o público saiba a que se refere tal preocupação. Diante dessa pergunta, *Fleabag* aponta para a escultura de um busto feminino feito de ouro e diz rindo: “pobre desgraçada!”, segurando aquela mulher sem cabeça nem pernas em suas mãos. Essa escultura, que perpassa a série, pode ser tomada como uma metáfora de *Fleabag*, que diz repetidas vezes que tudo o que lhe resta é seu corpo e que a pior coisa que pode acontecer é alguém recusá-lo. Ao ir embora da casa do pai, a madrasta toca seu rosto e diz, com um falso compadecimento: “Por favor, cuide-se. Sua aparência está medonha, querida”.

No táxi, conversando com o motorista que pergunta se ela cuida sozinha de sua cafeteria, ela responde “mais ou menos” e diz que essa é uma história engraçada:

“Eu abri a cafeteria com minha amiga, Boo. Ela está morta agora. Se matou por acidente. *Não foi intenção, mas não foi um completo acidente também.* Ela não achou que ia morrer, só descobriu que o namorado estava transando com outra pessoa e quis puni-lo indo parar no hospital, sem deixar ele ir visitá-la. Ela decidiu caminhar em uma ciclovia movimentada, esperando ser atingida por uma bicicleta, talvez quebrar um dedo. Mas bicicletas são rápidas e jogam você na rua. Três pessoas morreram, ela era tão idiota. Então, sim, estou por conta própria.” (FLEABAG, 2016)

O taxista fica sem palavras com a forma debochada como *Fleabag* conta a trágica história da amiga. No silêncio que se instaura no carro, ela desabotoa seu casaco e tira de dentro da roupa o busto de ouro roubado, olhando para o público com um sorriso.

Tempos depois, em um almoço em memória da falecida mãe da protagonista, a madrasta coíbe as enteadas e o companheiro de falarem sobre Margaret e provoca *Fleabag* diversas vezes mencionando a morte de Boo e sugerindo que ela abra mão do seu café - herança da parceria com a amiga. De saída da casa do pai, *Fleabag* é chamada pela madrasta, que, com seu cinismo usual, diz que a escultura roubada foi estranhamente encontrada - após Claire e *Fleabag* a devolverem escondido durante o almoço - e que ela devia ter caído para o lado. Espirituosa, *Fleabag* profere um chiste: “se você tira a cabeça e os membros de uma mulher, não pode esperar que ela faça nada além de rolar por aí.”. Sua fala parece não só se referir ao busto, mas a si mesma enquanto uma mulher que se diz sem identidade nem rumo. A madrasta

ri e diz que a enteada fica igual a mãe quando bebe, enfurecendo *Fleabag* que a empurra e leva um tapa no rosto.

Ao longo da temporada, o público acompanha uma protagonista mobilizada por suas perdas, tomada por autorrecriações, tratada como um embaraço para a família, mas não sabe o que lhe gera tamanha culpa. Apesar da constante comunicação com o espectador - com quem compartilha chistes, expressões faciais, gestos e aquilo que não pode dizer diretamente a outros personagens - muito do que se sabe sobre *Fleabag* é mostrado ao público por meio de flashbacks de suas memórias com a amiga falecida - nas quais não há quebra da quarta parede - e da cena traumática que não cessa de retornar, em que uma mulher, segurando uma taça de vinho, abre a calça do namorado de Boo.

Nesse sentido, a culpa de *Fleabag* não é acessada apenas pelas palavras depreciativas que ela profere sobre si mesma, mas também pela visão privilegiada que o público tem dessas cenas e de suas expressões, o que lhe permite ver o indizível para *Fleabag*. À luz de Dunker e Rodrigues (2015), que propõem uma analogia entre os diretores de produções fílmicas e os analisandos, entendendo que ambos enfrentam problemas semelhantes - “pulam de um tema para outro, editam sequências, selecionam tonalidades, fazem suas histórias aos fragmentos, focam e desfocam palavras, produzem iluminações, dão títulos e, às vezes, até definem créditos” (p. 23) - pode-se pensar que a protagonista - que situa o público no lugar do grande Outro, ocupado por excelência pela figura do analista - também realiza um papel análogo ao de diretora. Ao se comunicar com os espectadores, de quem demanda o olhar (e amor), *Fleabag* cria sua narrativa, filtra o que contar e não contar, e, desse modo, aproxima-se de Waller-Bridge, sua criadora, que dirige a obra e lhe empresta o corpo.

A série, entretanto, revela o que *Fleabag* não diz ilustrando suas memórias e dirigindo o olhar do espectador para eventos traumáticos de sua vida. Isso pode ser ilustrado, por exemplo, pela cena da meditação no retiro do silêncio, em que, a cada vez que se fala em esquecer o passado e voltar tanto para momentos de tensão quanto de paz, *Fleabag* é tomada por lembranças de sua melhor amiga e pelo momento da traição que culminou na morte de Boo. Na ocasião, a personagem não relata ao público o que lhe deixa aflita, apenas ironiza a obviedade das frases proferidas pela líder do retiro.

Apenas a posteriori, quando se assiste o último episódio, é que se pode vislumbrar o sentido do que *Fleabag* vem enunciando desde o primeiro episódio, a escolha dos significantes que a mortificam e que ela repetidamente emprega para falar de si - “gananciosa, pervertida,

egoísta, apática, cínica, depravada, uma mulher moralmente falida que nem pode chamar a si mesma de feminista”. O segredo que a atormenta é enfim exposto e o público descobre que a mulher com quem o namorado de Boo a traiu é *Fleabag*.

