



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ANDRÉ LUCAS GUEDES DE SOUZA

CATFISH: THE TV SHOW E A ATUALIDADE DA COMÉDIA DOS SEXOS

Maceió

2022

ANDRÉ LUCAS GUEDES DE SOUZA

CATFISH: THE TV SHOW E A ATUALIDADE DA COMÉDIA DOS SEXOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Saúde, clínica e práticas psicológicas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Susane Vasconcelos Zanotti.

Maceió

2022

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S729c Souza, André Lucas Guedes de.
Catfish : the TV Show e a atualidade da comédia dos sexos / André Lucas
Guedes de Souza. – 2022.
99 f. : il.

Orientadora: Susane Vasconcelos Zanotti.
Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 94-99.

1. Comédia. 2. Psicanálise. 3. Tecnologia. 4. Amor. 5. *Reality shows*
(Programas de televisão). I. Título.

CDU: 159.964.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA - IP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP


TERMO DE APROVAÇÃO

ANDRÉ LUCAS GUEDES DE SOUZA

Título do Trabalho: "**CATFISH: THE TV SHOW E A ATUALIDADE DA COMÉDIA DOS SEXOS**".

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Susane Vasconcelos Zanotti (PPGP/UFAL)

Examinadores:

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann (UFRGS)


1578411

Prof. Dr. Charles Elias Lang (PPGP/UFAL)

Maceió-AL, 25 de abril de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa “RSI: corpo e suas dimensões” pela interlocução durante esses dois anos de pesquisa confinado, em especial Lilian, Heitor, Gabi, Larissa, Martha, Lídia, Priscila Gomes, Layla e Kamila.

Agradeço às minhas colegas do mestrado, Raianne, Priscila, Iasmin e Morgana, pelo bom humor de nossas conversas e pela seriedade, quando cabia aos “perrengues” cotidianos da vida acadêmica.

Aos meus pais, por me darem o suporte necessário aos meus estudos e à minha saúde, e por sempre lembrarem que há vida em todo e qualquer ato de escrita, seja pela letra ou pela fala.

Às minhas amigas que “alterizavam” os meus delírios de escrita da dissertação: Rayanne e Carol.

À Universidade Federal de Alagoas pela sustentação dos trabalhos em meio à pandemia e ao descaso do governo brasileiro com a ciência e suas universidades.

Ao Fórum do Campo Laciano Alagoas (em formação) pela interlocução e pela sustentação das perguntas em meio à instabilidade do nosso país.

Aos meus colegas de clínica, meu xará André, Andreza e Lucas, pelo bom humor, pela heteridade das discussões, pelas festas, comemorações, ternura e, também, tristezas, preocupações, brigas, enfim, pela vida.

À minha orientadora, Susane Zanotti, por me acompanhar no início da vida acadêmica, da iniciação científica até o presente momento. Agradeço a paciência, a interlocução, o respeito, o companheirismo e o cuidado nas orientações.

A Charles Lang, pela leitura próxima e atenta do meu trabalho e pela aceitação para a composição da banca avaliadora.

A Amadeu Weinmann, pela conversa sobre a metodologia, as interlocuções entre os grupos de pesquisa, a avaliação do meu trabalho, a disponibilidade e o cuidado nos comentários.

Agradeço a todos que me acompanharam e apoiaram nesse percurso doloroso de pesquisar durante a crise sanitária e política do nosso país. É difícil, sempre, lembrar de todas as pessoas que me acompanharam nesse percurso, mas, àquelas que não foram citadas e que sabem que compartilharam comigo essa loucura de pesquisar durante uma pandemia, exponho aqui zelo pelas minhas sinceras lembranças encobertas.

Aos meus familiares que faleceram de Covid-19, que sempre estarão marcados na minha nebulosa memória, nos meus devaneios e no sabor amargo de ser brasileiro até o presente momento.

RESUMO

Os *reality shows* são um dos principais produtos da era do entretenimento. Ultrapassando o enquadre televisivo, tais programas movimentam o imaginário social nas redes sociais e, conseqüentemente, além delas, ganhando uma abrangência continental a partir do que acontece ao longo de cada episódio transmitido. Este estudo realiza uma investigação a partir de um episódio do *reality show* chamado *Catfish: The TV Show*, que tem como sua temática a fraude nos relacionamentos digitais. A partir da suspeita de que está namorando um perfil *fake*, entra-se em contato com os apresentadores para achar o usuário do perfil. Nesse percurso pelo encontro do parceiro digital, uma pergunta é feita ao longo do episódio: “Será que o perfil dessa pessoa que estou amando é falso ou verdadeiro?”. Tal pergunta endereça este trabalho de pesquisa. Assim, investiga-se o amor na atualidade, com ênfase no que esse programa mostra sobre a comédia dos sexos nos relacionamentos digitais. A partir da interlocução entre a psicanálise e os estudos sobre o estatuto da imagem contemporânea, foi utilizada, como operador metodológico, a anamorfose do olhar do pesquisador no tratamento do objeto de pesquisa. A comédia dos sexos que enlaça a experiência amorosa em *Catfish* interroga a relação entre tecnologia e sujeito do inconsciente, colocando, como dilema ético, o efeito que os objetos tecnológicos produzem na experiência da contingência. As promessas da vida digital se entrelaçam à experiência do amor, fazendo desta não somente fruto de um mal-estar comum na relação com o outro, mas um furo na própria lógica que o espaço digital concretiza parcialmente. Assim, *Catfish* apresenta uma dança do amor enlaçada à experiência que burla as promessas da vida digitalizada.

Palavras-chave: comédia; psicanálise; tecnologia; amor.

ABSTRACT

Reality shows are one of the main products of the entertainment age. Beyond the television frame, such programs move the social imaginary on social networks and, consequently, outside of them, gaining a continental scope from what happens throughout each broadcast episode. This study does an investigation based on an episode of the reality show called “Catfish: The TV Show” that shows the fraud in digital relationships. From the suspicion that dating a fake profile, the people contact the presenters to find the profile user. In this investigation path through the meeting of the digital partner, a question is asked: Is the profile of this person I'm in love with is fake or true? Question that addresses the research work of this study. Thus, the actuality of love is investigated with an emphasis on what this program shows about the comedy of the sexes in digital relationships. Based on the dialogue between psychoanalysis and studies on the status of the contemporary image, the anamorphosis of the researcher's gaze was used as a methodological operator in the treatment of the research object. The comedy of the sexes that links the love experience in Catfish questions the relationship between technology and the subject of the unconscious, placing the effect that technological objects produce on the experience of contingency as an ethical dilemma. The promises of digital life are intertwined with the experience of love, making it not only the result of a common malaise in the relationship with the other, but a hole in the logic that the digital space partially realizes. Thus, Catfish shows that the dance of love is linked as an experience that choose the promises of digitalized life.

Keywords: comedy; psychoanalysis; technology; love.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	7
2	INTRODUÇÃO	9
3	O ESTATUTO DA IMAGEM NOS <i>REALITY SHOWS</i> : O FASCÍNIO NA PAIXÃO PELO REAL	13
3.1	A ‘instância da imagem ao vivo’ em Eugênio Bucci	15
3.2	A televisão e seus <i>reality shows</i>	18
3.3	O olho e o olhar: a anamorfose das imagens em Lacan	21
3.4	Uma vertigem do olhar?	25
3.5	A outra cena do olhar	26
3.6	A escrita do olhar	30
4	A COMÉDIA DO AMOR E A ESPETACULARIZAÇÃO DOS RITUAIS COTIDIANOS	38
4.1	A comédia, o trágico e o cômico: unicidade e ruptura	39
4.2	A comédia dos sexos e o tragicômico no amor	45
4.3	Escola de mulheres: Molière com Lacan	48
4.4	A comédia está no véu do espetáculo?	52
5	<i>CATFISH: THE TV SHOW</i> : UMA COMÉDIA CONTEMPORÂNEA	55
5.1	O espetáculo contemporâneo nos <i>reality shows</i>	64
5.2	O <i>show</i> da realidade em <i>Catfish: The TV Show</i>	68
6	UM PERCURSO DO MAL-ENTENDIDO: VERDADE, MENTIRA E ENGANO EM <i>CATFISH: THE TV SHOW</i>	70
6.1	Realidade virtual e realidade sexual	72
6.2	“Quero que me ajudem a encontrar o amor de minha vida”	77
6.3	“Para falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe?”	80
6.4	O trabalho do chiste em <i>Catfish: The TV Show</i>	83
6.5	Amor <i>fake</i> ?	86
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	94

1 APRESENTAÇÃO

As relações estruturais entre sujeito e tecnologia são uma vereda em que busco concentrar minhas investigações. Ao longo da graduação em psicologia, participei de um projeto de extensão universitária, o “*R.S.I: O corpo e suas dimensões*” (ZANOTTI, 2019), que versava sobre essa temática e tinha o intuito de investigar fenômenos próprios da vida digitalizada, além de elaborar discussões pontuais sobre tal objeto. O trabalho intenso nessa extensão teve um eco que resultou em duas publicações em situação pandêmica, com o intuito de expor o trabalho do grupo de pesquisa em meio à crise sanitária de Covid-19, são eles: “*Do isolamento dos corpos ao ‘projeto h(i)ato’: reflexões sobre tempo e pandemia*” de Zanotti *et al.* (2021) e “*Do hiato às invenções: caminhos entre o real e o virtual*” (ZANOTTI; CABRAL; OLIVEIRA, 2021).

A partir da experiência com a extensão fui investigando cada vez mais a relação entre corpo e tecnologia. Nesse sentido, o estudo de Dessal (2019) introduz o dilema ético que se impõe com a consolidação da vida digitalizada e o uso que se faz dos objetos que a cercam. Dessal (2019) entende que a experiência com a alteridade permeada por *gadgets* impõe aos psicanalistas um exercício de investigação de seus efeitos na economia psíquica. A partir do contato com alguns episódios de um *reality show* chamado *Catfish: The TV Show*, que tem como temática a fraude nos relacionamentos ditos virtuais, fiz de uma inquietação um impulso para pesquisar.

Nessa via, inspirado nas perguntas de Caldas (2008) sobre as mutações do amor na contemporaneidade, foi possível trilhar um fio que percorre as indagações específicas desta pesquisa. “Que histórias os sujeitos precisam inventar para viver a parceria amorosa atualmente? Como os significantes da época se prestam a escrever sintomaticamente o gozo dos amantes? Como se acolhe o que antes já foi proscrito?” (CALDAS, 2008, p. 12). Tais questões apontam para os impasses inerentes à experiência do amor e para a possibilidade de investigação acerca de suas possíveis modificações em nossa época.

Ao assistir *Catfish*, duas constantes impulsionaram esta pesquisa: 1) uma estranheza com os gestos e perguntas que rondava toda investigação dos apresentadores, até o encontro fora das redes sociais; 2) o teor cômico e caricato das enunciações que o programa apresentava durante as investigações. A partir desses dois fatores, foi escolhido um episódio para ser utilizado na investigação. Esse teor caricato e cômico, junto ao primeiro questionamento feito por Caldas (2008), serviu de base para a criação de uma pergunta de pesquisa: o que *Catfish: The TV Show* nos ensina sobre a comédia dos sexos nas relações amorosas digitais?

É a partir dessa pergunta de pesquisa que foi construído o título desta dissertação (*Catfish: The TV Show* e a atualidade da comédia dos sexos), no intuito de investigar um aspecto inerente à relação amorosa (a comédia). Considera-se *Catfish: The TV Show* uma produção cultural que nos indica os dilemas que a hegemonia das promessas digitais impõe à experiência do amor hoje.

2 INTRODUÇÃO

Comédia e amor têm um entrelaçamento peculiar na psicanálise, especialmente se nos apoiarmos em Lacan ([1957-58]/1999), que entende o amor como um sentimento cômico. No *Seminário V: As formações do inconsciente*, Lacan (1999) atrela a comicidade do amor ao percurso do objeto metonímico na dialética do desejo. Segundo Caldas (2008, p. 11), uma das primeiras fórmulas lacanianas sobre tal sentimento é a de que “o amor é engano de narcisismo”, e é sob esse engano que a comédia converge com o amor. Em *A significação do falo* – texto contemporâneo ao *Seminário V* –, Lacan ([1958]/1998d) intitula esse engano de narcisismo na experiência amorosa de “comédia dos sexos”.

No referido seminário, Lacan (1999) realiza uma incursão sobre a comédia, no intuito de fazer uma discussão sobre o desejo e seus enlaces com o Outro, junto com as postulações freudianas sobre o chiste e suas relações com o inconsciente. Ao passar por Molière, Aristófanes e Jean Genet, Lacan (1999) conclui: “A comédia foi o que parece ter sido num momento em que a representação da relação entre o homem e a mulher era *objeto de um espetáculo que tinha um valor cerimonial* (LACAN, 1999, p. 272, grifo nosso)”. O psicanalista entende que, na comédia, há a espetacularização de um objeto que tem um valor; este, por sua vez, seria uma moeda de trocas simbólicas com a qual se compartilha o riso. O amor e a castração se enlaçam em meio à comédia dos sexos (CALDAS, 2008).

Contudo, esse elogio à comédia não é algo específico do ensino de Jacques Lacan. No trabalho clássico *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud ([1905]/2017b) se dedica a investigar a estrutura narrativa que condensa uma piada e o porquê de sua comicidade. O leitor que se debruçar sobre esse estudo verá um trabalho recheado de referências cômicas sobre a relação entre os sexos. Freud (2017b), inclusive, encontra, nas piadas de padres casamenteiros, a estrutura narrativa sobre a suspensão do recalque, trazendo à tona o desejo inconsciente.

Tendo em vista as mudanças de nossa época, principalmente no que tange à revolução tecnológica e à consolidação do discurso do capitalismo no laço social, Lacan ([1972]/2011, p. 88) elabora uma hipótese sobre o amor: “Toda ordem, todo discurso aparentado com o capitalismo deixa de lado o que chamaremos, simplesmente, de coisas do amor, meus bons amigos”. Anteriormente à construção dessa hipótese, Lacan (2011) salienta que o discurso do capitalismo rejeita para fora “de todos os campos do simbólico, com as consequências que já falei – rejeição de quê? Da castração” (p. 88). Ou seja, ao falar sobre a rejeição da castração como um dos efeitos da consolidação do discurso capitalista em nossa sociedade, Lacan (2011)

constrói a hipótese de que esse discurso deixa de lado as coisas do amor, sendo a castração, também, uma dessas “coisas”.

A hipótese de Lacan nos leva a um impasse ético no que tange à relação entre amor e castração que há na comédia dos sexos. Em *Catfish: The TV Show*, os participantes falam de sua experiência de amar por meio das redes sociais. A experiência de amar ganha contornos da virtualidade digitalizada.

Sobre o virtual e o real, o antropólogo David Le Breton (2017) entende que a revolução tecnológica trouxe uma forma de viver totalmente diferente da de outrora. Segundo Le Breton (2017, p. 15), “para os jovens, o real e o virtual encontram-se; uma e outra dimensão entrelaçam-se no curso de suas existências, expandindo o espaço psíquico para o universo digital”. Assim, na atualidade, as fronteiras entre o que é considerado real ou virtual se abalam: a própria forma de lidar com a realidade se funda a partir dos objetos tecnológicos.

Nessa via, Le Breton (2017, p. 19) entende que a relação com o mundo é outra a partir do uso de tais objetos: “As tecnologias de informação e comunicação fazem surgir uma comunicação fundada no contato único, na qual a informação é secundária, pois o que importa, antes de tudo, é a manifestação da continuidade do mundo”. Apesar de a discussão de Le Breton (2017) não partir da psicanálise, sua afirmação toca em um ponto salutar: o antropólogo francês entende que, no ciberespaço, não há espaço para o mal-entendido, pois a continuidade não abre espaço para a descontinuidade.

No campo psicanalítico, essa discussão se assemelha às mudanças paradigmáticas do regime da intimidade: a superexposição se apresenta enquanto um sintoma de nossa época (DESSAL, 2019; WAJCMAN, 2019). Os objetos tecnológicos, por vezes, cumprem uma função de fragilizadores dos laços sociais (LACAN, 2011; DESSAL, 2019; WAJCMAN, 2019).

É nessa temática que Wajcman (2019, p. 44) chega à conclusão de que, na contemporaneidade, a ânsia pela transparência aponta para um paradoxo existente em nossa sociedade: “De fato, nossa democracia parece animada por uma vontade perfeitamente oposta: por um lado o Outro tende a tornar-se cada vez mais opaco, por outro lado, os sujeitos são levados a se tornarem cada vez mais transparentes”. O paradoxo que Wajcman (2019) enuncia aponta justamente para uma complexidade desse momento em que a tecnologia toma forma de vida e, conseqüentemente, faz enlaces acontecerem.

Em meio a essa dinâmica, que deixa de lado as coisas do amor, o que *Catfish: The TV Show* nos ensina sobre a comédia dos sexos nas relações amorosas digitais? Para responder essa pergunta, partimos de alguns pontos nodais que foram identificados por nós no referido *reality*.

O *show* apresenta a querela sobre os relacionamentos que acontecem em ambientes digitais, por meio de redes sociais. A pergunta “será que esse perfil é fake?” ganha uma tônica singular ao longo dos episódios, em que os investigadores/apresentadores tentam descobrir a pessoa por trás do perfil e fazer o encontro acontecer além das vestimentas digitais.

O primeiro capítulo é uma discussão metodológica acerca do estatuto da imagem televisiva na contemporaneidade, numa interlocução com autores da comunicação visual, por exemplo Bucci (2021). A partir da discussão sobre o estatuto da imagem na contemporaneidade, foi feita uma digressão na psicanálise, junto à proposta de Lacan ([1964]/2008a) sobre uma quebra no regime realista a partir da pulsão escópica e do olhar como um objeto causa de desejo.

Ainda nesse capítulo, o leitor encontrará o que será intitulado, daqui por diante, de *escrita do olhar*, que é um primeiro momento de contato com o objeto de pesquisa, em que o pesquisador se debruça sobre tal objeto a partir do paradigma da anamorfose, trabalhado por Lacan (2008a) ao enfatizar a pulsão escópica. A partir desse contato, foram elaborados os próximos capítulos, que versam sobre duas questões: 1) seria o *reality show* uma comédia contemporânea?; 2) o que o desencontro amoroso em *Catfish: The TV Show* nos ensina?

No segundo capítulo, será desenvolvido o significado da comédia a partir da psicanálise lacaniana. A discussão sobre o mal-entendido entre os sexos acompanha as produções contemporâneas acerca do tema, junto com as considerações de Freud (2017b) sobre as piadas de casamento e os comentários de Lacan (1999) sobre a peça cômica *Escola de mulheres*, de Molière ([1662]/1996). O rastro percorrido nesse capítulo tem como principal indagação a forma como Lacan define uma comédia, e como ela se alia ao mal-entendido entre os sexos.

O terceiro capítulo se dedica a discutir se *Catfish: The TV Show* pode ser considerado uma comédia contemporânea, em que os palcos dos teatros e das ruas das cidades perdem espaço para a tela televisiva e seus enquadramentos. Nesse capítulo, será indicado se as mudanças de nossa época operam uma ruptura com o modelo clássico de outrora.

Por fim, quarto capítulo se dedica a aprofundar a escrita do olhar a partir do que Freud (2017b) chamou de “trabalho do chiste”, apontando o percurso do mal-entendido que se endereça ao encontro dos dois amantes. O que este estudo chama de *percurso do mal-entendido* indica esse lugar do equívoco que se espetaculariza na comédia dos sexos, em que o trabalho do chiste deixa seus rastros na relação amorosa. A verdade, a mentira e o engano são três constantes trabalhadas ao longo do capítulo.

Assim, *Catfish: The TV Show* (2012-) é o objeto do qual esta dissertação se serve para investigar os impasses que as promessas digitais, amparadas à lógica do consumo coloca na experiência do amor. Encontra-se, nesse *reality*, um ponto de partida para dilemas que estão em

vigência com o avanço da tecnologia na vida cotidiana, e que serão desenvolvidos ao longo do trabalho.

3 O ESTATUTO DA IMAGEM NOS *REALITY SHOWS*: O FASCÍNIO NA PAIXÃO PELO REAL

Catfish é uma derivação de *catch a fish*, ou seja, fisgar/capturar um peixe. Assim, o termo foi transportado para um fenômeno das redes sociais, que é a utilização de perfis *fakes* para relacionamentos dentro do ciberespaço. O termo tem uma utilização comum na seguinte situação: uma pessoa se encontra com outra nas redes sociais e mantém um contato diário; uma dessas pessoas utiliza um perfil *fake* e sustenta a relação com a outra sem informar que é um perfil *fake*; a outra pessoa se apaixona por esse perfil, no qual a imagem do corpo do usuário não tem relação alguma com a imagem do corpo no perfil. O peixe seria a pessoa que está apaixonada por um perfil *fake*; o pescador, o utilizador desse perfil (CATFISH, 2021).

O *reality show* que tem o nome *Catfish* (2012-) tem o intuito de investigar e encontrar pessoas que são supostos *catfishes*. No *show*, os apresentadores recebem uma mensagem, via *e-mail*, de alguém que tem uma certa desconfiança em relação ao perfil da pessoa que está amando. Os detetives digitais prometem encontrar a pessoa que está supostamente enganando, e, assim, começa uma caça, tanto *on-line* quanto *off-line*, do utilizador desse perfil supostamente *fake*.

O programa televisivo surgiu após o sucesso de um documentário homônimo que contava a história de Nev Schulman, um garoto que tinha se apaixonado por uma moça nas redes sociais. O documentário foi uma febre em 2010, quando foi lançado, e, dois anos depois, *Catfish* se tornou um *show* televisivo. Atualmente, está em sua nona temporada. O apresentador principal do programa é o próprio Nev Schulman, o garoto enganado no documentário que fez sucesso.

De 2012 até 2022, aconteceu uma revolução tecnológica: os computadores e as câmeras se tornaram mais flexíveis; a resolução se tornou cada vez mais sofisticada; os celulares avançaram em suas funcionalidades. Um dos motivos da escolha de um capítulo da sétima temporada (exibida entre 2018 e 2019) foram essas mudanças nos aparelhos tecnológicos, que têm uma função peculiar no *reality show* (a função dos aparelhos na produção do *reality* será abordada mais à frente neste capítulo e, também, nos capítulos 5 e 6). Em 2012, na primeira temporada do *reality*, Nev contava com um celular que só mandava mensagens de texto; atualmente, há várias câmeras de alta resolução, com facilidade de transporte, o que permite que Nev seja mais ágil nas investigações.

Nesse sentido, o *reality show* acompanhou os avanços tecnológicos e os incorporou em sua produção. Consideramos importante essa mutação dentro do próprio *reality*, por isso a

escolha do episódio de uma temporada cronologicamente próxima da realização desta pesquisa. Entendemos que o campo televisivo é vasto, possuindo inúmeras complexidades no que tange às próprias dinâmicas de cada programa. Tal como Jost (2007) postula, a televisão tem uma herança forte do rádio e do cinema, mas isso não faz dela uma panaceia entre essas duas formas de comunicação. Nesse sentido, foi feita a delimitação dos *reality shows* como objeto de interesse. Tem-se essa forma televisiva como uma condensadora da lógica fascinante, marcada pela completude do movimento das imagens, que fez Bucci (2021) definir esse movimento de instância da imagem ao vivo.

Mas, nesse apelo realista dos *reality shows*, o que dizem os apresentadores de *Catfish: The TV Show* sobre o seu próprio programa? Em uma entrevista dada a um jornal, Nev Schulman diz que, no início da série, ele acreditava que os casos investigados poderiam terminar em um *amor verdadeiro*, mas que “agora, com pesar, estou mais realista e só tento que os episódios terminem com compaixão e compreensão” (FOLHAPRESS, 2020, s.p.). Diz, ainda, que, ao longo de todos esses anos à frente do programa, aprendeu “[...] que encontrar um amor que seja físico e emocional não é fácil” (FOLHAPRESS, 2020, s.p.).

Nev também conta que, em decorrência da pandemia de Covid-19, ele e sua equipe mudaram o formato do programa. Para Nev, “a grande diferença é que não temos a satisfação de reunir pessoas cara a cara. Eu não percebi o quão importante era o aspecto físico do *show* até essa temporada” (FOLHAPRESS, 2020, s.p.). Também comenta que, com o avanço da tecnologia, está cada vez mais fácil investigar: “Em um mundo cada vez mais digital, acho que estamos deixando nossas impressões digitais por aí para serem encontradas cada vez mais” (FOLHAPRESS, 2020, s.p.). E, ainda, acrescenta: “Mas pesquisar o *catfish* não mudou muito e, surpreendentemente, as pessoas não parecem estar fazendo grandes esforços para tornar suas contas falsas mais críveis” (FOLHAPRESS, 2020, s.p.). As falas de Nev deixam claro que o intuito do *show* é caçar os *fakes* e fazer o encontro “cara a cara” acontecer.

Nev lamenta que o programa tenha mudado de estrutura em decorrência da pandemia de Covid-19, pois a principal situação, o principal espetáculo era o encontro fora do ambiente digital entre os enamorados. Todos os episódios tinham essa expectativa do encontro fora das redes, misturado com testemunhos sobre o amor de cada um sobre o perfil.

Partindo da importância dos *reality shows* na atualidade, este capítulo tem o intuito de indicar uma intersecção de saberes que versam na relação entre o estatuto das imagens televisivas e a psicanálise lacaniana. A partir de autores que fomentam discussões na área da comunicação visual, na filosofia da imagem, com a psicanálise lacaniana será ressaltado um

ponto nodal no uso de objetos audiovisuais na pesquisa em psicanálise: o espectador. Este que, por sua vez, visualiza imagens nas telas, em suas próprias casas, e se entretém com elas.

Primeiramente, será abordado o estatuto da imagem na televisão, principalmente no que tange aos *shows* televisivos. Estes ofertam ao espectador uma vertigem fascinante, o que leva autores como Bucci (2021), Laia (1995) e Baudrillard (2011) a entenderem que esse movimento tem uma tônica alienante. Os espectadores, então, são uma espécie de sujeitos fascinados pelos movimentos da imagem televisiva (BUCCI, 2021; BAUDRILLARD, 2011).

A partir dessa dimensão narcótica (BUCCI, 2021; BAUDRILLARD, 2011), será discutido como a psicanálise lacaniana considera o fascínio que há em toda relação entre um espectador e uma imagem. Partindo das elaborações lacanianas acerca do olhar, com a inversão de um paradigma realista, questiona-se: como fazer uso de um objeto audiovisual em cuja lógica prevalece a narcose do olhar?

As premissas lacanianas sobre o olhar nos convidam a entender que a narcose do espectador não é somente algo passivo, pois a imagem que fascina pode ser, também, a imagem que fratura. O paradigma da anamorfose do olhar pode servir como chave de leitura para a utilização de *reality shows* na pesquisa em psicanálise. Trata-se de colocar um outro tempo nessa imagem produzida “ao vivo”, possibilitando dar imagem ao movimento contínuo e disperso. Essa operação possibilita ao pesquisador fazer um uso de tais objetos culturais em que a narcose do olhar é uma especificidade importante para a qual atentar.

3.1 A ‘instância da imagem ao vivo’ em Eugênio Bucci

Eugênio Bucci, jornalista, pesquisador de comunicação visual, produz, em 2004, o termo “videologia”. A partir dessa noção, Bucci (2004) elabora a televisão como um lugar que constrói narrativas, não somente reproduz. As “videologias” têm como principal fundamento a teoria dos aparelhos ideológicos do Estado de Althusser. Bucci (2004, p. 38) faz uma digressão apontando que a televisão alcançou a dimensão de um aparelho ideológico, que, pela centralidade do olhar, se torna videológico:

Como nos sonhos, como na ideologia em geral, como no inconsciente, o passado e o futuro deságuam um no outro; não há começos encadeados a meios e fins; as narrativas lógicas se dissolvem numa pasta que, não obstante, tem um sentido profundo: o sentido integrado pelo olhar. O sentido não é apenas ideológico, mas videológico. É a (v)ideologia que interpela os indivíduos enquanto sujeitos.

Como visto acima, a centralidade do olhar tem uma cativação no lugar criado na televisão, que “[...] não se resume ao que está na tela, mas se completa quando sua

luminescência banha os olhos do telespectador” (BUCCI, 2004, p. 33). O olhar do espectador está incluso nesse conteúdo fascinante, que extrai do sujeito sua capacidade reflexiva (BUCCI, 2004).

Entende-se, então, que a televisão vincula o olhar do espectador à própria estrutura de seus conteúdos. O espetáculo é a ordem do olhar: “Alguém já disse que ‘nós somos seres olhados no espetáculo do mundo’. Eis aí como se consoma o lugar em si da TV, um lugar do olhar: que nos olha, que nos interpela, que nos designa e nos localiza antes de que para ele nós olhemos” (BUCCI, 2004, p. 33). Assim, para Bucci (2004), não só um voyeurismo funciona nessa lógica, mas o exibicionismo, pois, segundo o autor, o que se olha é o que se exhibe para o olhar do mundo.

A televisão é um dos principais objetos da cultura contemporânea que sustentam os ideais de transparência nos espetáculos cotidianos (BUCCI, 2021). É nessa ordem que, em 2021, Bucci elabora a categoria de “instância da imagem ao vivo” em seu livro *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Nesse livro, Bucci (2021) retoma a noção de videologia para desenvolver uma ideia: o olhar é um objeto de consumo e de trabalho no capitalismo, hoje, e as telas são o principal ordenador subjetivo dessa lógica.

Dessa forma, Bucci (2021) entende que o capitalismo deslocou a função do olhar, de uma atividade de situar o sujeito em relação com um mundo para uma função de valor de mercadoria. Para Bucci (2021), o olhar é o principal atrativo para compra: estamos trabalhando quando vemos televisão e, no meio de um programa, aparece a imagem de uma marca vendendo a imagem de seu produto. Assim, na videologia contemporânea, o olhar é o mediador da função alienante do sujeito às imagens na tela, e isso se dá por meio da “instância da imagem ao vivo” (BUCCI, 2021).

Em que se baseia essa instância? Primeiramente, o comunicólogo utiliza o termo instância como “[...] um instante que insiste em instar. Mais que um jogo de palavras, essa insistência do instante que insta, que nos apela com sua interpelação e sentido de urgência” (BUCCI, 2021, p. 43). Ou seja, o instante é um lugar no qual se produz um sentido, um momento em que se cria uma cadeia associativa de palavras que formam um contorno comunicativo (BUCCI, 2021). A urgência e o movimento rápido são a tônica da imagem ao vivo: não há espaço para um exercício reflexivo.

É um lugar de urgência de sentido, em que a matéria com que faz associação e produz um contorno simbólico é a imagem, que toma forma como objeto de consumo (BUCCI, 2021). Bucci (2021) entende que essa instância “[...] convoca a plateia por meio das identificações

fáceis, quase hormonais, muito mais explícitas; acaricia o olhar com ofertas de prazeres contemplativos: promete deleites gozosos, antropomorfizando e personificando o que lhe passa a frente; do acolhimento prazeroso aos sentidos do corpo” (p. 49). Para Bucci (2021, p. 50), esse movimento fascinante é endossado pela “[...] aderência entre um ícone (um amuleto, uma figura, um nome, um logotipo, uma marca) a um sentido imediato (sem mediação da razão), envolvendo estímulos lascivos”.

Então, segundo Bucci (2021), as imagens televisivas garantem, hoje, a prevalência da instância da imagem ao vivo como uma forma de imputar o próprio olhar de quem vê como um objeto de trocas mercantis. O efeito dessa lógica é a pobreza simbólica em que uma imagem é reduzida a um sentido imediato, sem um exercício crítico de apreensão da imagem, sem mediação pela palavra (BUCCI, 2021). Inclusive, o próprio pesquisador define esse movimento como uma espécie de ausência de consciência, ausência de uma dialetização para a apreensão daquilo que é visto (BUCCI, 2021).

Se Bucci (2021) entende a origem do fascínio da imagem televisiva pelo processo de uma consumação do olhar como um objeto mercantil, para Baudrillard (2011) há um fundamento na própria criação da imagem: “A imagem-foto ou a imagem-cinema passa ainda pelo negativo (e o projetivo), enquanto a imagem-televisão, a imagem-vídeo, a numérica, a de síntese etc., são imagens sem negativo e, portanto, também sem negatividade ou referência” (p. 147). Para Baudrillard (2011), essa lógica das imagens fermenta uma espécie de narcose, anestesiamento do espectador.