A revelação acontece durante a *sexhibition*, exposição da madrasta de *Fleabag* sobre sua própria vida sexual. O nome sugestivo do evento - que condensa as palavras sexo e exibição/exposição - é uma metáfora da trajetória da protagonista que culmina na exposição de seu segredo neste episódio. Ao chegar ao evento acompanhada de *Arsehole Guy*, *Fleabag* é recepcionada pela madrasta, que cola na roupa da enteada uma etiqueta com o escrito *aqui para servir* e pede que ela sirva os convidados - “você nasceu para isso”, debocha. No discurso de abertura do evento, a artista plástica diz que aquela é uma celebração de como o sexo conecta as pessoas e traz vida, fala que deixa *Fleabag* visivelmente angustiada. Nesse momento, o público vê sua imagem interpelada pela cena de sua amiga Boo aos prantos, evidenciando a associação entre sexo, morte e culpa que marca a protagonista.

A tensão entre madrasta e enteada se intensifica quando, ao apresentar suas obras, a artista plástica diz que a mais importantes delas é *A mulher roubada* - que consiste em uma placa com o nome da peça sobre um apoio de mármore - referindo-se ao busto roubado por *Fleabag*, que, segundo ela, tornou-se sua obra mais sublime por fazer alusão a todas as mulheres que têm seus corpos roubados. Ela prossegue, finalizando seu discurso: “Não acredito que as pessoas sempre pensem em sexo quando veem um corpo nu, acredito que pensem em suas próprias mentes, seus próprios corpos, e seu próprio poder. E essa exposição é sobre isso: é sobre poder”, olhando para *Fleabag* enquanto estende a mão para o pai da protagonista.

A demonstração de força da madrasta continua: andando pela exibição, *Fleabag* se depara com uma estátua de seu ex-namorado Harry e um molde de sua genitália em uma parede repleta de esculturas de pênis - inclusive de seu pai, como apontado pela madrasta. Ao ver Harry no evento, *Fleabag* é apresentada para sua nova namorada e se insinua para o ex, perguntando-lhe se ele ainda se masturbava pensando nela. Para o constrangimento de *Fleabag*, que sempre levou a relação com Harry como um lugar seguro para o qual pode voltar, ele responde que não, negando suas investidas.

Também no tumultuado evento, seu acompanhante, *Arsehole Guy*, a chama para uma conversa, e diz que está apaixonado. Presumindo que era por ela, *Fleabag* se frustra quando ele diz que é por outra mulher, que - diferentemente de *Fleabag*, que segundo ele é uma “tábua”

e tem “peitos minúsculos” - tem grandes peitos que não o excitam. Apesar da falta de química, ele diz que está apaixonado e decidido a não fazer sexo com mais ninguém.

Diante dessas recusas, *Fleabag*, que frisa que tudo o que lhe resta é seu corpo, busca pela irmã, a quem descreve na ocasião como uma versão estressada de si. Claire chega à exposição acompanhada do marido, Martin, após *Fleabag* ter lhe contado que ele tentou beijá-la. Ao ver os dois juntos, ela fica desconcertada, embriaga-se e é tomada pelas lembranças de Boo. Provocada pela madrasta, que pede novamente que ela sirva os convidados, *Fleabag* quebra as taças de champagne, jogando-as no chão e sendo repreendida pelo pai que diz merecer ser feliz e seguir sua vida.

Após esse escândalo, Claire a confronta e *Fleabag* pergunta o que ela ainda faz com Martin. A irmã responde que acredita na versão do marido de que a iniciativa do beijo partiu de *Fleabag*, que implora que ela acredite em suas palavras, apelando para a irmandade das duas. Nesse momento, Claire revela o segredo que atravessa toda a narrativa, dizendo que *Fleabag* deve ver a situação pelo seu ponto de vista: “Como posso acreditar em você? Depois do que você fez com a Boo!”, diz.

A cena traumática de *Fleabag* é enfim exposta sem seus recortes e o público a assiste ao mesmo tempo que vê a reação da protagonista que, aos prantos, foge da câmera e do olhar de repreensão do grande Outro. Desnorteada, encontra seu pai no lado de fora da exposição, que chorando apoiado em seu carro diz não saber de onde a filha veio nem a quem ela puxou. “Você não acha que somos iguais?”, ela pergunta ao pai que diz se reconhecer apenas em sua teimosia e nas linhas de expressão de sua testa. Ela desabafa dizendo que é triste e ele retruca que ela não nasceu assim, questionando-a: “Por que você faz isso consigo mesma?” ao apontar para a filha com o cigarro que ela lhe ofereceu e que metaforiza sua autodestruição.

Após um raro momento de proximidade com o pai, em que ambos falam abertamente sobre suas perdas até serem interrompidos pela presença da madrasta, *Fleabag* segue sozinha. A câmera fica turva e o público a acompanha em sua solitária caminhada para a cafeteria, templo de suas memórias. Ao longo do caminho, repete-se a mensagem de voz da caixa postal de Boo, dizendo que não pode atender, mas que retornará a ligação. Chegando à cafeteria, a atordoada *Fleabag* alimenta Hillary - porquinho da Índia que deu de presente de aniversário para a amiga, dizendo ser “algo para amar” - e se dirige à porta do estabelecimento, olhando a rua enquanto o vulto de Boo momentos antes de seu acidente atravessa a cena e suas memórias. Nesse momento, *Fleabag* parece ir em direção à amiga, também se jogando na frente dos

veículos, o que seria uma passagem ao ato, o encontro com o gozo mortífero que aponta para sua identificação com o objeto perdido, Boo (MUCIDA, 2019, p. 150).

Em meio aos vultos e carros, o gerente do banco estaciona na porta do seu estabelecimento e lhe pergunta “você está bem?”, deixando o público em dúvida do que aconteceria caso ele não aparecesse naquele instante. Observando a decoração de porquinhos da índia, ele diz finalmente entender o que *Fleabag* escreveu no pedido de empréstimo ao descrever seu negócio como uma “cafeteria *para* porquinhos da índia” - lapso que pode ser entendido como uma confirmação de que a cafeteria é dedicada à Boo, de quem tudo o que restou para *Fleabag* foi Hillary e o café.