Mas por que o teor fascinatório de uma imagem estaria somente em uma questão técnica da sua criação? O fato que Baudrillard (2011) nos convida a refletir é que, na técnica de criação imagética, a “imagem-vídeo” é uma imagem sem um referencial simbólico: está ali nua e crua, e os espectadores seriam uma espécie de abutre à espreita de algo novo em decomposição. Porém, as reflexões feitas por Bucci (2004, 2021) e Baudrillard (2011) apontam para um lugar do espectador em ausência, um mero efeito da imagem que vê nesse *continuum* fascinatório repetitivo.

Não obstante, a conclusão de Baudrillard (2011) sobre a origem do efeito fascinatório da imagem televisiva deixa de lado um fator que é determinante para a psicanálise: o espectador, pois, para além da imagem, há um sujeito que olha. Por sua vez, Bucci (2021) entende que o movimento fascinatório é uma despossessão da razão em prol de uma lógica mercantil capitalista. Tanto Baudrillard (2011) como Bucci (2021) apostam na destituição do sujeito que olha uma imagem na lógica televisiva. Enquanto Baudrillard (2011) conclui que esse movimento é algo próprio da criação da imagem, Bucci (2021) aposta que a narcose do

espectador está na lógica mercantil que subjaz à sua criação. O que veremos a seguir é um aprofundamento em uma criação da televisão que condensa essa lógica da instância da imagem ao vivo: os *reality shows*.

3.2 A televisão e seus *reality shows*

Os *reality shows* são programas televisivos que quebram recordes de audiência. Em 2021, o Big Brother Brasil, intitulado como “Big dos Bigs”, em sua final, teve a melhor média de audiência em *reality shows*, com cerca de 40 milhões de espectadores (MORENO, 2021). Também se destaca a grande audiência de outros *shows* televisivos, como “No limite” (2021), “A fazenda” (2021), “Masterchef” (2021) e “The voice” (2021). Esses dados mostram que os *reality shows* são produtos da televisão que têm, no Brasil, um alcance imaginário contundente. Isso exige de pesquisadores uma atenção em relação a esses produtos, que são ofertados ao consumo em televisão aberta.

Ainda nessa temática, o maior serviço de *streaming* no mundo, a Netflix, está produzindo várias franquias desse mesmo gênero, tais como “Brincando com fogo” (2021) (que já tem a edição brasileira), “The circle” (2021) (também com a edição brasileira) e, recentemente, a versão brasileira de “Casamento às cegas” (2021). Assim, entende-se que, não só no Brasil, mas no mundo globalizado, os *reality shows* são objetos de consumo que possuem um poder no imaginário social imponente (BUCCI, 2021; FELDMAN, 2008).

Essa soberania da instância da imagem ao vivo faz Bucci (2021) sustentar que estamos em uma lógica simbólica imaginarizada, ou seja, com uma relação que se pauta no uso da palavra (simbólico) permeado por imagens: a imagem ganha um estatuto similar ao do signo linguístico. Bucci (2021) chama esse processo de cooptação da imagem pela palavra de “hegemonia dos significantes visuais”, que tem seu reduto na redoma transmidiática: “As redes sociais com seus memes, suas figurinhas, seus emojis (os novos hieróglifos) e seu lixo cintilante levaram ao paroxismo a hegemonia automática do sistema significante dominante na instância da imagem ao vivo” (p. 145). Assim, pode-se entender que há um fascínio nessa instância que faz das imagens uma forma da verdade: a visibilidade tão evidenciada pelos *reality shows* evoca esse lugar de uma vida nua e crua (JOST, 2007).

É na tentativa de se entender em que se pauta a indústria televisiva que Jost (2007) afirma que a televisão, desde seus primórdios, está submetida à lógica de “mostrar a vida como ela é” e transmiti-la. E, mesmo que os programas televisivos não estejam ao vivo, eles são montados nessa temporalidade, nesse paradigma da instância da imagem ao vivo que Bucci (2021) ressalta tanto, com esse tempo de urgência. Não obstante, essa espetacularização, que

mostra “a vida como ela é”, junto com o tempo de urgência na instância da imagem ao vivo, é desenvolvida por Rezende e Lavinias (2017, p. 88), que, ao analisarem a espetacularização em *reality shows* de gastronomia, sustentam:

Por mais que o telespectador tenha consciência de que as imagens em um reality show de gastronomia não são ao vivo, particularmente porque o tempo de preparo dos pratos ultrapassa a própria lógica da produção televisiva, ancorada (ainda) em grades de programação que operam sistemas comerciais (de tempo e anúncios publicitários), a edição fornece aspectos de “realidade” à medida de sua montagem.

Esses fragmentos do acontecido consistem numa espécie de apreensão da realidade como ela é, fazendo dela mesma uma forma ficcional. O telespectador frui no jogo da realidade da transmissão televisiva: “É como se presenciássemos na tela o que acontece do lado de fora dela, ou seja, um cenário de competição” (REZENDE; LAVINAS, 2017, p. 87). Esse apelo realista – termo destacado por Feldman (2008) para expor que a visibilidade se materializou com a verdade e a realidade na consolidação das mídias comunicativas – indica o poderio de uma retórica baseada na estetização do evidente.

Com os *reality shows*, essa aposta na transparência e na crueza da informação foi dando lugar a uma forma de entretenimento. Nesse ponto, é impossível não evocar o clássico de Debord (1997), *A sociedade do espetáculo*, em que o cineasta e filósofo estipula que esse espetáculo de imagens muda as relações sociais entre sujeitos, fazendo da própria vida uma relação entre imagens: “[...] o espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (p. 144). O que a televisão mostra em suas imagens em movimento é a própria relação cotidiana. Este é o maior espetáculo: não a exposição, mas a própria mediação entre sujeitos, que está marcada pela imagem vulgarizada, pela visibilidade.

Sabe-se que os *reality shows* não são homogêneos: são variados e possuem diversas formas de estruturação, produção, edição. Entretanto, essa estética pautada em um apelo ao real da evidência condiciona uma forma que opera nesses programas televisivos (FELDMAN, 2008). Além disso, o entretenimento se alia à evidência e ganha um caráter de jogo, visto que, em sua maioria, há uma lógica de competição, de sobrevivência que aponta para um uso da imagem ao vivo, uma captação da verdadeira coisa que está ali na aparência (FELDMAN, 2008).

Essa dimensão, que se pode dizer lúdica, é estudada por Viana (2012) ao fornecer a proposta de que os *reality shows* são uma forma de ritual de sofrimento. Esse ritual de sofrimento é pautado na extração de acontecimentos captados pelas câmeras e transformados em imagens que ganham uma consistência de verdade aparente (VIANA, 2012). É como se o

ditado popular “as aparências enganam” fosse transportado para uma forma programática de criação de situações, para que se ateste se essa premissa condiz ou não com a “realidade” (VIANA, 2012).

Essa nova forma realista da instância da imagem ao vivo leva consigo uma lógica altamente abstrata, que Bucci (2021) entende como um movimento que não cessa, em que a temporalidade é perdida em prol de uma continuidade ilusória. “O ao vivo também não se esgota com o esgotamento do fato a que se refere, mas tem a propriedade de poder alongá-lo indefinidamente” (BUCCI, 2021, p. 64). Ou seja, uma cena que acontece em algum momento e é televisionada é comentada a semana toda, como se o fato estivesse ocorrendo. Há a suspensão de um corte temporal necessário para uma dimensão reflexiva acerca do fato, e se esvanece toda potência negativa da imagem:

Uma cena perdura no ar e, assim, faz perdurar o acontecimento num estado de acontecendo, numa temporalidade elástica. O ao vivo não é um atributo das imagens e seus conteúdos conexos, assim como não é um atributo dos fatos, mas da própria instância. (BUCCI, 2021, p. 64).

Ou seja, a imagem está condicionada a uma instância, um lugar no qual se produz uma inconsistência temporal, como no caso da instância da imagem ao vivo. A imagem não está ao vivo, mas o espaço comunicativo está a todo momento presente, fazendo dessas imagens e situações acontecimentos presentes. Pode-se ver essa lógica expandida, por exemplo, quando a fala polêmica de algum participante de *reality* causa uma comoção exponencial nas redes sociais, como evidenciado por Ehrenberg e Souza (2019). Para os referidos autores, a implicação transmidiática que os *reality shows* incluem em sua lógica permite que o que acontece naquele espaço seja ampliado e divulgado em outros lugares, principalmente nas redes sociais (EHRENBERG; SOUZA, 2019).

Ressalta-se que, nas teorias de Baudrillard (2011), Bucci (2021) e Debord (1997), há um binarismo acerca do que é verdadeiro/falso, real/virtual, ficção/realidade, que Žižek (2003) problematizou como “paixão pelo real”. Essa paixão, que produz o apelo ao realismo, tem como resultado só mais uma forma não realista da coisa que se apresenta: “[...] ainda que se apresente como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representados – representam a si mesma” (p. 23). Longe de ser um simulacro, a paixão pelo real é a própria fuga a ele (ŽIŽEK, 2003).

Essa inversão feita por Žižek (2003) condiz com a proposta psicanalítica que oferece um outro modo de pensar a dimensão da verdade, realidade e visibilidade pela via do olhar

como um objeto de causa de desejo (LACAN, 2008a). Para introduzir essa dimensão do olhar desvencilhado do campo realístico sem perder de vista um lugar de representação, em que o fascínio se coloca como uma causa de implicação subjetiva, destacam-se as palavras de Hooks (2017):

O “olhar” sempre foi político na minha vida. Imagine o terror que a criança sente quando, após repetidas punições, vem a entender que o olhar pode ser perigoso. A criança que aprendeu tão bem a olhar para o outro lado quando preciso. No entanto, quando punida, os pais lhe dizem: “Olhe para mim quando falo com você!”. Só que a criança tem medo de olhar. Tem medo, mas é fascinada pelo olhar. Há poder em olhar. (s. p.).

A situação que Hooks (2017) evidencia é essa dinâmica do olhar que não cessa no fascínio, mas em que o próprio fascínio é um signo de um outro lugar, este produzido pela experiência do olhar. Nesse ponto, a psicanálise lacaniana contribui com o debate acerca da instância da imagem ao vivo a partir das elaborações de Jacques Lacan sobre a esquizofrenia e do olhar, deslocando o lugar do sujeito nessa gramática televisiva que, supostamente, o destitui.

3.3 O olho e o olhar: a anamorfose das imagens em Lacan

Em 1964, o psicanalista francês Jacques Lacan, em um diálogo com o filósofo Merleau-Ponty acerca da fenomenologia da percepção, chega à conclusão de que, no ato de ver, o olhar se distancia da função orgânica do olho. Ou seja, opondo-se a Merleau-Ponty, que faz da percepção uma condição do ato de ver, Lacan (2008a) entende que há uma esquizofrenia entre o olho e o olhar, operando no que se estabeleceu, a partir daquele momento, com a pulsão escópica.

O ato de olhar não é meramente um ato de perceber, mas uma pulsão, uma fronteira entre o psíquico e o orgânico na qual o olho se torna um lugar de onde se extrai uma causa de desejo (FREUD, [1915]/2013; LACAN, 2008a). O olho é o órgão e o olhar é um objeto de investimento libidinal, um dos objetos nomeados por Lacan de “pequeno a” (LACAN, 2008a). O objeto *a*, no ensino de Lacan, relaciona-se ao desejo, que “já não se trata do desejo, à maneira da concepção de consciência husserleriana, movido pela intenção, um desejo que se dirige ao objeto. Trata-se a partir de então, do desejo ‘causado’, determinado pelo objeto” (VIVAS, 2008, p. 47). O olhar, então, não é um ato de intenção, mas um acontecimento que rompe com a intenção e faz uma barra no determinismo perceptivo.

Nesse sentido, para pensar esse caráter fascinatório das imagens, será articulada essa esquizofrenia do olho e do olhar em relação à dimensão de anamorfose trabalhada por Lacan (2008a).

A esse respeito, Lacan (2008a) sustenta suas formulações a partir da análise de um quadro nomeado “Os embaixadores”, de Hans Holbein. A pintura apresenta Jean de Dinteville, embaixador francês, junto com Georges de Selve, um bispo, se apoiando em uma cômoda cheia de objetos espalhados. O quadro é intrigante, por apresentar uma anamorfose de um crânio na parte inferior da pintura, exigindo, de quem olha, um trabalho de mudança de perspectiva para conseguir apreender com clareza o objeto inanimado no quadro.

Como Lacan distingue o olho do olhar? A partir do que ele define com a função de uma mancha no que se vê: “Se a função da mancha é reconhecida em sua autonomia e identificada à do olhar, podemos procurar sua inclinação, seu fio, seu traço, por todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico” (LACAN, 2008a, p. 78). Assim, uma mancha indica uma certa topologia do olhar, em que “[...] ao mesmo tempo o que o comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência” (LACAN, 1964/2008, p. 78). Existe um relance em que o índice do reconhecido se realiza por meio daquilo que escapa em uma imagem. Essa dialética opera na anamorfose. A consciência do visto é uma função psíquica de satisfação do próprio órgão.

Essa dinâmica do olhar coloca em jogo que “não só isso olha, mas que isso mostra” (LACAN, 2008a, p. 78). A mancha, então, pode ser definida como um ponto causal, um ponto de real, que Lacan (2008a) chama de ponto tíquico, remetendo à ideia de *tiquê* de Aristóteles. Lacan (2008a) entende que a *tiquê* de Aristóteles define uma repetição que coloca em jogo uma causa, um encontro do real. Assim, a mancha no olho é uma insígnia do olhar, pois condiciona uma experiência que brinca com a representação, e, nesse brincar, se apresenta um sujeito dividido. O olhar por ele mesmo é expropriado da visão, é algo que se apresenta fora do campo dito perceptivo, quebrando com um realismo, mas incluindo um modelo representacional definido pela própria extração desse encontro tíquico.

O olhar, para Lacan (2008a), encarna um limite no processo de representação plena trabalhado por Merleau-Ponty em sua fenomenologia da percepção, a quem Lacan critica ao propor o olhar como um objeto causa de desejo. Assim, o olhar não é uma percepção, muito menos uma representação plena do que é visível e invisível em um objeto, mas “[...] uma substância inominada da qual eu mesmo, o vidente, me extraio” (LACAN, 2008a, p. 85). Segundo Freitas e Weinmann (2017), “é no instante que falta a visão das imagens de conquista e saber, ou seja, em que a representação desaparece, que surge o olhar como causa do desejo escópico” (p. 28). O olhar opera um espaço no qual o campo de visão falha e o sujeito se apresenta enquanto faltoso, angustiados.

Nas palavras do psicanalista francês, “a anamorfose nos mostra que não se trata, na pintura, de uma reprodução realista das coisas do espaço – expressão sobre a qual há aliás muitas reservas a fazer” (LACAN, 2008a, p. 94). A anamorfose indica que o sujeito é cooptado pela consciência no espaço geométrico da visão. Ali onde pode se supor um certo realismo, o que Lacan (2008a) chama a atenção é que se trata de uma produção que evanesce o sujeito do inconsciente. Ali onde se apresenta o real na imagem dos embaixadores, o que na verdade realiza o efeito da pintura não é seu realismo, mas seu teor enigmático: a caveira como um ponto que enquadra a percepção da pintura – fazendo do realismo uma mera ilusão – e a insistência como um ponto real na imagem.

Faz-se necessário ressaltar que, no processo de ver uma imagem, “[...] o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro” (LACAN, 2008a, p. 107). Ou seja, há um olhar que implica uma reconfiguração da posição de quem vê:

É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz. E é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o – sou foto-grafado. (LACAN, 2008a, p. 107).

Retomando a discussão feita anteriormente, com Bucci (2021), sobre a pobreza simbólica do estatuto da imagem hoje, Rivera (2018) propõe que a imagem pode ter duas funções: a de encobrir e a de desvelar. Rivera (2018) se baseia nas implicações freudianas acerca da interpretação dos sonhos para propor esses dois fatores que uma imagem pode carregar. Lembrando que Freud ([1900]/2017a), por mais que entenda que o sonho é o relato do sonho, diz que há uma experiência forte com uma imagem: a escrita onírica é pictórica (FREUD, 2017a; RIVERA, 2018).

Tendo como principal fundamento o relato onírico, Rivera (2018) entende que esse processo de desvelar-encobrir se define por dois termos que a própria psicanalista elabora: imagem-furo e imagem-muro. Um exemplo que ela utiliza da doutrina freudiana é a célebre elaboração da lembrança encobridora (FREUD, [1899]/2016), em que o fundador da psicanálise trabalha a relação entre imagem e memória.

A lembrança encobridora é uma lembrança que vela a dimensão traumática de uma cena originária. Há um processo de interposição que rege essa cena, em que o elemento traumático substituído se faz presente na sua própria substituição (FREUD, 2016). Na interpretação de Rivera (2018, p. 52): “Assim Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a

verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever e pode, portanto, ser perscrutada em uma tentativa de desvelamento”.

Portanto, Rivera (2018) eleva a ideia de lembrança encobridora de Freud (2016) a um paradigma estético para pensar a imagem como muro e como furo. Então, “a imagem é obstáculo, é véu sobre o trauma, e podemos chamá-la, nessa vertente, de imagem-muro. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, in-visível, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, imagem-furo” (RIVERA, 2018, p. 52). Ou seja, na própria imagem extraída na continuidade fascinatória, há um muro que resiste à significação e há um furo que implica uma escrita da in-visibility própria da mancha, que se impõe a quem tem um olhar atento à televisão. Freitas e Weinmann (2017, p. 29) também ressaltam essa potência da imagem: “[...] uma imagem não se deixa ver totalmente, elidindo sempre algo de uma cicatriz, de uma marca primordial”.

Entretanto, um importante efeito da imagem televisiva no espectador, elencado por Bucci (2021) e Baudrillard (2011), é uma espécie de narcose, uma desimplicação do espectador diante da tela. Com a esquizo do olho e do olhar, como pensar essa desimplicação fascinatória da imagem televisiva?

3.4 Uma vertigem do olhar?

O olhar está extraído da visão. Há uma esquizo no olho e no olhar que rompe com o campo perceptivo. Bucci (2021) e Baudrillard (2011) entendem que o fascínio da imagem está condicionado ao lugar perceptivo, em que a técnica e a lógica da produção das imagens fazem delas um tóxico, em que o espectador as consome e é consumido por elas.

No aporte psicanalítico, a discussão de Laia (1995) apresenta um norte quanto ao lugar do espectador nessa dinâmica das imagens televisivas. Segundo o autor, a tela da televisão não é um espelho, não tem um paradigma especular. A partir da esquizo do olho e do olhar, pode se entender como uma imagem vira um quadro, ou até mesmo uma janela, no qual o sujeito olha em posição faltante. Para Laia (1995), a televisão não permite à imagem ser como um quadro: há uma opacidade nessa tela televisiva.

Esse enturvamento, de início, vela a própria opacidade que uma imagem não televisiva produz: por exemplo, uma pintura, uma fotografia, precisa de uma luz externa em que a mancha se apresenta por conta da iluminação (LAIA, 1995). Laia (1995, p. 409) sustenta que “[...] toda imagem comporta uma certa opacificação na medida que ela coincide com o que nesse campo aparece como tela”. Então, a opacidade televisiva é um ponto inicial para a lógica da instância

da imagem ao vivo, que, em comparação com a fotografia e a pintura, há uma discrepância na própria formação da imagem que se deve à tela (LAIA, 1995).

Em diferença, Baudrillard (2011) aponta que, na tela do cinema, a atuação dos personagens se apresenta enquanto uma ficção que atinge uma realidade, e, na televisão, há uma realidade produzindo uma realidade: uma ficção produzindo outra ficção. Ora, aqui cabe reafirmar a máxima lacaniana: “A necessidade estrutural que é carregada por toda expressão da verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção” (LACAN, [1956-57]/1995, p. 258-259).

Ou seja, Lacan ([1957]/1998a), ao pensar que toda verdade tem uma estrutura de ficção, rompe com formalismos realistas, o que possibilita trabalhar com um regime diferente de Baudrillard (2011), partindo do pressuposto de que a verdade não se encontra na percepção ou em uma realidade, mas na própria condição ficcional que se dá a essa categoria. Assim, não se trata de uma realidade interferindo em outra realidade, produzindo ficções do visível, mas do fato de que, nessa gramática simbólica, a verdade se apresenta como deslizante. Sendo assim, a partir do aporte psicanalítico, considera-se que o teor fascinatório das imagens televisivas não se dá na incitação do olhar pela lógica da “verdade nua e crua”, mas pela própria relação entre sujeito e imagem.

Uma alternativa oferecida por Laia (1995) para entender o fascínio das imagens é a dimensão da tela opaca, que, por si mesma, produz sua própria luminosidade, que tem um efeito de pastagem: “[...] o campo das imagens televisivas se oferece como uma espécie de pasto” (p. 410). Esse efeito de pastagem, para Laia (1995), enuncia uma perda daquilo que Lacan chamou de mancha:

Pastagem eletrônica para os olhos que se colocam diante delas, efeito paralisante da televisão obtido graças ao desarmamento da força ofuscante do olhar pela compactação violenta da profundidade do campo que, para além da tela, da imagem, resta sempre ambígua, variável imperiosa. (LAIA, 1995, p. 410).

Nesse ponto, a ideia de Bucci (2021) de uma certa propagação do olhar na lógica das imagens televisivas encontra uma confluência com as propostas lacanianas trabalhadas até então. Esse efeito de pastagem ressaltado por Laia (1995) expropria do olhar sua condição de objeto causa de desejo, fazendo com que o espectador seja um mero visualizador.

Sobre esse efeito de expropriação do olhar que as telas trazem, Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) aproximam-se das considerações de Laia (1995) ao entenderem a centralidade da lógica da visão em detrimento do olhar. Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) ressaltam

que a lógica contemporânea se caracteriza pela centralidade da exibição, em que o visualizar e o ser visualizado têm um valor simbólico maior do que o ver e o ser visto.

Essa divisão proposta pelos autores possibilita pensar que o teor fascinatório das telas se dá pela inflação da visão na esquizo do olho e do olhar (GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021). Inflação proporcionada pela própria criação das imagens virtuais na instância da imagem ao vivo, que elide a mancha, que é a fratura que há na divisão de um quadro, ou até mesmo de uma fotografia e, propriamente, de uma tela (LACAN, 2008a; LAIA, 1995; GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021).

Assim, esse processo não se assemelha a um paradigma da razão. A pulsão escópica evoca o avesso da razão, que Lacan (1998a) estipula como uma inversão do *cogito* cartesiano: “eu não sou lá onde sou juguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar” (LACAN, 1998a, p. 521). Essa inversão de Lacan (1998a) conflui com a própria esquizo do olho e do olhar. Sendo assim, a visibilidade implica um gozo da imagem que condiciona e capitaliza o ver, formando, na exibição, um destino de um aprisionamento narcísico.

Contudo, na psicanálise lacaniana, esse efeito de pastagem, narcose, não indica uma falta de reflexividade ou uma falta da razão, mas um certo embotamento subjetivo que elide um encontro com a alteridade. Tanto Laia (1995) como Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) ressaltam uma relação entre espectador e televisão que beira uma adicção:

A exibição, numa outra via, toma da cultura seu viés de adicto, o imperativo do gozo escópico na contemporaneidade, revelando um mal-estar do olho, no campo das visibilidades, e pedindo, portanto, sempre uma nova e repetida autenticação das telas anônimas e desencarnadas das redes sociais. (GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021, p. 98).

Destaca-se que o estudo de Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) enfoca o uso das telas do celular para pensar a lógica da visualização. Contudo, a tela do celular é a mesma da televisão, um espelho opaco, o que leva a considerar que a televisão também está nesse campo da visão que elide o olhar. Importante realçar que a instância da imagem ao vivo condiz com a tela opaca (BUCCI, 2021). Porém, seria a televisão um instrumento que elide a fratura do olhar?

3.5 A outra cena do olhar

À guisa de estabelecer essa interlocução entre os estudos da imagem, crítica televisiva e psicanálise, voltamos à fala de Hooks (2017) sobre o olhar, citada anteriormente neste trabalho, que nos ensina que *a imagem que fascina é também a imagem que fratura*. Essa

proposta parte do entendimento de Laia (1995, p. 411) de que a televisão pode operar no que o autor chamou de pastagem, como visto no último tópico, mas também “[...] no sentido inverso, isto é, fazer vazar na própria tela o olhar: a tevê torna-se, literalmente, o canal transmissor de alguma coisa que te vê”. A própria tela pode “vazar” e, assim, marcar uma inscrição para que seja possível dizer algo sobre a divisão que o olhar produz. Laia (1995, p. 411) completa:

O olhar que invade a tela de TV não é o que é presentificado por aquele que visa diretamente a telecâmara, nem pelo olhar que se encontra ausente quando estamos diante de uma imagem na qual tanto essa presença quanto essa ausência do olhar se mantêm ao nível da mediação televisiva [...] trata-se de um olhar opacificado pela tela.

Há uma confluência entre a reflexão de Laia e a dimensão estética da imagem proposta por Rivera (2018) entre a imagem-furo e a imagem-muro. Pode-se pensar que a imagem televisiva condensa, em seu teor fascinante (imagem-muro), uma fratura que o sustenta (imagem-furo). Essa indicação pode ser fundamentada, também, a partir do que Laia (1995, p. 411) afirma: “O olhar invade a tela da TV”.

Nessa direção, o pesquisador preocupado na esquizo do olho e do olhar proposta por Lacan (2008a) pode se servir da anamorfose para sustentar seu uso do objeto de pesquisa. Esse movimento anamórfico da posição do pesquisador permitirá aprender que, nas imagens, há um discurso que as sustenta, e que elas mesmas podem curto-circuitar tal discurso. Não obstante, aspira-se que a extração das imagens a partir da anamorfose do olhar opera uma quebra com esse espaço contínuo e disperso da instância da imagem ao vivo.

Nesta dissertação, optou-se, como indicação desse posicionamento anamórfico do pesquisador, pela extração das imagens do movimento contínuo do episódio escolhido. Laia (1995) entende que, se tomamos essa dupla potência da imagem ao olhar um programa televisivo, o espectador estará diante de um semblante:

Em outros termos, a televisão poderá por vezes nos colocar diante do que Lacan chamou de semblant do que nos faz supor ao olhar um ser, pois suas imagens poderão fazer parecer alguma coisa sem deixar transparecer que o fazem, poderão fazer valer esse parecer sem se confundir com ele, permitindo ao telespectador se perguntar a propósito da verdade que irrompe nesse jogo. (LAIA, 1995, p. 414).

Essa posição do espectador possibilita romper com as categorias estanques de verdade e mentira, falso e verdadeiro, e atinge aquilo que, nessa dinâmica das aparências, produz um semblante que enuncia uma verdade. Na psicanálise lacaniana, a verdade tem um outro estatuto: “[...] eu digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível materialmente: as palavras faltam. É justamente por esse impossível que a verdade

provém do real” (LACAN, [1973]/1993, p. 11). O jogo que a psicanálise lacaniana faz com o olho e o olhar permite que as imagens televisivas não sejam tomadas de antemão como alienantes, pois a própria alienação à imagem se destina a uma fratura nela mesma.

Os *reality shows*, com sua ânsia narrativa, indicam uma tela que quer ver tudo, uma visão sem olhar que tem um movimento fascinatório que serve de uso para a função da verdade. Destaca-se a afirmação de Lacan (1993, p. 11): “É justamente por esse impossível que a verdade provém do real”, ou seja, o real da imagem não está no apelo realista, mas no ponto impossível, uma mancha tíquica que há na própria relação com a imagem.

Para exemplificar esse movimento, a reflexão de Žižek (2003) acerca da repetição insistente das redes televisivas sobre o atentado terrorista ao World Trade Center se faz interessante. Para Žižek (2003), a insistência constante desse momento fatídico indica que o real se apresenta como algo “irreal”, fora da realidade. A dialética entre o semblante e o real, para Žižek (2003), não pode ser reduzida à virtualização da vida cotidiana, em que o apelo ao real surge como uma necessidade de retornar à realidade nua e crua. Sendo assim:

O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. (ŽIŽEK, 2003, p. 29).

Assim, sem partir de uma categoria de verdade que se assemelha a um fato ou a um referente, e fazendo do semblante esse lugar operante, o retorno do Real é suportado por um novo semblante que ordena a irrupção do fato anterior (LACAN, [1971]/2009; LAIA, 1995; ŽIŽEK, 2003). O trabalho do pesquisador aponta para esse movimento no qual os semblantes produzem uma verdade ali onde a representação falta (LACAN, 2009; LAIA, 1995; ŽIŽEK, 2003). Leva-se em consideração que os semblantes não são aparências para a psicanálise lacaniana, mas “apareências”, em que uma produção discursiva, seja ela imagética ou não, é suportada por uma verdade, que tem um valor que não é estanque, mas fugidio (LACAN, 2009).

O apelo realista bem evidenciado por Feldman (2008) e sustentado por Baudrillard (2011) postula que, na televisão, o que se apresenta é uma realidade produzindo outra realidade. A psicanálise lacaniana entende essa relação por uma outra via: a realidade não é ficcional, mas a relação com a verdade tem uma estrutura de ficção, tal como Lacan (1998a) propõe. Concorda-se com a afirmação de Žižek (2003, p. 30) acerca dessa inversão do realismo operado pela psicanálise: “[...] é preciso discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformamos em ficção”.

Em 2016, *Catfish* ganhou uma versão brasileira, devido à popularidade do programa norte-americano por aqui. Em uma entrevista para um boletim relativo a um evento de uma escola de Psicanálise, um dos apresentadores da versão brasileira do programa, o ator Ciro Sales, define o seu trabalho em *Catfish* (2016-2018) como uma “busca por clareza” (BARROS, 2018). Ciro Sales entende que o que faz haver uma conexão amorosa entre perfis é uma versão nova de intimidade pautada nesses espaços digitais.

Inclusive, conta que houve situações em que, mesmo constatando a “falsidade” do perfil, os participantes decidiram seguir com o relacionamento fora do ambiente digital. Isso leva Ciro a elaborar uma hipótese: “Arrisco dizer que é a intimidade – quando gera identificação e fortalece a ideia de casal – que pavimenta o caminho do perdão e da superação das *mentiras* em casos de amores virtuais” (BARROS, 2018, grifo nosso).

Qual é o caminho do mal-entendido que a comédia *Catfish: The TV Show* trilha? Um primeiro indício está na própria paixão pelo real, em que as palavras “mentira”, “verdade”, “verdadeiro”, “falso”, “*fake*”, vão condicionando o tribunal no qual o espectador é incluído. Mas isso é o suficiente? É o que veremos a seguir com a análise do episódio escolhido – o trigésimo oitavo episódio da sétima temporada, chamado “Tristyn e Lara”. As falas dos personagens ao longo do episódio foram traduzidas para o português e, em notas de rodapé, foram registradas na língua original. A tradução foi livre e a transcrição das falas foi feita a partir da escuta do pesquisador. O acesso ao episódio foi possível a partir de um serviço de *streaming*.

Ressaltamos que Weinmann (2017), ao dissertar sobre análise fílmica psicanalítica, costura um argumento, com a ajuda de semiólogos do cinema: a produção cinematográfica possui uma linguagem. Cabe ao espectador-analista operar sobre essa linguagem, a fim de colocar o cinema em relação com a psicanálise, não a psicanálise em relação com o cinema (WEINMANN, 2017).

Assim como no cinema, na televisão a produção possui uma linguagem própria, marcada pela instância da imagem ao vivo (BUCCI, 2021). No intuito de colocar a televisão em relação com a psicanálise, a extração das imagens foi uma operação que o pesquisador utilizou para a realização do movimento anamórfico. Esse corte temporal resgata uma função da imagem enquanto um quadro, visando uma escansão na paixão pelo real inerente à instância da imagem ao vivo (LACAN, 2008a; ŽIŽEK, 2003; BUCCI, 2021). Seguimos, então, com a “escrita do olhar”.

3.6 A escrita do olhar

O começo do episódio aponta para um mistério. Fotografias de Tristyn e Lara ficam em evidência, enquanto o apresentador Nev conta o início do *e-mail* que Tristyn mandou para a produção. A imagem se fecha, escurece e reaparece, gradativamente, com os apresentadores se encontrando com a produção. Sentam-se em suas cadeiras junto com os seus instrumentos: a câmera pessoal (uma câmera de uso próprio que a ajudante de Nev utiliza ao longo das filmagens), seus celulares e o *laptop*. A primeira cena com os apresentadores é em um ambiente fechado, e as luzes da produção estão acesas, produzindo um ofuscamento pela clareza desses instrumentos.