Quando o gerente elogia a singularidade da cafeteria e *Fleabag* o retruca, culpando-se por ter destruído a vida de todos ao seu redor, ele - que também se vê como uma pessoa desprezível - a escuta pacientemente. Tomada pela autocrítica, a personagem se censura usando o significante “fuck” em diversos empregos, de modo que, ao passar sua fala para o português, o termo é traduzido por significantes diferentes, perdendo seu destaque. Por esse motivo, a melhor maneira de analisar o desabafo da personagem é tomando sua fala no idioma original da série:

“I would say *fucked* [*the cafe*] into liquidation. And I *fucked up* my family. And I *fucked* my friend by *fucking* her boyfriend. And sometimes I wish I didn't even now that *fucking* existed. And I know that my body as it is now really is the only thing I have left, and when that gets old and *unfuckable*, I may as well just kill it. And somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to *fuck* me. I *fuck* everything. [...] Either everyone feels like this a little bit, and they're just not talking about it, or I'm completely *fucking alone*. Which isn't *fucking funny*.”<sup>11</sup>(FLEABAG, 2016)

Nessa fala, em que dirige toda sua agressividade a si mesma, *Fleabag* tenta colocar em palavras sua dor e, ao fazê-lo, elas transbordam, metaforizando seu confronto com a sexualidade e com a morte. O termo “fuck”, que pode ser traduzido por inúmeras palavras e expressões, atesta a propriedade da equivocidade do significante, que pertence simultaneamente a inúmeras cadeias significantes, de modo que sua escolha no momento da fala sempre remete ao sujeito.

---

<sup>11</sup> “Eu também levei [a cafeteria] à falência. E destruí minha família. E machuquei minha amiga quando transei com o namorado dela. E às vezes nem queria saber que transar existe. E sei que meu corpo, como é agora, é a única coisa que me resta, e quando ficar velho e deixar de ser atraente, será melhor matá-lo logo. E de certa forma não há nada pior que alguém que não queira me comer. Eu estrago tudo. [...] Ou todo mundo se sente assim um pouquinho e não falam sobre isso, ou estou completamente sozinha. O que não é nada engraçado.” (FLEABAG, 2016)

Ao usar a repetidamente esse significante, unindo sexo e destruição de todas as esferas de sua vida, *Fleabag* tangencia o indizível, a cena traumática em que se relaciona com o namorado da amiga e a partir da qual sexo e morte se uniram, assombrando-a. Movida pela culpa, essa mulher a quem só resta um corpo marcado pelos significantes que a mortificam é tomada pela compulsão à repetição que a leva a reproduzir elementos penosos, identificando-se cada vez mais com a pessoa suja e desagradável que tomou para si.

Nesse episódio que encerra a primeira parte da obra, a verdadeira *sexhexibition* não é a que apresenta a vida sexual da madrasta, mas a que desnuda o que é sexo para *Fleabag*. Nele, o trágico cala o cômico e o público assiste o mundo de protagonista ruir: seus parceiros não demonstram mais interesse sexual nela, sua madrasta a humilha na frente de todos com a condescendência de seu pai, sua irmã a culpa por erros do passado e o público descobre sua traição. O encontro com o gerente do banco, seu companheiro de descrença, abre, contudo, novas possibilidades: ao lembrar *Fleabag* de que as pessoas erram, ele a convida a dar um novo significado para o que lhe aconteceu.

### 5.3. Segunda temporada: essa é uma história de amor

Um ano após a revelação de seu segredo, *Fleabag* retorna no jantar de noivado do seu pai e anuncia aos seus confidentes: *essa é uma história de amor*. Enquanto são mostradas cenas do seu último ano, ela diz ao público que fez de tudo - exercícios físicos, dietas e *até mesmo* recusou sexo - e que agora se sente ótima e não pensa mais *naquelas coisas*, referindo-se à morte da amiga e às recriminações da irmã. Abstendo-se de sexo e dedicada à cafeteria que abriga com Boo, *Fleabag* conhece nesse jantar o celebrante do casamento de seu pai com sua indigesta madrasta: um padre *espírituoso* que bebe, fala palavrões e se aproxima de *Fleabag*, convidando-a a conhecer a palavra de Deus.

A personagem prontamente aceita o convite do *Hot Priest* - traduzido como Padre Gato - e a série ganha outro visual e outra sonoridade: enquanto a música de abertura da primeira temporada era inspirada no metal, a trilha sonora da segunda temporada faz alusão à música sacra, com direito a um coral que canta a música *Kyrie* - composta por Isobel Waller-Bridge, irmã de Phoebe Waller-Bridge - em referência ao termo grego *Kyrie eleison* que faz parte da liturgia cristã e significa “Senhor, tende piedade”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> ‘Fleabag’: Of Course Isobel Waller-Bridge Wrote That Divine Score With Dirty Greek Lyrics, disponível em: <<https://www.indiewire.com/2019/05/fleabag-isobel-waller-music-greek-dirty-lyrics-amazon-1202145375/>> Acesso em: 05 de jun., 2021



Figura 2 - pôster de divulgação da segunda temporada de *Fleabag*<sup>13</sup>

Devido ao sucesso da segunda temporada que explora inusitadamente símbolos religiosos, Phoebe Waller-Bridge concedeu inúmeras entrevistas em que fala sobre sua relação com a religião e seu processo criativo, relatando ter tido uma educação católica e uma infância marcada pelo contato com a igreja.

Em uma de suas falas, a dramaturga compartilhou que se sentia “assombrada” por imagens de Jesus pendurado na cruz: “Ele está sempre nu e sendo acariciado pelas pessoas.” No segundo episódio da temporada, em uma cena em que *Fleabag* vai à missa - buscando aproximar-se do padre - a câmera alterna seu foco entre os quadros de Jesus e as reações da personagem, que olha para eles com estranhamento enquanto todos rezam o Pai-Nosso. No fim da oração, ela lança seu olhar para o público e diz “Amém” com um sorriso no rosto que alude às suas intenções carnisais com o padre.