Figura 1 – Nev e Kimmy em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019).

O que se pode ver na figura 1 é um plano grande, que insere uma profundidade na tela. Com a câmera gravando na diagonal, cria-se essa profundidade que aponta dois elementos nessa imagem inicial: o ofuscamento ocasionado pela luz, tanto da produção quanto da própria sala; e uma outra dimensão, o espectador como *stalker* que olha os apresentadores de uma distância na qual consegue vê-los gravando o episódio. Ora, um *stalker* é diferente de um *voyeur*: o *stalker* persegue o sujeito com a visão, e há um empuxo-ao-gozo na visão que impele o espectador a gozar dessa imagem. O espectador é convidado à cena nessa posição, na de um *stalker* que persegue as câmeras perseguindo os apresentadores.

Assim, *quem vê* é incluído nesse episódio por meio dessa outra câmera, na diagonal: o espectador é um acompanhante que não consegue ver tudo das gravações, pois algo se perde nessa distância, e a clareza dos objetos luminosos indica esse ofuscamento. Ao mesmo tempo, essa perda ofuscada faz do espectador um sujeito que persegue a clareza no relato do amor de Tristyn, que os apresentadores expõem. Vejam que a verdade, a mentira e o engano se vinculam

a uma certa perseguição que envolve toda a dinâmica do episódio: será que Lara, a amada de Tristyn, é um *catfish*?

Figura 2 – Nev e Kimmy em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019).

Nessa figura 2, vemos Nev e Kimmy de frente. Percebe-se que a câmera ainda está na diagonal: ela capta sua imagem focando nos apresentadores e deixando seu fundo desfocado. Os pontos luminosos fazem o desfoque ser evidenciado, ao passo que a parede da sala e a porta de entrada/saída fazem essa profundidade do campo. As câmeras, em todos os momentos, estão à vista. O próximo plano será respectivo à câmera da direita, gravando Kimmy, a ajudante de Nev; depois, a da esquerda, gravando Nev.

As câmeras não só se apresentam como um olhar dos *filmmakers*, mas um ponto de funcionamento para a percepção do espectador, que já saberá de onde serão enquadrados os entrevistadores/investigadores. A visão do espectador é ofuscada pela focalização nas faces dos apresentadores, desfocando elementos do ambiente que indicam onde eles estão. O excesso de nitidez proporcionado pela clareza se apresenta de antemão no começo desse episódio. Nev e Kimmy leem novamente o *e-mail* de Tristyn, agora evidenciando para a câmera a problemática.

O ofuscamento do espectador coincide com o ofuscamento do relato de Tristyn, que, apaixonado por sua amada, expõe para os entrevistadores o seu “amor à primeira vista” [*sic*] ao olhar o perfil de Lara. Diz Tristyn em seu *e-mail*:

Conheci-a quando estava procurando na #michigan. *Foi amor pela primeira vista*, não só pela beleza, mas pela personalidade também. Ela, na verdade, mora em uma cidade próxima chamada Mendon. Falei com ela e ela me respondeu, e começamos a conversar todos os dias, e, como ela mora perto, eu pensei que podíamos nos ver, mas parece que ela não estava a fim. Então, há oito meses eu sofri um acidente que quase tirou minha vida. Enquanto eu lutava por minha vida, Lara me apoiava mais que

qualquer outra pessoa: me mandava mensagem quase todo dia para ver se estava bem e me dava o carinho e o amor de que precisava. Significou muito para mim, e nosso relacionamento mudou muito por isso. Quando melhorei, fizemos planos para o dia dos namorados deste ano, mas eu levei um bolo dela e não sei o motivo. Mesmo que eu a ame, eu não deixo de pensar que ela talvez esteja escondendo alguma coisa. Ela esteve comigo quando eu estava na pior. Se ela é quem diz ser, então ela é a pessoa certa para mim; se não for, eu acho que vou ficar muito magoado. Por favor, me ajudem”¹.

Após a leitura da carta, Kimmy comenta: “Com certeza tem alguma coisa errada aí”². Os apresentadores ligam para ele por meio de uma chamada de vídeo, e a primeira frase que ele diz é: “Preciso da sua ajuda para encontrar o amor de minha vida” [*sic*]³. É assim que começa o pedido de Tristyn: um apelo para que os investigadores do programa o ajudem a encontrar Lara, uma garota com a qual ele estava se relacionando por três anos em redes sociais. Assustado com sua fala, o apresentador do programa, com um tom de surpresa, pergunta como foi a história do encontro digital dele com Lara. Tristyn começou a conversar com Lara após ter se mudado para um outro estado, quando queria fazer amigos. Ele se diz muito tímido, ao ponto de não conseguir tentar amizades fora das redes sociais.

Vale ressaltar que a câmera dos apresentadores focava na tela de um computador no qual Tristyn falava sobre sua timidez. O espectador via sua fala a partir de três telas: a da televisão, a da câmera e a do computador no qual a câmera estava gravando. O espectador entre telas vê Tristyn falar, entre telas, de sua dificuldade de falar “pessoalmente” com outras pessoas. Todas essas telas dão uma sensação de distância, uma distância que é posta por essas camadas das lentes, ressaltando que ainda há uma outra camada oculta, a da câmera do computador de Tristyn. Essas camadas, ao mesmo tempo em que mostram uma dimensão de aproximação, evidenciam um certo distanciamento entre os apresentadores, o espectador e Tristyn. Uma certa aproximação distante.

Na conversa com os apresentadores, o plano no qual eles estavam focalizados, olhando para o *laptop*, muda para uma câmera pessoal de Kimmy, que mostra a imagem da tela do *laptop*. Essa câmera é utilizada nesses momentos em que as câmeras da produção não alcançam,

¹ Em inglês: “I met her when i was looking at #michigan, it was love at first sight, not only for the beauty but for her personality as well, she actually lives in a nearby town called Mendon, i send a message and she answered me and we started talking every day. She lives close by, and i think we could see each other, but it seems she wasn't in the mood, so eight months ago i had an accident that nearly took my life, while i was fighting for my life, Lara was more supportive than anyone else, she texted me almost every day to see if i was ok and gave me the support and love that i needed in the moment, it means a lot to me and our relationship changed a lot so. So i got better and we are planning to have a moment in the Valentine's Day but she dumped me and i don't know why. I love her but think that she might be hiding something, she was with me when i needed, if that's who she says she is, then she's the right person for me, if not to, i think that i will be very hurt, please help me”.

² Em inglês: “There's definitely something wrong there”.

³ Em inglês: “I need your help to find the love of my life”.

e o espectador é convidado a ver o que eles veem, inclusive as câmeras da produção ao fundo da tela.

A todo momento, esse contraste entre o invisível e o visível se coloca pela presença das câmeras na própria dinâmica da montagem. A câmera não cumpre somente uma função de um olho que vê o que acontece, mas uma dimensão totalizante da visualização. Ao longo desse capítulo, foi visto como o olhar, na cultura contemporânea, perde espaço para a inflação da visão (GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021). O uso das câmeras, nesse *reality show*, constrói uma vertigem do olhar, em que o espectador está numa função de *stalker* e é convidado a ver o que, supostamente, é invisível: a verdade nua e crua do que está acontecendo naquele momento.

A exposição constante das câmeras na própria montagem, na própria gramática das imagens, coloca em jogo um “evidenciamento das evidências”. O poder de fascínio e de fratura da imagem é a própria exposição das câmeras e da equipe de gravação, de maneira a apontar que tudo está sendo gravado, tudo está sendo visto e tudo está sendo vigiado.

Voltando aos diálogos entre os participantes, uma questão colocada pelos apresentadores foi se Tristyn tinha visto Lara por chamada de vídeo ou até tinha ouvido sua voz em uma chamada telefônica. Essa pergunta dos apresentadores/detetives é recorrente no primeiro encontro: fica a impressão de que, se a pessoa que utiliza o perfil não se mostrar, há algum indício de que seja um *catfish*. Não haver essa “mostra-ção” das faces, mesmo que digitalmente, gera um ar de desconfiança. Este se apresenta não só nas perguntas, mas na própria opção de evidenciar as câmeras da produção.

A resposta foi que, em três anos de conversas constantes, os dois haviam se falado poucas vezes pelo telefone, cinco vezes em específico, e não fizeram nenhuma chamada de vídeo. O espanto foi difícil de conter entre os apresentadores. Seria isso um absurdo? Algo irreal? Como alguém em sã consciência faria isso? O *reality show* imputa uma dimensão de absurdo ao fato de alguém manter um relacionamento sem ver a outra pessoa “pessoalmente”.

Ressalta-se um ponto na fala de Tristyn: “Quando eu tive o acidente, ela sempre ia me ver. Ela sempre mandava mensagem perguntando se eu ia ao médico. Como não se apaixonar por uma pessoa assim?⁴”. Tristyn se sentiu visto por Lara. Sabe-se que o olhar é um objeto causa de desejo, como foi abordado anteriormente, e que ele se define justamente em um momento de elisão da visão. Tristyn, de alguma maneira, ali onde ele vê as imagens de Lara e suas mensagens, é “foto-grafado”.

⁴ Em inglês: When I had the accident, she always went to see me, she always texted me asking if i go to see the doctor, how not fall in love with someone like that?

Figura 3 – Nev e Kimmy em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Apesar do espanto dos apresentadores e de suas “caras e bocas” (figura 3), Tristyn expõe que sua prova de amor eram as mensagens de Lara em suas declarações cotidianas de carinho. Para Tristyn, as mensagens eram suficientes para que se sentisse amado, não sentindo a necessidade de ouvir sua voz ou ver sua imagem ao vivo, pelo celular, até aquele momento.

O relato de Tristyn sobre como ele enxerga a prova de amor de Lara remete à afirmação de Brodsky (2016, s.p., tradução nossa): “A imagem virtual nos faz esquecer o real do corpo. Nem tanto sobre o próprio corpo, porque a imagem virtual pode servir para animá-lo, mas certamente faz esquecer o real do corpo do Outro”. Quando Brodsky (2016) aponta que a imagem virtual nos faz esquecer o real do corpo, pode-se fazer a seguinte leitura: a imagem virtual nos faz esquecer que, no outro, existe um corpo que está para além de tu, que é presentificado no gozo do objeto sexual. Essa dimensão real que há no “encontro” entre os corpos é esquecida, mas não anulada, até porque o próprio Tristyn sente a vontade de se encontrar com sua amada: quer encontrá-la, quer vê-la além daquele ambiente no qual se deu o primeiro contato.

Tristyn nos ensina que o discurso amoroso se sustenta no ambiente digital, mas que também é preciso saborear essa contingência imagética além do espaço digital, que tem um aspecto de *on-line/off-line*. O amor *on-line* pede um encontro *off-line*. Tristyn sente falta de um encontro que possibilite provar o seu amor por Lara. Essa dança dos corpos é desenvolvida por Brodsky (2016) da seguinte forma:

[...] sabemos que ter um corpo não é nada ganho de antemão, que lidar com o próprio corpo significa um longo trabalho que começa com o estúdio espelho e não se sabe

como ou quando termina, mas que lidar com o corpo do Outro é muito mais difícil ainda, que um corpo acomoda para outro corpo tanto como um peixe para uma maçã. (BRODSKY, 2016, s.p., tradução nossa).

O esquecimento desse encontro com a alteridade que Brodsky (2016) evidencia no relato de Tristyn desvela um mal-estar que envolve a relação com a imagem virtual digitalizada. Pode-se até gozar dessa imagem, se animar com ela e, também, com suas mensagens, mas desejá-las implica um encontro no qual essa relação pelas redes sociais se inclua, mas que não seja a única forma de encontro. Virtual e real⁵ não se distinguem pela ausência/presença do corpo, mas pela forma como se experencia o encontro da fala com a imagem (BRODSKY, 2016). Assim, não se trata de uma oposição, mas de uma relação que versa sobre a imagem virtual e o real que nela está velado. Brodsky (2016) entende que essas categorias não são díspares, mas suplementares.

Contudo, a ânsia de Tristyn pelo encontro despido das imagens digitais traz à tona outro elemento: o celular, essa ponte contemporânea, que faz com que a relação entre virtual e real se torne rígida, diferenciando aquilo que é do âmbito imaginativo/especulativo daquilo que está nele, mas que é velado, que é seu real sexual, o impossível. O amor de Tristyn abre as portas para essa contingência do desejo e pede para que isso não fique no campo da virtualidade digitalizada. Se a imagem virtual digitalizada produzisse um efeito de “adeus ao corpo”, Tristyn não teria mandado uma mensagem para um programa televisivo, apelando para um encontro com sua amada fora dos ambientes digitais.

O real e o virtual encontram-se fronteiros com a digitalidade dos aparelhos tecnológicos. A proposta de Brodsky (2016) atinge esse lugar fronteiro do real e do virtual, que é o digital. A partir do momento em que a imagem virtual é digitalizada, ela nos faz esquecer de uma alteridade êxtima. Contudo, esse esquecimento deixa um traço, no qual o amor de Tristyn por Lara ganha uma prevalência apaixonante, em que ele aposta todas suas cartas no “amor de sua vida” com esse pedido ao programa⁶. E é por esse amor apaixonante que Tristyn tem a ânsia do encontro “fora” das redes sociais: uma outra forma de se encontrar, de atestar esse objeto de seu amor.

⁵ Esta dissertação faz uma leitura do virtual e do real a partir do esquema óptico de Jacques Lacan, em que a relação entre imaginário e real versa sobre o virtual especular em uma imagem refletida no espelho, e o real aquilo que resta dessa imagem e mancha essa *Gestalt* especular, que é velado na própria imagem virtual. Sobre os conceitos de virtual e real, no último capítulo será utilizado o texto de Viganó (2009) para aprofundamento dessa relação, a partir do que o autor chamou de “realidade sexual” e “realidade virtual”.

⁶ Esse ponto será trabalhado, com mais profundidade, no próximo capítulo, em que será discutido o que Lacan (1999) chama de “amor juvenil”, bem como sua relação com o narcisismo e a escolha de objeto.

Assim, então, há um primeiro encontro/desencontro que Tristyn relata, e este se dá sob a prevalência do espaço digital das redes sociais. Esse primeiro encontro/desencontro se realiza pelas conversas entre os perfis das redes sociais, porém não se sustenta somente nelas: há a virtualização de um encontro para além desse espaço, pois há o planejamento de uma vida em conjunto entre Tristyn e Lara. Há uma aposta de início, pelo menos com Tristyn, de que um dia estariam, ele e Lara, desfrutando de um encontro que não se limite às das redes. O primeiro encontro/desencontro começa nessa aposta de Tristyn. Já o segundo encontro/desencontro começa diante de outra questão: Tristyn precisa saber se a pessoa com quem nutriu um relacionamento é sincera com ele e se não utiliza um perfil *fake*.

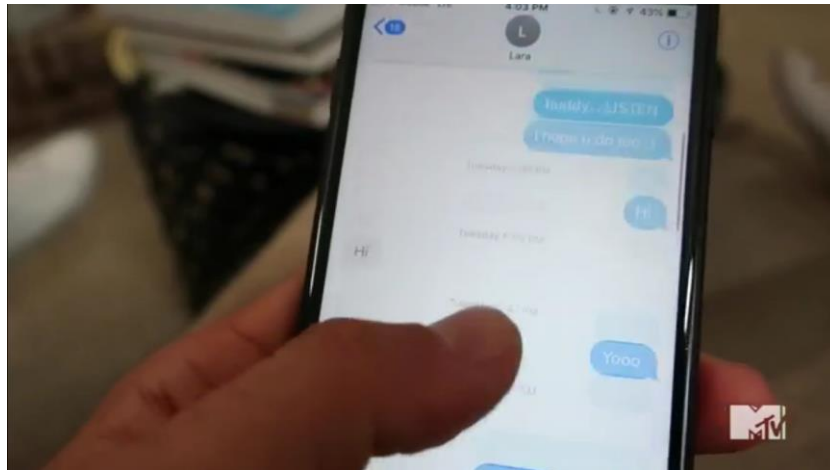
Prosseguindo, a tela fica preta e reaparece com as câmeras em um carro estacionando em uma casa: a casa de Tristyn. Os apresentadores se acomodam em sua sala para conversar um pouco mais sobre sua história com Lara. O pivô para ele ter chamado os investigadores foi um desencontro que teve com ela. Após planejarem um jantar em um restaurante para o Dia dos Namorados, Tristyn achava que, finalmente, iria acontecer o encontro esperado com seu amor, porém não aconteceu, deixando uma suspeita de que Lara poderia estar enganando-o com um perfil falso.