A cena ilustra a diferenciação que Nasio (1995) faz entre ver e olhar: “ver é ver o mundo que está diante de nós e olhar é fixar a vista num detalhe” (p. 15). Waller-Bridge parece levar o olhar do público para aquilo que a assombrava na infância: os quadros que o público assiste

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/series/serie-20611/temporada-31969/>> Acesso em: 05 de jun., 2021

a personagem olhar fixamente têm a mesma descrição daqueles que ela relata terem captado seu olhar na infância: escancaram a morte iminente de Jesus e a sexualidade que seu corpo desnudo, tocado e casto alude.

“O filme é um processo que cria ilusão a partir de certos modos de narração do roteiro e da montagem, nos quais os objetos são capturados no circuito dos olhares, processo que começa quando o enunciador propõe o jogo cinematográfico e prossegue quando o espectador aceita o contrato comunicacional.” (PRADO, 2015, p. 52)



Figura 3 - Pai-Nosso (Ep. 2, Temp. 2)<sup>14</sup>

Ainda sobre sua infância católica, Waller-Bridge disse que gostava da “energia opressora” do colégio que estudava e que, ainda criança, sabia que para ser maliciosa tinha que fingir estar jogando de acordo com as regras - conselho que ela relata ter sido dado por sua mãe - e que evoca a própria essência do chiste, que busca evocar a verdade do sujeito, permitindo a ele e seus ouvintes se livrarem por um momento da repressão por meio de técnicas que nada mais são que as regras que regem os fenômenos do inconsciente - metáfora e metonímia.

Segundo a artista, sua escolha por explorar o catolicismo se deu pelo fato da protagonista ser - como se confirma na primeira temporada - uma “máquina de culpa ambulante”, parecendo-lhe propício tratar de uma religião que, como ela reforça, ancora-se na culpa. Desse modo, ela situa a segunda temporada da narrativa num contexto repressor para assim debochar do celibato, de dogmas religiosos e do matrimônio: em outras palavras, escancara proibições e impossibilidades para assim transgredir.

<sup>14</sup> Disponível em:

<[https://www.primevideo.com/region/na/detail/00B9NDUVQKFRSYRSCHT2A784TI/ref=atv\\_dp\\_season\\_select\\_s1?language=pt\\_BR.](https://www.primevideo.com/region/na/detail/00B9NDUVQKFRSYRSCHT2A784TI/ref=atv_dp_season_select_s1?language=pt_BR.)> Acesso em: 27 maio 2021> Acesso em: 05 mai., 2021

A forma como ela, pessoalmente atravessada pelo catolicismo, faz seu público rir dos símbolos religiosos, explorados por meio da fachada de chistes cínicos, remete às piadas e trocadilhos que Freud fazia sobre a comunidade judaica. Nesse sentido, o sucesso da segunda temporada ao explorar a religião pode ser compreendido à luz do seu comentário, já mencionado anteriormente, de que quando o criador do chiste cínico tem familiaridade com a instituição ou grupo a que se refere, sua produção é mais fina e reveladora em comparação aos chistes daqueles que não têm tais condições subjetivas.

Retomando o primeiro episódio, *Fleabag* revê a família e o público pela primeira vez desde a derradeira *sexhibition* em um jantar denso encoberto por conversas superficiais. Ignorada por todos, que temem sua impetuosidade, ela se queixa para a câmera que ninguém a perguntou nada em 45 minutos e, nesse momento, para sua surpresa e de todos os presentes, o padre se dirige a ela questionando-a sobre o que ela faz da vida. *Fleabag* conta que tem uma cafeteria que, contrariando as expectativas, vai bem, gerando risos debochados. Incomodada com seu (não) lugar à mesa, a protagonista se retira do restaurante para fumar e é abordada pelo padre que lhe pede um cigarro e pergunta se sua família se encontra com frequência. *Fleabag* o deixa falando sozinho e ele a xinga, arrancando um sorriso admirado da personagem que, como o público sabe, tende a achar tudo e todos muito previsíveis.

Durante o jantar, o religioso choca os presentes com sua sinceridade: diz ser filho de pais alcoólatras, irmão de um pedófilo - o que diz ser uma ironia, fazendo alusão aos casos de pedofilia na igreja -, “solitário para cacete” e, questionado se sempre pensou em ser padre, responde rindo “oh, que nada, porra!”, mas que encontrou paz nessa vida. *Fleabag*, que se reapresentou ao público dizendo que agora leva uma vida regrada para espantar seus fantasmas, observa incrédula esse padre demasiadamente humano: “você é um padre de verdade?”, pergunta.

Nessa ocasião seu pai lhe dá um presente no caso de a personagem estar “passando por dificuldades”: um vale-sessão de terapia que, depois de tentar doá-lo para a irmã, que sofreu um aborto durante o encontro familiar, *Fleabag* decide usar. Na sessão, questionada sobre o motivo que levou o pai a lhe dar esse estranho presente de aniversário, responde rindo para camuflar a sinceridade em suas palavras: “porque eu passei grande parte da vida adulta usando sexo para desviar do *vazio* gritante dentro do meu coração *vazio*... embora eu não faça mais isso”.

Quando a psicóloga pergunta sobre suas amizades, surgem imagens de Boo e ela fica sem jeito, mas depois diz que tem amigos, olhando para a câmera e piscando para seus companheiros virtuais - “eles estão sempre presentes... sempre presentes”. Questionada sobre sua abstinência, diz que continua com interesse sexual, mas nunca pelas pessoas certas: agora por um celibatário. Chistosa, conta que esse homem por quem está interessada está em um relacionamento péssimo: “é o tipo de relacionamento em que um dita como o outro deve se vestir”, fazendo alusão à batina que os padres devem usar e ao compromisso com o *todo-poderoso* Deus. Ao dizer que não sabe o que quer, a psicóloga retruca que ela sabe exatamente o que fará e a questiona: “Você quer transar com o padre ou com deus?”.