Aponta-se, então, para dois fatores. O primeiro é o espetáculo que se atrela ao “absurdo” da situação de Tristyn. O segundo é fazer acreditar que esse amor que ele tem por Lara só é legítimo se um dia eles se encontrarem, mesmo que o relacionamento seja enlaçado nas redes sociais. Não obstante, para Tristyn, o seu amor é real. Os apresentadores, de alguma maneira, colocam dúvidas em sua certeza, e, por mais que haja uma suspeita sobre Lara, Tristyn faz uma aposta em seu amor por ela, pelo perfil dela.

Em seu relato, Tristyn fala que, quando estava a caminho do restaurante, Lara mandou uma mensagem desmarcando o encontro, dizendo que seu carro quebrara. Ele, frustrado pelas tentativas falhas, fez o pedido para o programa de televisão, porque estava desconfiado de que Lara “não era quem diz ser”⁷ [*sic*]. Aqui, nesse ponto, a câmera enquadra a face de Tristyn, evidentemente desconfortável, indicando uma tentativa de aproximação com essa sua frustração. Os apresentadores pedem para ver as conversas de Tristyn com Lara, e a câmera foca na mão de um dos apresentadores gravando a tela do celular de Tristyn. O próximo plano é o do celular dele.

7 Em inglês: she was not who she says she is.

Figura 4 – Celular de Tristyn visto pela câmera pessoal de Nev em *Catfish: The TV Show*



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Claramente, não dá para perceber o tipo de diálogo que Tristyn e Lara têm na figura 4, mas não importa saber disso. O que importa é mostrar a esse Outro supervisor, que está junto, virtualmente, com os apresentadores. O lugar do espectador é o lugar de um olho que pede que tudo seja evidenciado. Vejam que o celular de Tristyn contrasta a câmera na mão de um dos apresentadores; de uma certa forma, essa evidência é ofuscada por ela mesma.

O que faz esse desencontro acontecer para Tristyn e Lara é a desconfiança do perfil? É o fato de o encontro “fora” das redes não ter acontecido na primeira vez? Nesse ponto, as relações *on-line* têm um aspecto que faz sombra às relações que começam *off-line*: o perfil das redes. Por mais que um encontro “face a face” seja uma dança das aparências, os movimentos dos passos levam em consideração, também, que essas aparências caem em algum momento. Tristyn comenta que se sente um bobo por ainda estar amando Lara, mas que precisa encontrá-la, e fala: “Olha, quem quer que seja eu ainda estou envolvido, ainda a amo e estou por um fio, e, se isso não funcionar, então... acho que eu vou ter que parar de falar com ela”⁸.

Com essas palavras de Tristyn sobre seu amor por Lara, é preciso dar uma pausa em nossa escrita do olhar e percorrer as principais referências psicanalíticas sobre o que está em jogo na comédia dos sexos. Retomaremos esse percurso no capítulo 5.

⁸ Em inglês: Look, whoever it is I'm still involved, I'm still in love with her and I'm on the edge and if that doesn't work then...I guess I'll just have to stop talking to her.

4 A COMÉDIA DO AMOR E A ESPETACULARIZAÇÃO DOS RITUAIS COTIDIANOS

Vimos, no capítulo anterior, o estatuto das imagens nos *reality shows* e como essa lógica narcótica da imagem contemporânea aponta para uma paixão pelo real, que o objeto desta pesquisa demonstra com a caça aos *fakes*. Os entremeios da investigação indicam um uso desse mal-estar do amor espetacularizado entre Tristyn e Lara. O engano está, a todo momento, beirando essa relação. Os apresentadores tentam traduzir esse engano a partir da mentira, da “verdade verdadeira”, mas sem sucesso. Contudo, a bizarrice inerente ao *reality* nos constrói um aspecto cômico que enuncia a tirada espirituosa de uma possível comédia dos sexos que foi televisionada.

A partir do teor bizarro que os apresentadores forçavam com suas caras e bocas, foi decidido fazer um recorte no que Lacan (1998d) intitulou de comédia dos sexos. Para Lacan (1999), o amor é um sentimento cômico, e a comicidade do (des)encontro amoroso é desenvolvida por ele a partir do falo como o significante da falta-a-ser. Neste capítulo, o leitor verá que a comédia dos sexos, no amor, tem como ponto de costura o falo como significante da falta.

É a partir dessa inquietação sobre a comédia e o cômico que iniciamos um estudo sobre a comédia na psicanálise, tanto em Freud como em Lacan, em momentos específicos da obra freudiana e do ensino lacaniano. Afinal, o que seria uma comédia para Lacan? Por que Lacan se utiliza de um gênero teatral/literário para falar a relação, sempre confusa, entre dois seres falantes? Ao longo desse percurso de pesquisa, notou-se que o uso dessa forma narrativa para indicar a dinâmica do jogo da sedução no encontro amoroso era uma discussão subentendida nos artigos que se dedicavam a desenvolver a comédia do amor.

Partia-se do pressuposto de que há uma comédia dos sexos, sem se perguntar o que é uma comédia (DAFUNCHIO, 2011; RABINOVICH, 2005; COSTA; BONFIM, 2014; D’AGORD, 2017). A partir dessa inquietação com os estudos lidos e com a escrita do olhar, optou-se por investigar a temática da comédia e o uso que Freud e Lacan fazem desse gênero literário/teatral.

Para responder à pergunta sobre o que é uma comédia para Lacan, primeiramente é desenvolvida uma diferença entre o cômico, o trágico e a comédia. Assim, foi destacado um momento, na obra de Freud (2017b), em que o criador da psicanálise realiza um estudo sobre *O chiste e sua relação com o inconsciente*. No ensino de Jacques Lacan (1999), foi visto que,

no *Seminário V: as formações do inconsciente*, há comentários extensos sobre algumas comédias clássicas.

Essas duas referências constituíram um norte para desenvolver a discussão sobre o estatuto da comédia neste estudo. Após realizar uma conceituação da comédia e de sua relação com o amor, foi escolhida, para aprofundamento, a peça *Escola de mulheres*, de Molière. Essa peça foi eleita pela pertinência do comentário de Jacques Lacan sobre a comédia dos sexos. A seguir, serão discutidas as diferenças entre a comédia, o trágico e o cômico.

4.1 A comédia, o trágico e o cômico: unicidade e ruptura

O tema da comédia está nos primórdios do pensamento psicanalítico. Freud (2017b), em seu texto clássico *O chiste e sua relação com o inconsciente*, trabalha como um dizer opera, em uma coletividade, ao ponto de provocar um riso. Não somente como um engodo, o chiste tem uma relação ímpar com um dito, com uma materialidade da linguagem, que condensa uma contradição e aponta para um regime da relação entre sujeito e verdade (FREUD, 2017b).

Freud (2017b) entende que o chiste, em si mesmo, não é cômico, mas que a comicidade faz do chiste um ato no qual o riso proporciona um efeito de prazer. Esse movimento do chiste é definido por Freud (2017b) como “trabalho do chiste”.

Essa dimensão cômica do chiste pode ser condensada a partir da análise que Freud (2017b, p. 152) evidencia com as piadas de casamenteiros: “Em todo caso, se nossas histórias de casamenteiros são chistes, são chistes tanto melhores por que, graças à sua fachada, consegue esconder não apenas o que têm a dizer, mas também que têm algo – proibido – a dizer”. Freud (2017b) entende que essas piadas têm a particularidade de desvelar pelo velamento: um rastro que se faz pelo próprio traço do encobrimento. Há um prazer nesse movimento de desnudamento:

Como prosseguimento dessa interpretação que desvenda esse algo escondido e revela o chiste tendencioso por trás dessas histórias com fachadas cômicas teríamos o seguinte: quem deixa a verdade escapar assim, num momento de descuido, sente-se feliz, na verdade, por se livrar do fingimento. (FREUD, 2017b, p. 152).

Freud (2017b) se debruça de maneira extensa em piadas sobre o amor, o casamento, o matrimônio, apontando, como visto na citação acima, um trabalho de torção das aparências em jogo na relação amorosa, um “deixar escapar” um fingimento.

Essa dimensão cômica no amor, que é identificável em Freud, rendeu vários comentários de Lacan (1999) apontando a diferença entre a comédia e o cômico. Lacan (1999), em seu *Seminário sobre as formações do inconsciente*, é taxativo ao dizer que a comicidade é um efeito

real, que rompe com a imagem estabilizada antes do ato de rir: “O riso eclode na medida em que nossa imaginação o personagem imaginário continua sua marcha enquanto o que o sustenta de real fica ali, plantado e esborrachado no chão. Trata-se sempre de uma libertação da imagem” (LACAN, 1999, p. 137). Se Lacan (1999) entende que no riso há uma libertação da imagem por meio de uma irrupção do aparente, Freud (2017b) enfoca a relação entre o deixar escapar e o alívio da retirada das vestimentas imaginárias. O ponto em comum é uma certa irrupção de uma verdade que o riso põe um em envelope prazeroso.

Prosseguindo, Lacan (1999) entende que o cômico é uma expressão da relação entre demanda e satisfação: “[...] para que haja a possibilidade do cômico, é preciso que a relação da demanda com a satisfação não se inscreva num momento instantâneo, mas numa dimensão que lhe dê estabilidade e constância, seu caminho na relação com um outro determinado” (LACAN, 1995, p. 138). O cômico, então, o que provoca o riso, se dá a partir de um endereçamento no qual se desvelam seus interditos, possibilitando um laço comum entre dois sujeitos. Entra-se, então, nessa dimensão da relação entre a demanda e a satisfação, sempre frustrada pelo significante. O amor, então, aparece como uma possibilidade de suplantar sua incompletude:

Ora, se encontrarmos nas subjacências do chiste a estrutura essencial da demanda que faz com que, enquanto retomada pelo Outro, ela permaneça essencialmente insatisfeita, ainda assim há uma solução, a solução fundamental [...]. Uma vez que tudo depende do Outro, a solução é ter um Outro só para si. É a isso que se chama amor. Na dialética do desejo, trata-se de ter um Outro todo seu. (LACAN, 1999, p. 138).

Dessa citação, podem-se extrair vários pontos. O primeiro que se apresenta é a relação frustrada entre demanda e a satisfação, na medida em que o desejo se coloca enquanto uma negatividade em detrimento da demanda ao Outro (LACAN, 1995). Resta ao amor fazer um laço entre a demanda e o desejo. Lacan (1999) coloca dois pontos sobre o amor: 1) uma solução ao circuito cíclico da demanda (satisfação-insatisfação); 2) no campo do desejo, coloca-se o amor como uma alteridade, em que se encarna um Outro no outro. Assim, o amor e o cômico têm um ponto de convergência no que tange à própria frustração da demanda de amor.

Adiante, Lacan (1999, p. 138) relaciona o amor à fala plena: “O laço que une o Outro ao [Eu], ao objeto metonímico e a mensagem que define a área onde deve situar-se a fala plena”. O chiste se relaciona com a comicidade do encontro amoroso na possibilidade de um dizer espirituoso. Nesse sentido, o centro da questão do cômico é o “problema do Outro e do amor” (LACAN, 1999, p. 139).

Então, em que se baseia uma comédia? Lacan (1999) não responde de maneira direta essa pergunta, mas elabora condições possíveis para que uma comédia exista. Primeiramente, Lacan (1999) entende que, dentro de uma comédia, o que se está colocando em pauta é a relação entre *o isso e a linguagem*. Ao fazer um comentário sobre as comédias de Aristófanes, Lacan (1999, p. 140) atribui à dimensão sexual o que é próprio da comédia: “O que entrou originalmente na dialética da linguagem, ou seja, muito especialmente, todas as necessidades do sexo, todas as necessidades ocultas em geral, é isso que vocês veem produzir-se em primeiro plano na cena aristofânica”.

Não seriam essas ânsias do sexo uma dança das aparências que envolve o falo como esse significante da falta? Dafunchio (2011, p. 104, tradução nossa) entende que sim: “É justamente pela via da significação fálica em jogo no amor, que vamos encontrar seu lado cômico. Lacan diz – com Freud – que o cômico sempre é o falo, e por isso também é o lado do amor que se conecta com a vida”. Em sua leitura, Dafunchio (2011) entende que o que Lacan encontra em Freud – e, acrescento, em Aristófanes – é que a comédia sempre põe em jogo a significação fálica. O falo, como significante da falta, se apresenta por meio do cômico (LACAN, 1999; DAFUNCHIO, 2011). Inclusive, em *A significação do falo* (1998d, p. 701), Lacan atrela ao jogo sexual fálico a relação entre os sexos:

Mas atendo-nos à função do falo, podemos apontar as estruturas a que serão submetidas entre os sexos. É isso intervenção de um parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro, e que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato de copulação, na comédia.

Assim, a comédia seria uma espécie de jogo de linguagem que irrompe na aparência, um espaço de significação da falta que, ao se endereçar ao Outro, produz uma relação mascarando a própria falta (LACAN, 1998d). Lacan (1998d) também entende que a comédia vai até o limite: o sexo. Contudo, esse limite é testado pelo fato de a falta que produz a significação do falo, esse significante da falta, que coloca em jogo um sujeito em relação com o Ideal do Eu, “[...] mascarar sua falta no outro e que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos” (LACAN, 1998d, p. 701). Rabinovich (2005) interpreta essa passagem como o ponto-clímax de uma comédia. A psicanalista estipula uma situação em que um homem sedutor ou uma mulher sedutora sempre tem uma linha tênue entre o sublime e o ridículo, na qual há uma escrita da relação amorosa:

Na medida em que se inscreve na ordem do Ideal para o sujeito, quando alguém passa do ponto, não digamos nem mesmo um milímetro, mas um micron, esboça-se um sorrisinho no outro e entra a cena de vergonha, pois é o momento em que o sujeito se sente desnudado de sua falta, em sua comédia de vaidade fálica. (RABINOVICH, 2005, p. 59).

Então, a comédia, primeiramente, para Lacan (1999), tem essa dimensão do jogo de sedução entre os sexos, em que o sublime pode se tornar ridículo, justamente pelo uso que cada sujeito faz de seu Ideal para atingir o interesse de um outro. Ou seja, há um jogo com a moral dos bons costumes que a comédia do amor burla, e, por essa torção, é possível uma escrita do amor.

É nesse passo que Rubião (2007) se debruça sobre as comédias de Aristófanes que Lacan (1999) comenta, concluindo que “a comédia nos ensina, por essa vertente amorosa de sotaque feminino, que não há garantias no Outro, que o amor implica a dimensão incurável do um só” (p. 147). Temos, então, uma outra condição da comédia: *o Outro da demanda*.

Não é sem motivo que Lacan (1999, p. 141) entende que “o amor é um sentimento cômico”. Essa comicidade orienta uma relação entre o isso, a linguagem e o Outro no qual a demanda de amor de instala. Nessa direção, ao falar sobre as mutações da comédia ao longo dos tempos, Lacan (1999, p. 141) exalta a comédia italiana: “Ela nos mostra as pessoas comprometidas, em geral da maneira mais fascinada e mais obstinada, com algum objeto metonímico”. Temos, aqui, um quarto fator que entra nessas condições da comédia, que faz relação entre a demanda e o desejo: *o objeto metonímico*. Não obstante, o psicanalista francês vai apontar como as comédias encontram, no amor, um reduto para suas produções:

Alguma coisa ocupou o lugar da irrupção do sexo, coisa esta que é o amor – o amor denominado como tal, o amor que chamaremos de amor ingênuo, o amor inocente, o amor que une duas pessoas jovens, em geral bastante insossas. É isso que forma o pivô da trama. O amor desempenha o papel de eixo em torno do qual gira a comicidade da situação, e assim continuaria até o surgimento do romantismo, que hoje deixaremos de lado. (p. 141).

Vemos, então, que a comédia encontra no amor um terreno inóspito de exploração, nesse enigma que a ingenuidade do amor suplanta. Propriamente, a relação entre o isso e a linguagem se apresenta na forma de amor ingênuo, que Lacan (1999) aponta como juvenil.