Determinada a fazer o impossível acontecer, *Fleabag* se aproxima do Padre que demonstra interesse recíproco pela personagem e diz que ela não encontrará nele o que espera. À luz de Lacan, pode-se tomar a indagação da psicóloga e a afirmação do Padre como uma evidência de que “todas as paixões de equivalem, todas são igualmente metonímicas. O princípio da comédia é expô-las como tais, isto é, centrar a atenção num isso que acredita inteiramente em seu objeto metonímico.” (LACAN, 1957/1999, p. 142).

Em sintonia com ele, para quem o amor é cômico (Ibid., p. 144), Zupancic (2008) propõe traçar um paralelo entre os encontros amorosos e as piadas, salientando que, assim como o chiste, o amor

“envolve sempre uma dimensão de uma satisfação inesperada e surpreendente, satisfação de alguma outra exigência que não as que já tivemos oportunidade de formular. Ou seja: podemos muito bem partir num encontro com a intenção explícita de encontrarmos um ‘parceiro’, ou mesmo de nos apaixonarmos. Se isto acontecer, se algo como um encontro amoroso genuíno tiver lugar, isso nos surpreenderá, pois necessariamente encontrará lugar ‘noutro lugar’ além do que esperávamos ou pretendíamos que acontecesse [...]. Olhamos numa direção e ele vem da outra, e satisfaz algo em nós próprios que nem sequer exigimos ser satisfeitos. É por isso que um encontro amoroso pode ser bastante perturbador, e nunca é simplesmente um momento de pura felicidade (onde tudo finalmente ‘se soma’). É sempre acompanhado por um sentimento de perplexidade, confusão, um sentimento de que temos algo com que não sabemos exatamente o que fazer, e ainda assim é algo bastante agradável.” (Ibid., p. 133-134)

Pode-se dizer que a pessoa amada enuncia algo escandaloso, até então encoberto, daquela que a ama; alude, assim como o chiste, algo que está além. Nesse sentido, Lacan, que por meio da tirada espirituosa destrinchou a estrutura da demanda, essencialmente insatisfeita em sua retomada pelo Outro, entende o amor como a saída para uma busca que nunca cessa: a de “ter um Outro só para si. [...] Na dialética do desejo, trata-se de ter um Outro todo seu.” (LACAN, 1957/1999, p. 138).

Ao longo dessa história de amor, o Padre - representante do grande Outro personificado, *aquela que tudo vê* - nutre um interesse genuíno por *Fleabag*, aproximando-se da protagonista a ponto de notar o que passa despercebido para os demais personagens: suas ausências, nas quais olha para seus amigos virtuais. Ao questionar para onde ela se dirige nesses momentos, ele aponta a barreira que ela cria com os personagens quando quebra a quarta parede com o público.

Em uma cena em que ambos estão na cafeteria - templo das lembranças de *Fleabag* - o padre brinca com seu porquinho-da-índia enquanto faz perguntas sobre sua vida e seu negócio. Tomada pelas memórias de Boo, *Fleabag* não o responde e se irrita ao ser finalmente vista por alguém, repelindo-o diante da convocação para olhar um passado do qual nada quer saber: quando ele diz que quer conhecê-la, ela responde “não quero isso” e quando ele fala que quer ajudá-la ela o expulsa do café dizendo “você deveria voltar para Deus, não acha?”.

Andando pelas ruas fumando um cigarro, ela é acompanhada pelo público, que acessa suas memórias ao assistir a cena do velório de sua mãe. Bonita apesar de tomada pela dor da perda daquela com quem tanto se identifica, *Fleabag* é elogiada por todos no velório e se sente culpada por aparentar estar bem quando por dentro está dilacerada. Um dos presentes chega a lhe dizer: “o luto cai bem em você”. Essa passagem pode ser entendida como uma metáfora do seu humor, do tratamento simbólico que dá às suas perdas, ou seja, sua forma humorística - muitas vezes lida como insensível - de lidar com o real que se inscreve a todo instante.

Chorando a morte da mãe, abre-se com Boo, “não sei o que fazer com isso... com todo o amor que eu sinto por ela [mãe]. Não sei onde colocá-lo agora”, que lhe responde, oferecendo-se como objeto substituto da tão amada mãe: “Eu aceito. É sério... soa adorável. Eu fico com ele. Você tem que me dar. Isso precisa ir para algum lugar”. As memórias dão lugar ao momento presente da série em que, chorando a perda da mãe e de Boo, *Fleabag* vai à igreja. Rezando de joelhos, ouve uma música e se levanta para ver do que se trata, encontrando o padre embriagado que lhe oferece uma bebida, fazendo um brinde à paz e a quem a atrapalha - referindo-se a ela, por quem está apaixonado.

Novamente sem respostas diante das perguntas que faz à *Fleabag*, ele a convida a se confessar, levando ao ápice o caráter confessional que marca a narrativa desde a primeira temporada. Aos prantos, ela diz:

“Quero alguém que me diga o que vestir toda manhã. Quero alguém que me diga o que comer, do que gostar, odiar e ter raiva, o que escutar, qual banda

gostar, do que comprar ingressos, com que fazer e não fazer piada. Quero que me digam no que acreditar. Em quem votar, quem amar e como dizê-lo. Acho que quero alguém que me diga como viver minha vida, Padre, porque até agora, acho que só erre. É por isso que as pessoas precisam de você nas vidas delas. Porque você lhes diz como fazer. Você diz o que precisam fazer e o que vão conseguir no fim. Apesar de não acreditar nas suas besteiras e saber que cientificamente nada do que eu faço fará diferença no fim, eu continuo com medo. Por que eu continuo com medo? Então me diga o que fazer. Me diga que merda fazer, Padre.” (FLEABAG, 2019)

Diante desse apelo, pura demanda de ter um Outro só para si, o padre a beija até que um quadro cai no chão e ele, tomando aquilo como uma censura divina, sai andando, cambaleante. A súplica de *Fleabag* dialoga com a seguinte passagem de Quinet (2000):

“O drama do neurótico é que ele sempre encontra um outro que encarna o eu ideal com todos os atributos que ele gostaria de ter e ser, para ser amado pelo Outro. E ainda por cima o sujeito personaliza no pequeno outro o lugar do Outro, a quem endereça seu amor, por quem se apaixona e a quem elege como parceiro das venturas e desventuras do amor. Constitui-se assim o trágico do amor: o sujeito ama e quer ser amado pelo Outro e se sente ameaçado por um outro (que encarna seus ideais) rival que ele teme que o Outro ame.” (Ibid., p. 26)

No caso da protagonista, esse outro rival não é um pequeno outro, mas a reificação do grande Outro na figura do sujeito acima de todos os sujeitos: “o ‘Deus’ que vela por mim do além, e sobre todos os indivíduos reais” (ZIZEK, 2010. p. 17).