Nessa relação do amor com a comédia, a paixão que produz essa dimensão fascinante da ingenuidade do amor juvenil “é uma paixão como outra qualquer. Todas as paixões se 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, 1999, p. 142). Ou seja, essa condição de uma troca, que coloca em jogo a metonímia do desejo, é a base do engano do amor. engano esse que faz do amor uma solução.

Não obstante, Lacan (1999, p. 144) faz uma relação entre comicidade e autenticidade no discurso amoroso: “No entanto é quando o amor é o amor mais autenticamente amor que se declara e se manifesta, o amor é cômico”. Tem-se essa dimensão autêntica do amor atrelada ao próprio fascínio. A própria ingenuidade adquire uma autenticidade, uma unicidade. Um amor declarado, aclamado é sempre um amor cômico, pois sua ingenuidade está nessa “pureza” do objeto metonímico.

É uma espécie de equivalência entre o objeto metonímico do amor ao Outro encarnado em um semelhante (LACAN, 1999). Essa equivalência se esvai na própria ignorância crassa e ingênua do amor, e mostra que “a relação com o Outro é essencial. Uma vez que o caminho do desejo passa necessariamente por ele, mas não porque o Outro seja objeto único, e sim na medida em que o Outro é fiador da linguagem e a submete a toda a sua dialética” (LACAN, 1999, p. 145). Há um campo do desejo em que o tipo Ideal do sexo rompe com a linearidade da cortesia entre dois sujeitos. O isso com que um sujeito seduz o outro, com aquilo que se quer conquistar no outro, faz a relação acontecer (LACAN, 1999). O cômico e a comédia se aliam nesse ponto.

Ressalta-se que o cômico não é a comédia, muito menos está subjugado a outra narrativa, a tragédia: “A comédia apresenta-se como o momento em que o sujeito e o homem tentam assumir com a fala uma relação diferente da que há na tragédia” (LACAN, 1999, p. 272). Ou seja, se a tragédia coloca em jogo a fatalidade conflitante da fala, e a comédia não se endereça a esse conflito entre a lei significante e a comunidade,

Já não se trata de seu engajamento ou de seu disfarce em exigências contrárias, não se trata apenas de seu problema, mas se trata daquilo em que ele mesmo tem de se articular como aquele que está destinado a absorver a substância e a matéria dessa comunhão, aquele que tira proveito dela que goza com ela que consome. (LACAN, 1999, p. 273).

A partir da citação acima, não há, na comédia, a cisão que há na dialética do desejo, como se apresenta fortemente no teatro trágico, mas sim uma outra forma de cisão, em que o próprio sujeito se enxerga destinado a absorver sua própria condição trágica e gozar dela (LACAN, 1999). Assim, “é o homem, afinal de contas, quem consome tudo o que é presentificado ali de sua substância, de sua carne comum, e a questão é saber no que isso vai dar” (LACAN, 1999, p. 273). Essa substância em que se coloca a cena da comédia, na qual se consome toda uma significação, Lacan (1999, p. 273) colocará na emergência da falta fálica:

“A comédia assume, colhe, desfruta da relação com um efeito que está fundamentalmente relacionado com a ordem significante, qual seja, o aparecimento do significado, do significado chamado falo”. Assim, uma comédia se dirige à exposição da significação fálica e ao gozo de sua posição, rompendo com sua ordem simbólica.

Como a comédia atinge esse desvelamento? Erotizando a relação simbólica. Lacan (1999) se utiliza de uma peça de Jean Genet chamada *Os balcões*. O comentário de Lacan sobre a peça de Genet versa sobre o seu primeiro ato. O primeiro ato é sobre o bispo, Irma, dona do bordel chamado “Casa das ilusões”, e uma funcionária da casa. A situação é a seguinte: uma pecadora tenta confessar quantos pecados ela cometeu e procura a absolvição divina na figura do bispo. Detalhe: a pecadora faz uma encenação de “ser pecadora”, e o bispo goza dessa encenação, ditando como a pecadora deve falar de seus pecados.

Assim, o comentário de Lacan (1999) está ligado a esse primeiro ato da peça de Genet. O bispo é um homem que goza da posição de ser um bispo e que paga a uma prostituta para contracenar com ele em uma cena de confissão, para que, mediante o relato, “[...] lhe permita ao menos acreditar que ela está participando de um gozo culpado” (LACAN, 1999, p. 273). Essa função erótica que se produz na peça de Jean Genet coloca em jogo a dinâmica da lógica da significação fálica, elevando o falo a um *status* de significante que transita na comédia:

Ou seja, de fazer com que o falo seja novamente promovido ao estado de significantes, como aquele algo que pode dar ou retirar, conferir ou não conferir, aquilo que então se confunde, e o faz da maneira mais explícita, com a imagem do criador do significante, do *Pai nosso, do Pai nosso que estais no céu*. (p. 279).

Se essa solução, que se aponta como a estrutura da comédia, é cômica ou blasfematória, Lacan (1999, p. 279) entende que isso se trata mais de um gosto pessoal do que de uma questão ética: “Nisso termina a comédia. Será ela blasfematória? Será cômica? Podemos colocar a ênfase a nosso gosto”. Nessa comédia, o que faz uma função salutar são as posições que os personagens ocupam tentando sustentar uma aparência.

Nesse sentido, a comédia endereça uma unicidade e decai em uma irrupção: o livramento do fingimento, que Freud (2017b) atrela ao chiste, aponta para essa superação de uma aparente contradição fálica. A demanda de amor e o objeto metonímico ganham um contorno simbólico na relação imaginária com o tipo Ideal do sexo (LACAN, 1999). Não só isso, mas ela o *espetaculariza*.

Vemos, então, nesse item, como a comédia pode ser enlaçada com a comicidade, mas sem equivaler a ela. O que irrompe o riso é essa imagem quebrada do tipo Ideal que é

espetacularizado na comédia (FREUD, 2017b; LACAN, 1999). Já na comédia está o uso que se faz de um tipo Ideal do sexo, em que o significante da falta ditará as regras da relação entre demanda e desejo (LACAN, 1999).

A comédia se diferencia da tragédia. No primeiro, a fratura que há na relação com o Outro é usufruto de um gozo cômico. Já na segunda, há uma relação própria com o destino em que esse significante da falta produz uma certa maldição do significante, que mortifica o sujeito em sua própria divisão. Isso não quer dizer que a comédia, a tragédia e o cômico não possam convergir. Veremos, a seguir, como a comédia dos sexos se alia, também, a uma tragicomédia do amor.

4.2 A comédia dos sexos e o tragicômico no amor

O que seria a tragédia no amor? Segundo Dafunchio (2011), a tragédia no amor se vincula à morte: “Em sua dimensão trágica, o amor se conecta com a morte” (DAFUNCHIO, 2011, p. 104, tradução nossa). Sobre essa conexão entre o amor e a morte, Rubião (2003) entende que a tragédia possui, em seu cerne, uma “condição humana”, comparando-a com os heróis trágicos que, dotados de seu excesso, caminham em direção ao dilaceramento de si:

Se a tragédia traduz algo relativo ao que não se deixa de civilizar/simbolizar ao homem, algo como um limite só transposto mediante o sacrifício do ser, a comédia parece fornecer uma via original da transposição desse limite do insuportável dado pelo significante enquanto barreira. (RUBIÃO, 2003, p. 70).

Nesse sentido, o muro da linguagem pode produzir duas vias de condições éticas da falta-a-ser: a tragédia, em que o significante é condicionado à relação da lei comunitária e ao desejo como uma certa maldição fantasmática (RUBIÃO, 2003); e a comédia, em que o significante coloca o sujeito em um ato de rir de si, de sua própria falta com que se burla com as vestimentas fálicas de um encontro sexual, por exemplo, como visto no item anterior (RABINOVICH, 2005; DAFUNCHIO, 2011).

Ao dissertar sobre o amor, Caldas (2008, p. 3) relaciona a comédia como uma função em que “escrevem o falo como a castração que vigora para todos, na forma conhecida e vivida pela maioria dos humanos – o amor nosso e risível de cada dia”. Assim, na relação de sedução entre dois sujeitos para o sexo, o falo dita as regras a partir desse corte no corpo, que decaem na sexualidade, e faz do encontro uma incidência da castração (LACAN, 1998d).

O falo, então, é um significante que vai construir uma comédia no encontro entre dois, pois “[...] o falo, têm o efeito contrário de, por um lado, dar realidade ao sujeito nesse

significante e, por outro, irrealizar as relações a serem significadas” (LACAN, 1998d, p. 701). Os dizeres do amor “ir-realizam” a relação amorosa.

Por isto que toda significação é fálica: porque diz respeito a esse significante que realiza o encontro, a partir de uma inscrição da falta que o constitui. “O significante fálico é uma marca com a ameaça ou a nostalgia do falta-a-ter” (LACAN, 1998d, p. 701). Lacan (1998d), assim como Freud, atribui a essa inscrição da falta-a-ter as relações entre a criança e a mãe, na relação primeira de amor, e a intersecção da lei do pai:

A divisão imanente ao desejo já se faz sentir por ser experimentada no desejo do Outro, por já se opor a que o sujeito se satisfaça e, apresentar ao Outro o que ele pode ter de real que corresponda ao falo [...]. Evidentemente, é da lei introduzida pelo pai nessa seqüência que depende seu futuro” (LACAN, 1998d, p. 700-701).

Ainda assim, Costa e Bonfim (2014) entendem que há um deslocamento da criança entre ser um objeto de desejo pelo Outro (mãe) até um lugar onde se situa ser esse objeto ou ter esse objeto. O falo, então, “passa de objeto imaginário do desejo da mãe a significante do desejo do Outro. Por último, a criança tem acesso a significação fálica, possibilitando, assim, situar-se na partilha dos sexos” (COSTA; BONFIM, 2014, p. 237).

Essa relação, que tange à dança fálica entre os sexos, é demonstrada por D’Agord (2017) em um artigo em que analisa o filme *Ata-me*, de Almodóvar. A história do filme é sobre Ricky, que sequestra uma moça chamada Marina, com quem se envolvera no passado. Ricky sequestra-a na busca pela mulher perfeita para ter filhos e formar uma família: Marina seria essa mulher. No intuito de querer ser amado por Marina, amarra-a em uma cama até que ela aprenda a amá-lo. Nos diversos diálogos que acontecem no filme, vale ressaltar a pergunta que Ricky faz a Marina, recortada por D’agord (2017): “Você não se lembra de mim? Já estivemos juntos antes. Mas você desapareceu”. Marina só irá reconhecê-lo em uma cena de um ato sexual entre eles, depois de Ricky ter sido espancado no caminho para sua casa, onde Marina estava. Ela, ao cuidar do homem fragilizado, leva-o para a cama.

A análise de D’agord (2017) vai trabalhar a questão do fantasma a partir do aforisma lacaniano “não há relação sexual”. Em francês, a palavra utilizada por Lacan ([1972-73]/2008b) é *rappor*t. Em sua tradução, *rappor*t quer dizer proporção. Assim, o aforisma quer dizer que não há uma proporção entre os sexos; não há uma partilha sexual proporcional entre o homem e a mulher (D’AGORD, 2017). Destaca-se, nos comentários de D’agord (2017), sua articulação para explicar o reconhecimento de Ricky por Marina. Vejamos:

Se nos reportarmos à cena anterior, na qual não há diálogo, mas em que Marina está ‘sozinha com o mergulhador’, um brinquedo com o tamanho de 15 centímetros com o qual ela se diverte, brinca na banheira, e se relacionarmos a cena do ato sexual com a cena solitária da banheira, podemos ler no sorriso da personagem de Marina que o que ela reconheceu em Ricky é nada mais do que uma das formas da série fálica da qual também faz parte o mergulhador. O que ela reconhece é o Falo como o que ela imaginou, representado, antes, na cena da banheira, pelo brinquedo do mergulhador. (D’AGORD, 2017, p. 132).

Para D’agord (2017), Marina só pôde reconhecer Ricky pela penetração que há na cena do ato sexual. Ricky ainda diz que, quando Marina o reconhecer, ela vai amá-lo. Ricky, então, “[...] se relaciona com a imagem fálica que ele dá a conhecer para ser amado. Ele busca ser amado. Coloca a imagem fálica para receber amor” (D’AGORD, 2017, p. 133). Assim, ele oferece uma imagem fálica para Marina, a qual a inclui em uma série de sentido que faz reconhecê-lo. Ressalta-se que “a imagem que ele pretendia que ela conhecesse ela já conhecia” (D’AGORD, 2017, p. 133).

Assim, instaura-se uma disparidade entre os dois no ato sexual. Ricky, ao dar a sua imagem fálica ao amor de Marina, acredita que, por reconhecê-lo, ela o amará. Porém, Marina o reconhece porque já o conhecia. Entre a penetração com Ricky e “o mergulhador”, o que resta é o homem que presta o seu pênis para o deleite de Marina. A relação entre os dois tem um mediador, o falo, que, nesse caso, é substituído pelo apêndice que Ricky possui, “que só tem existência, ou melhor, eficácia, na qualidade de semblante, de discurso” (D’AGORD, 2017, p. 133).

Retomar esse filme, bem como as contribuições de D’agord (2017), possibilita discutir sobre a “comédia dos sexos”. O falo, como solidário ao semblante, possibilita uma articulação significante: Ricky, com seu fascínio por Marina; esta, com seu deslumbramento por meio da penetração no ato sexual com Ricky (LACAN, 2009; D’AGORD, 2017). O que há, nesse desencontro encontrado, é uma relação entre o “parecer” e o “ter” o falo, que Lacan (1998d) diz na relação entre os sexos.

O que agencia um gozo sexual de Marina com o pênis de Ricky é o fato de que ele foi coordenado por um semblante: “Para o homem, é a mulher. Para a mulher, é o homem. Um é semblante do *phallus* para o outro. Trata-se, para cada um dos dois parceiros, de posicionar o outro em relação ao *phallus*” (D’AGORD, 2017, p. 134).

Phallus é um termo com o qual Lacan (1998d) faz referência à antiguidade grega, quando era utilizado para pensar a ideia de “simulacro” ou “insígnia” (SILVESTRE, 2018). Silvestre (2018, p. 60) entende que o *phallus* “é um objeto substituto, mas a propriedade dessa substituição tem todas as características de um substituto real e não um substituto-signo”. Essas

definições se assemelham ao que Lacan (1998d) estipulou como tipo Ideal do sexo, visto que o *phallus* não é um signo, mas um substituto real que se realiza no encontro sexual.

No caso de Ricky e Marina, só foi possível haver um gozo sexual pela função que o semblante fálico ocupava na fantasia de cada um: Ricky com uma fascinação na busca pelo amor de Marina; Marina, pela sua cadeia de fruição, em que a penetração de Ricky a faz reconhecê-lo. A suposta equivalência que se produz no encontro entre os dois garante que não há uma justa medida entre os sexos (D'AGORD, 2017).

Pode-se pensar também, nessa interpretação de D'agord (2017), como a comédia se alia à tragédia, visto que a relação fantasmática é o que produz uma equivalência fugidia entre os dois e dá lugar a um destino. Marina, com seu mergulhador; Ricky, com seu fascínio por Marina. Há uma mortificação trágica que se alia à descontinuidade cômica com que o filme termina: o riso dos dois no final do ato sexual.

Não obstante, Silvestre (2018) define a comédia dos sexos como um jogo em que “[...] há o sujeito que se mostra como quem é o falo, com a finalidade de causar o desejo e o sujeito que se mostra como quem tem o falo, mas os dois estão relacionados a um ‘parecer’ ser ou ter, já que se trata de sujeitos castrados” (SILVESTRE, 2018, p. 64). O engano produz a comédia, que tem no seu limite um encontro. E também dá lugar a uma mortificação trágica, uma “tragicomédia” no ato de amar.

Para um aprofundamento nesse destino tragicômico do amor, a seguir será utilizada a comédia *Escola de mulheres*, de Molière. Tal peça se mostrou importante pelos comentários de Lacan (1999) sobre a ingenuidade e o objeto metonímico, o próprio estatuto da comédia como um modo de espetacularizar a vida cotidiana e o possível destino trágico, também, da comédia dos bons costumes.