Em outra passagem, após ajudar o padre a escolher suas batinas, *Fleabag* caminha com ele pelas ruas e é indagada se gosta mais de casamentos ou de funerais. Ela responde que prefere casamentos e ele diz que “funerais são lições de humildade” e que gosta de pensar no que vem depois da morte. A protagonista, que se diz atea, questiona a crença do padre, que rebate: “No que você acredita? Em virar comida de minhoca? Para quê? Para que acreditar em algo horrível se você pode acreditar em algo maravilhoso?”. *Fleabag* pede que ele não a transforme numa otimista porque isso estragaria sua vida e ele pergunta se ela já foi a muitos funerais. Pensando no velório da mãe, ela diz que foi a alguns e ele questiona “nunca achou que eles foram pra algum lugar?” e é respondido com um chiste “não, eles já se foram”.

A partir do diálogo dos dois, que coloca em questão a fé, é interessante explorar a forma como ambos se deparam com “a figura aterradora de um Outro impenetrável que quer alguma coisa de nós, mas não deixa claro que coisa é essa” (ZIZEK, 2010, p. 122). Apoiando-se em Zizek (2010), pode-se pensar que, se para o padre esse Outro é personificado em Deus, para *Fleabag* é o Outro inconsciente, de caráter virtual e opressivo uma vez que, na ausência de uma

autoridade que determina o que se *deve* ou não fazer, o supereu age de maneira cruel, operando no *querer* fazer do sujeito (ZIZEK, 2010, p. 115).

“O ateu moderno pensa saber que Deus está morto; o que ele não sabe é que, inconscientemente, continua a acreditar em Deus. O que caracteriza a modernidade não é mais a figura típica do crente que abriga secretamente dúvidas sobre sua crença e se entrega a fantasias transgressivas; hoje temos, ao contrário, um sujeito que se apresenta como um hedonista tolerante dedicado à busca da felicidade, e cujo inconsciente é o local de proibições: o que é recalcado não são desejos ou prazeres ilícitos, mas as próprias proibições. ‘Se Deus não existe tudo é proibido’ significa que quanto mais você se percebe, como um ateu, mais seu inconsciente é dominado por proibições que sabotam seu gozo.” (Ibid., p. 114)

No encontro entre o crente que entregou sua vida a uma fantasia religiosa, abstendo-se do sexo e assumindo que há vida além da morte, e da ateia moderna que diz usar o sexo para calar seu vazio e acredita que um dia será comida de minhoca, Deus se faz presente. Tomada pelo medo e pela culpa que seu ceticismo não consegue explicar, *Fleabag* se confessa ao grande Outro, que como ela diz à psicóloga ao mencionar o público, está sempre lá, é onipresente. Isso ilustra que o sujeito, seja ele religioso ou não, crê numa verdade que lhe é exterior e é impelido a prestar contas para uma agência virtual e punitiva (Ibid., p. 122-123).

No episódio final da série, em que se passa o casamento de seu pai, depois de beijar o padre e ele dizer não saber que sentimento era aquele, *Fleabag* o provoca e se coloca à prova: “é Deus ou sou eu?”. No sermão, ele se revela ao falar sobre o amor e *Fleabag*, atenta, busca sua resposta:

“O amor é horrível. É horrível, é doloroso, é assustador! Ele te faz duvidar e julgar a si mesmo. Ele te afasta das outras pessoas da sua vida. Te torna egoísta. Te torna assustador. Te deixa obcecado com o seu cabelo. Te deixa cruel. Faz você fazer e dizer coisas que nunca pensou que faria! *É tudo o que queremos e é um inferno quando conseguimos!* Então não me admira que seja algo que ninguém queira fazer sozinho. Eu fui ensinado que se nascermos com amor é só passar a vida escolhendo o lugar certo para colocá-lo. Fala-se muito disso. Da sensação de ‘ser certo’, ‘quando é certo, é fácil’. Mas não tenho certeza se isso é verdade. Tem que ter força para saber o que é certo. E o amor não é algo para os fracos... ser romântico requer muita esperança. Acho que o que querem dizer é: quando você acha alguém que ama, você sente esperança. [...] Sejam fortes e corajosos, todos que têm esperança no Senhor.” (FLEABAG, 2019)

Ao fim da cerimônia, os dois caminham juntos para o ponto de ônibus rumo à cena que mais repercutiu entre o público. *Fleabag*, que ouviu atentamente as palavras do Padre, pergunta “vai ser Deus, não vai?” e ele, com os olhos cheios d’água, confirma suas palavras. “O pior de tudo é que eu realmente amo você”, ela diz. Diante da declaração de amor, o Padre responde “vai passar” e segue seu caminho para casa depois de dizer que também a ama.

Apesar da reciprocidade do afeto, dois não viram Um e como o Padre enuncia, perante a finitude só resta seguir. A série termina fiel à sua proposta de caminhar na contramão das obras que oferecem o irreal conforto da plenitude e a ilusão de encontros totais, capazes de encobrir a falta. *Fleabag* não sustenta fantasias alentadoras, mas enuncia uma desagradável verdade: ainda que a protagonista procure um álibi, seja no público ou no Padre, não existe um Outro que possa sê-lo, pois qualquer álibi está riscado:

“O sujeito em sua vida procura um Outro em que possa se ancorar: seu amor e sua segurança. Mas o Outro falta por estrutura, e o sujeito ao longo da vida só encontra alguns substitutos, e mesmo assim jamais a completude, pois o Outro é incompleto e inconsistente.” (QUINET, 2012, p. 31)

Deparar-se com a falta do Outro, barrado, é fonte de desamparo uma vez que as garantias se rompem; mas, de forma paradoxal, é o que permite a emergência do desejo - correlativo à falta e à castração por definição. É pela inscrição dessa falta que se abre a possibilidade de que a protagonista se desaliene da nomeação do Outro simbólico, pois nem o significante *fleabag* nem nenhum outro dão conta de designá-la (Id., 2000, p. 30-31).

Ela segue com o busto de ouro em suas mãos, após a madrasta ter lhe revelado que a obra foi inspirada em sua mãe, e se despede do público entre lágrimas e um sorriso. Levando consigo sua história cheia de perdas e de falhas, *Fleabag* se contrapõe à figura do herói inabalável, cujo destino é certo: ela se vai sem deixar pistas do que está por vir.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do caminho percorrido para a realização deste trabalho foi possível mergulhar na obra que Freud, entusiasmado, escreveu sobre os chistes, entrando em contato com sua investigação minuciosa que revela nas palavras as leis do inconsciente, demonstrando que este não é algo escondido, mas se presentifica nos significantes, transbordando o sujeito para além do eu. A possibilidade de diálogo entre sua obra, de 1905, e a série *Fleabag*, feita entre 2016 e 2019, aponta para a atualidade do seu estudo e a pertinência de se debruçar naquilo que insiste em fazer parte do cotidiano: o anseio humano de brincar com as palavras, retomando aquilo que se perde ao entrar no jogo da linguagem e proferindo o que, de outro modo, não poderia ser dito.

Ao mesmo tempo, a obra permite que a teoria seja revisitada diante das mudanças que se deram no último século e que são representadas na narrativa. Exemplo disso é a fala de Freud ao apresentar os chistes obscenos, na qual diz que o obstáculo que esse tipo de produção busca driblar seria a “incapacidade da mulher, tão maior quanto mais elevadas a formação e a classe social, de suportar o que é francamente sexual” (FREUD, 1905/2017, p. 145). Apesar da repressão sexual ainda recair mais sobre as mulheres do que sobre os homens, a protagonista da série - que faz do público seu camarada ao proferir chistes desnudantes - ilustra a possibilidade, inconcebível no contexto vitoriano vivido por Freud, de mulheres saírem do lugar de alvo do chiste (segunda pessoa) para também fruir da franca obscenidade por meio dele - e até serem premiadas por isso.

A leitura de Lacan, facilitada pelo apreço com que ele aborda o fenômeno e impele o leitor a acompanhá-lo em seus esquadrinhamentos, permitiu um primeiro contato com sua teoria do significante a partir das contribuições que ele faz acerca das reflexões de Freud sobre a terceira pessoa do chiste. Lacan expande a noção de terceiro para um Outro simbólico, da ordem da cultura e, portanto, sempre presente, dado que o próprio autor do chiste é um Outro para si mesmo e profere seu dito espirituoso de um lugar de alteridade. Tendo em vista sua teoria, tornou-se possível desbravar possibilidades de tomar a obra como um questionamento da paróquia em que *Fleabag* se insere, pois seus chistes não só se dirigem aos espectadores situados no lugar de grande Outro, mas sobretudo à dimensão supraindividual à qual todo sujeito submetido à linguagem e, conseqüentemente, à cultura, presta contas.

Uma vez que a parte teórica do trabalho se dedicou a retomar como o chiste faz uso das técnicas do inconsciente para enunciar uma verdade que se apoia no pouco-sentido que o

grande Outro autentica, a análise da obra partiu desse ensejo para pensar no que é colocado em jogo entre *Fleabag* e o público, levantando questões que os atravessam. Partindo da consideração de Lacan que basta um só sujeito para que haja um Outro, a série é bem-sucedida ao escancarar essa dimensão simbólica por meio da quebra da quarta parede: o grande Outro é colocado em questão ao ter seu caráter virtual reforçado pela alusão ao público que acompanha a protagonista em suas confusões e confissões.

O autêntico uso do cômico feito por Waller-Bridge permite que esse Outro reiteradamente presente se revele furado para o deleite e angústia do espectador, a quem a obra não poupa, mas convoca para perto, a fim de que juntos na impotência, personagem e público riem da vida e celebrem seu caráter tragicômico.

A relação da estrutura da obra com a estrutura do chiste, para além da quebra da quarta parede, também se manifesta na brevidade dos diálogos, dos episódios e da própria interação da protagonista com o público. Usando as terminologias de Freud e Lacan, a série parece tratar de assuntos diversos e densos de forma condensada e breve, ou seja, calcada na alusão e na equivocidade dos significantes. Dessa maneira, grande parte do brilhantismo de Waller-Bridge está na escrita de diálogos que exploram essa dimensão significativa, promovendo uma visada em direção ao sentido por meio do jogo de palavras, uma vez que o objeto de que se trata é sempre inapreensível e além do que é formulado.

A dimensão do olhar que, como abordado por Prado (2016), é de grande relevância para explorar o lugar do público em obras audiovisuais, sobretudo nesse caso em que os olhares da protagonista e do espectador se encontram, é um aspecto que não foi suficientemente contemplado neste trabalho e enriqueceria as reflexões sobre a obra tendo em vista a noção de pulsão escópica, que para Lacan (1964/1998) é especialmente ligada ao desejo do Outro. Além disso, este trabalho apenas tateou o amplo conceito de sublimação, de modo que uma leitura mais aprofundada sobre a teoria possibilitaria um diálogo mais fértil com a obra enquanto criação de Waller-Bridge.

A riqueza da série salienta a impossibilidade de tudo abordar e de esgotar a análise a que esse trabalho se propôs - a relação entre o chiste e a quebra da quarta parede - pois há sempre algo que escapa aos olhos e às palavras. Diante das lacunas que essa obra trata de conservar, acendendo o desejo de refletir e dialogar mais sobre o que ela aborda, implica e suscita, esta pesquisa se encerra no papel ecoando o questionamento dessa série chistosa: *quer dizer tudo isso?*

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EVANS, Suzy. Phoebe Waller-Bridge sobre dizer adeus para 'Fleabag'. **Hollywood Reporter**, [S. l.], 21 fev. 2020. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/phoebe-waller-bridge-saying-goodbye-fleabag-1257804/>. Acesso em: 22 maio 2021.
- FINK, B. **O sujeito lacaniano: Entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro, 1998, Zahar
- FLEABAG. Direção: Phoebe Waller-Bridge. Roteiro: Phoebe Waller-Bridge. [S. l.]: Amazon Prime, 2016-2019. Disponível em: [https://www.primevideo.com/region/na/detail/OOB9NDUVQKFRSYRSCHT2A784TI/ref=atv\\_dp\\_season\\_select\\_s1?language=pt\\_BR](https://www.primevideo.com/region/na/detail/OOB9NDUVQKFRSYRSCHT2A784TI/ref=atv_dp_season_select_s1?language=pt_BR).> Acesso em: 27 maio 2021.
- FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 7. ISBN 9788535927924.
- \_\_\_\_\_. Sobre o sentido antitético das palavras primitivas (1910). In: FREUD, Sigmund. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["o homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. v. 9, p. 302-312. ISBN 9788535922394.
- \_\_\_\_\_. Princípios básicos da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2010. v. 10, p. 269- 276. ISBN 9788535916140.
- \_\_\_\_\_. Nossa atitude perante a morte (1915). In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12, cap. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915), p. 229-246. ISBN 9788535916065.
- \_\_\_\_\_. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12, p. 170-194. ISBN 9788535916065.
- \_\_\_\_\_. Deve-se ensinar psicanálise nas universidades? (1919). In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil ["o homem dos lobos"], além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 377-381. ISBN 9788535916133.
- \_\_\_\_\_. O Humor (1927). In: FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 17, p. 322-330. ISBN 9788535924206.
- JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan - vol 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KUPERMANN, D. **Humor, desidealização e sublimação na psicanálise**. Rio de Janeiro, v. 22, p. 193-207, 2010. DOI <https://doi.org/10.1590/S0103-56652010000100012>. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso)> Acesso em: 24 mar. 2021.
- \_\_\_\_\_. Perder a vida, mas não a piada: O humor entre companheiros de descrença. In: SLAVUTZKY, Abrão et al. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. 2.

ed. rev. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020. cap. Witz e humor, p. 19-40. ISBN 9786587457048.

LACAN, J. **O seminário**. Livro 5: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. **Escritos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958/1998. p. 496-537. ISBN 9788571104433

\_\_\_\_\_. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: LACAN, J. **Escritos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958/1998. p. 749-775. ISBN 9788571104433

METZGER, C. **O estatuto teórico-clínico da sublimação no ensino de Jacques Lacan: sublimação como tratamento do gozo**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-25112014-113017/publico/metzger\\_do.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-25112014-113017/publico/metzger_do.pdf)> Acesso em: 23 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Sublimação: laço entre arte e clínica. **Stylus (Rio J.)**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 133-143, out. 2015. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso)> Acesso em: 17 mai. 2021.

MUCIDA, A. **O sujeito não envelhece: psicanálise e velhice**. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. 232 p. ISBN 9788575261484.

NASIO, J. -D. **9 Lições sobre Arte e Psicanálise**. Zahar, 2016.

NETO, A. N.; CINTRA, E. M. U.. A pesquisa psicanalítica: a arte de lidar com o paradoxo. **ALTER – Revista de Estudos Psicanalíticos**, Brasília, v. 30, p. 33-50, 2012.

PARKINSON, Hannah Jane. Adeus Fleabag: a televisão mais eletrizante e devastadora dos últimos anos. **The Guardian**, [S. l.], 8 abr. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/08/farewell-fleabag-the-most-electrifying-devastating-tv-in-years>. Acesso em: 22 maio 2021.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREDA, L. C. Humor e psicanálise. In: SLAVUTZKY, Abrão et al. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020. cap. Witz e humor, p. 81-94. ISBN 9786587457048.

PRADO, J. L. A. O objeto impossível do cinema. In: RODRIGUES, A. L.; DUNKER, C. I. L. **Cinema e psicanálise: A criação do desejo**. 2. ed. São Paulo: NVersos, 2015. v. 1, p. 49-77. ISBN 9788584440580.

QUINET, A. **A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

RICOEUR, P. **Da Interpretação: Ensaio sobre Freud (1965)**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

RODRIGUES, A. L.; DUNKER, C. I. L. Fazer cinema, fazer psicanálise. In: RODRIGUES, A. L. et al., **Cinema e psicanálise: A criação do desejo**. 2. ed. São Paulo: NVersos, 2015. v. 1, p. 49-77. ISBN 9788584440580.

SALAM, M. Como Phoebe Waller-Bridge e ‘Fleabag’ ganharam o Emmy. **NY Times**, [S. l.], 21 fev. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/television/phoebe-waller-bridge-fleabag-emmys.html>. Acesso em: 21 maio 2021.

SILVA, R. **Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos**. Forbes Brasil, 22 mar. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>. Acesso em: 19 maio 2021.

THOMPSON, R. Phoebe Waller-Bridge fala de onde veio a inspiração para criar Fleabag. **Mashable**, [S. l.], 21 fev. 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fleabag>. Acesso em: 20 maio 2021.

ZIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

ZUPANČIČ, A. **The Odd One In: On Comedy**. 2. ed. USA: Massachusetts Institute of Technology, 2008. ISBN 9780262740319.