4.3 Escola de mulheres: Molière com Lacan

Em seu livro dedicado ao tema da comédia, em interlocução com a filosofia hegeliana e a psicanálise lacaniana, Zupancic (2008) formula que o personagem cômico é aquele que acredita incondicionalmente no seu objeto de desejo. “O sujeito cômico acredita em seu objeto metonímico e essa crença sempre contém um elemento de ingenuidade. No curso da comédia, essa crença se torna, frequentemente, injustificável (isto é, sem qualquer consistência no objeto/Outro) e, portanto, ingênuo” (ZUPANCIC, 2008, p. 84, tradução nossa). Não obstante, a comédia não se restringe somente a esse fascínio, mas seu ápice está em uma reviravolta na narrativa unívoca criada até então, fazendo com que essa crença se torne fútil e ingênuo, pois o objeto metonímico está no Outro (ZUPANCIC, 2008).

Esse (des)encontro com a irrupção de uma alteridade, elidindo o fascínio, faz da comédia essa criação simbólica que, ao mesmo tempo que espetaculariza os rituais cotidianos, faz destes um instrumento para uma crítica dos modos de vida (ZUPANCIC, 2008). A ingenuidade em relação ao objeto metonímico está para todos. Contudo, também coloca cada um face a face com uma questão sobre si mesmo: você quer o que deseja? (FORBES, 2013).

É essa a temática presente na peça de teatro de Molière *Escola de mulheres*. Arnolfo é um homem galanteador que passou a maior parte de sua vida se relacionando com mulheres já compromissadas. O sabichão colecionava esses relacionamentos como troféus e se gabava na arte de “pular a cerca”. Um dia, resolve se comprometer com uma moça que ele criou, desde nova, para ser a sua mulher, com atributos que, para Arnolfo, faziam dela uma mulher incorruptível: uma moça de uma pureza gigantesca pautada em sua ingenuidade. Agnes⁹ é o nome da bela criança que cresceu para, supostamente, ser a mulher de Arnolfo.

Mal sabe Arnolfo que sua mulher pura, ingênua e sublime, que vivia reclusa, se encontrou com um jovem, Horácio, filho de um colega de Arnolfo. O homem galanteador que gostava de mulheres casadas estava experimentando do seu próprio veneno. Arnolfo faz diversas tentativas de burlar os encontros amorosos entre Agnes e o jovem Horácio, contudo, o amor de Agnes é inabalável, e ela consegue fugir do esposo que a criou.

Agnes não sabia que o amante que lhe prometeu uma vida de casado era conhecido de Arnolfo. Horácio falava com ele sobre todos os encontros sexuais que tinha com sua amada. Falava do marido dela, que tinha uma imagem de homem incauto, velho, sem vida e com rancor. Arnolfo era um estranho-próximo nessa relação entre Agnes e Horácio. Horácio não sabia quem era o marido de Agnes, e ela, por sua vez, nunca tinha visto Horácio com Arnolfo, pelo fato de este restringir muito sua liberdade.

A peça termina com Arnolfo sem Agnes, e seu maior medo foi concretizado: ele virou um corno, foi traído pela mulher que amava. Todas as tentativas que Arnolfo fez no intuito de evitar que esse fato viesse a acontecer resultaram no que ele mais temia: a “ingenuidade” de Agnes foi o começo e o fim do relacionamento de Arnolfo.

Em um momento da peça, quando Arnolfo, em fúria por não conseguir segurar sua preterida, discute com Agnes sobre como ele a criou para que ela fosse uma mulher pura para ele, ela diz algo que ele mesmo ensinou: “É um homem que garantiu que vai casar comigo.

⁹ Nos comentários de Jacques Lacan (1999) sobre a peça de Molière se utiliza o nome Agnes, porém nas diversas traduções da peça em português o nome da personagem é Inês. Nesse estudo decidiu-se utilizar o nome “Agnes” pois, é o nome utilizado por Jacques Lacan ao fazer os comentários sobre a peça e também o nome da personagem em sua língua de origem.

Segui as lições que o senhor me ensinou: é preciso casar pro amor não ser um pecado” (MOLIÈRE, 1996, p. 108). Arnolfo estava se referindo ao casamento entre ele e ela, não entre ela e Horácio. Agnes usa do conhecimento que obteve de Arnolfo para fazer, ela mesma, sua relação com Horácio. Arnolfo queria uma mulher que nunca o traísse, e, de fato, criou uma moça que, em seus pensamentos, não trairia alguém que amasse. O problema é que Arnolfo não era o amor da vida de Agnes.

A história de Molière mostra a paixão de Arnolfo por não ser corno, daí vem sua escolha por Agnes. O problema é que ela não o escolheu. A última frase da peça é decisiva para expor o risco com que Arnolfo não contava, que veio das palavras de seu amigo Crisaldo: “E se você, Arnolfo, ainda está aí, não fique triste não, a sorte é sua. Pra quem acha os chifres a suprema vergonha, não casar é a única maneira de estar bem seguro” (MOLIÈRE, 1996, p. 127).

Arnolfo tinha uma obsessão de não ser corno: de não ter o mesmo destino dos homens das mulheres com quem se relacionava. Lacan (1999, p.142) aponta essa relação em seu comentário: “Vemo-lo entrar em cena, logo de início, com a obsessão de não ser cornudo. Essa é sua paixão principal. É uma paixão como outra qualquer. Todas as paixões se equivalem, todas são igualmente metonímicas”. Assim, Arnolfo substitui sua paixão em não ser corno pela ingenuidade de Agnes: uma operação metonímica que faz o Outro se encarnar em um semelhante.

A comédia tem, como um de seus elementos narrativos, “[...] centrar a atenção num isso que acredita inteiramente em seu objeto metonímico” (LACAN, 1999, p. 142). Não obstante, Arnolfo era conhecido por ser um homem que se relacionava com mulheres casadas: era um homem que fazia outros homens serem cornos. Há um deslocamento metonímico em que a paixão pelo significante “corno” opera no desejo de Arnolfo.

Esse centro do fascínio pelo objeto metonímico faz de Arnolfo, o espertalhão, o mais ingênuo de todos que estão ali, por acreditar que, fazendo dela (um outro) um objeto de seu desejo, pode garantir que Agnes o ame. A dimensão do “tu és meu amor” implica que o Outro o ame, porém o que a peça nos mostra é que há uma defasagem nesse “tu és”. Lacan (1999, p. 144) entende essa defasagem como o ponto cômico que há na peça de Molière: “[...] O que constitui o gatilho cômico é que, a partir do momento em que o espírito entra na pequena moça vemos surgir a raciocinadora diante do personagem que, ele sim, transforma-se no ingênuo”.

Importante ressaltar que o clímax dessa peça, para Lacan (1999), é quando Arnolfo tenta fazer um acordo em que Agnes fique com Horácio, mas que não deixe de ficar com ele. Ou seja, Arnolfo assume sua “cornice” e faz dela uma função para não perder seu amor: “No final das contas, o personagem inverte até mesmo o princípio de seu sistema, prefere até ser cornudo,

o que fora seu principal ponto de partida na história, a perder o objeto de seu amor” (LACAN, 1999, p. 144).

Vale ressaltar, também, a importância que Lacan (1999) confere aos personagens de Horácio e Agnes. Para Lacan, Horácio não somente cumpre uma posição de terceiro nesse triângulo amoroso, mas ele está ali para que, a todo momento, Arnolfo esteja à frente da situação. Contudo, ao perguntar para Agnes sobre Horácio, a moça fala tudo o que fez com ele. Ela não dissimula, não o engana sobre seu amor por Horácio. Ora, Arnolfo é o idiota nessa história, pois não é uma história de amor entre Agnes e Arnolfo, mas entre Agnes e Horácio. Arnolfo é um terceiro que só faz atrapalhar o casal.

Sobre Agnes, Lacan (1999) comenta a função do desejo que quebra com todas as formalidades do Ideal. Para Lacan (1999), Agnes seria essa figura que, mesmo sendo ensinada a ser boba, em sua bobice é artilosa, pois ela condensa a contradição própria da linguagem, porque ela simplesmente deseja:

Simplesmente, por ela estar no campo da fala, seu desejo está para além, Agnes fica sob o encanto das palavras, sob o encanto do espírito da inteligência, e, na medida em que há alguma coisa além da atualidade metonímica que tentam lhe impor, ela foge. Embora sempre dizendo a verdade para Arnolfo, ela o engana, pois tudo o que faz equivale a enganá-lo. (p. 145).

Assim, a peça de Molière, que atinge o tema da infidelidade, aponta, também, não só para a traição, mas para a própria condição do desejo, como uma dialética que se dá por meio de ditos e não ditos que fazem um dizer se apresentar. A ingenuidade, moeda de troca que versa todas as traições, se apresenta como um significante, na narrativa, que vai operando a falta em cada personagem, o que leva Lacan (1999, p. 145) a pensar a dialética do desejo nos seguintes termos: “A relação com o Outro é essencial, uma vez que o caminho do desejo passa necessariamente por ele, mas não porque o Outro seja o objeto único, e sim na medida em que o Outro é o fiador da linguagem e a submete a toda sua dialética”.

Ou seja, o desejo não é um ato individual, imaginário, como se pode pensar na peça de Molière, mas tem uma dialética em que esse objeto individual, imaginário se enlaça a uma referência simbólica. A ingenuidade se enlaça com o medo de ser corno. É nesse sentido que o Outro é o fiador que opera essa dialética do desejo.

Vemos que a peça *Escola de mulheres* ensina que a comicidade do amor está no fascínio de reduzir um Outro a um objeto metonímico (LACAN, 1999). Não obstante, essa peça mostra o quanto é pertinente a premissa lacaniana de que a comédia espetaculariza a escolha de objeto nos rituais cotidianos.

O jogo entre opostos (privado/público, amor/ódio, traição/lealdade) põe no alto da encenação uma realidade cotidiana. Molière é um artista clássico, com uma característica peculiar: em suas peças, há a exposição da contradição que há na moral dos bons costumes. A comédia traz às claras a própria opacidade que há no laço comunitário. Ainda assim, que véu é esse que a comédia desvela e revela?

4.4 A comédia está no véu do espetáculo?

Primeiramente é preciso ressaltar que a comédia grega, para Lacan (1999), é fruto das relações cotidianas que regem as relações entre homens e mulheres. Ou seja, a comédia carrega uma partilha comunitária, em que uma transmissão ocorre diante de um público:

Se quisermos fornecer da comédia uma teoria correta, teremos de partir do fato que, pelo menos durante algum tempo, *a comédia era produzida diante da comunidade*, na medida em que esta representava um grupo de homens, isto é, constituía acima dela a existência de Homem como tal. (LACAN, 1999, p. 272, grifo nosso).

A espetacularização do cotidiano, então, não é um fato próprio de nossa época. Se partirmos do que Lacan (1999) afirma acima, pode-se conjecturar que a espetacularização de hoje está mais atrelada ao mercado das imagens, no laço capitalista, do que a um uso artístico que se faz em meio a um laço em comum (THÁ, 1995).

A comédia esclarece o véu que se produz no enturvecimento do significante da falta. O deleite que há no cômico pelo riso é ocasionado pelo desvelamento do falo, porém o que há por de trás do véu? Segundo Lacan ([1956-57]/ 1995), o nada.

A comédia espetaculariza o nada que há na superfície das vestimentas fálicas de cada personagem. Por exemplo, em *Escola de mulheres*, Arnolfo, Horácio e Agnes têm, em suas ingenuidades, uma marca da vestimenta fálica: Arnolfo, com sua paixão pela cornice; Horácio, por ser bobo o bastante para contar suas aventuras com Agnes ao futuro marido dela; e Agnes, por sua sinceridade ingênua, pois, mesmo falando “a verdade”, enganava Arnolfo.

Entretanto, em que se baseia a função do véu? “Sobre o véu pinta-se a ausência. [...] A cortina assume seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a ausência” (LACAN, 1995, p. 157). Ou seja, o véu é o ídolo da castração, é onde a falta simbólica se realiza em seu próprio apagamento, é uma pintura da ausência. Lacan (1995) entende que o véu, no homem, está ligado à ilusão de que todas as relações que um homem tem com uma mulher são “[...] tecidas por seu desejo. É nisso mesmo que o homem encarna, idolatra seu sentimento deste nada que está para além do objeto do amor” (p. 158).

Arnolfo, personagem de Molière, serve de símbolo para essa indicação que Lacan (1999) nos oferece. O personagem achava que só existia o desejo dele ali, naquela relação com Agnes, o que gerou uma ingenuidade que fez dele um bobo diante desse jogo do amor na peça.

Contudo, o véu não tem somente a função de pintar a ausência, mas de produzir um suporte para o amor: “[...] mas na medida em que ele não seja, justamente, o ponto onde se agarra o desejo” (LACAN, 1995, p. 158). Pois o desejo se agarra nesse mais-além que é o nada, que é pintado pelo véu, o que se chamou neste estudo, até o presente momento, de “vestimenta fálica”. Lacan (1995) depura essa lógica do encantamento pela falta que há na demanda de amor:

A estrutura, aqui está ela na relação entre o mais-além e o véu. Sobre o véu pode se estampar, isto é instaurar como captura imaginária e lugar do desejo, a relação para um mais-além, que é fundamental em toda instauração da relação simbólica. Trata-se aqui na descida ao plano imaginário do ritmo ternário sujeito-objeto-mais além, fundamental da relação simbólica. Em outras palavras, na função do véu, trata-se da projeção da posição intermediária com o objeto. (p. 159).

Ou seja, o véu faz a relação sexuada acontecer por supor que há, ali, no semelhante, algo que não é dele (LACAN, 1995). Não é por acaso que Lacan (1995) começa essa lição afirmando um paradoxo do amor: “[...] o que é amado no objeto é aquilo que falta a ele – só se dá o que não se tem” (p. 153). Ora, Lacan (1995) entende que a comédia possibilita um desvelamento dessa relação intermediária com o objeto e seu mais-além, por meio da erotização da relação simbólica, ou seja, imaginarizando o simbólico. Lacan (1999) enxerga de maneira mais caricata essa virada a partir da leitura de *Os balcões*, de Jean Genet.

Então, há uma espetacularização do Outro em toda comédia. O véu faz essa mediação, na comédia, em que a virada, o *splitting*, produz um efeito cômico, de riso (LACAN, 1995). Ela está na exposição do véu no espetáculo, é uma possível conclusão que se pode obter a partir da afirmação de Lacan ([1958-59]/2016, p. 442) sobre a relação entre comédia e desejo:

A comédia, ao contrário do que um povo presunçoso possa crer, é o que há de mais profundo no acesso ao mecanismo da cena, pois possibilita ao ser humano a decomposição espectral de sua situação no mundo. A comédia está para além do pudor, ao passo que a tragédia termina com o nome do herói e com a total identificação ao herói.

Lembrando que o pudor, nesse momento do ensino de Lacan, segundo Murta e Schimith (2012), é um véu que tem uma articulação com o significante fálico. Para Murta e Schimith (2012, p. 3), “[...] o surgimento do pudor se estabelece num certo encontro com o falo. Ele emerge quando o véu fálico dá sinais a falhar, de vacilar”. Assim, Lacan (2016) coloca a

comédia para além do pudor, ou seja, para além do desvelar do véu fálico, para além de uma emergência da divisão do sujeito do inconsciente.

A comédia, de certa forma, ultrapassa a barreira da divisão do sujeito e “possibilita a decomposição espectral de sua posição no mundo” (LACAN, 2016, p. 442). Essa decomposição, para além do pudor, faz do ponto-clímax da comédia não o desvelar, mas esse para-além, uma espetacularização do para-além do véu, produzindo outro velamento. O riso e a função de tirada espirituosa que Freud (2017b) e Lacan (1999) conferem à comédia fazem esse tratamento da decomposição espectral dos personagens.

Partindo dessa relação entre o véu, o pudor e o mais-além que há na comédia, este estudo qualifica o *reality show Catfish: The TV Show* (2012-) como uma comédia contemporânea. No próximo capítulo, avançaremos na dimensão de diferenciação entre *Catfish: The TV Show* (2012-) e o paradigma clássico que Lacan (1999) utiliza para comentar *Escola de mulheres*, retomando a escrita do olhar.

5 CATFISH: THE TV SHOW: UMA COMÉDIA CONTEMPORÂNEA

Voltando à escrita do olhar, o pedido de Tristyn para os apresentadores do programa investigarem o perfil nos deixou diante de uma questão: o que saber de um perfil nas redes sociais? Vimos, no segundo capítulo, que a dança da encenação fálica supõe um lugar de endereçamento, um lugar de demanda. Essa demanda coloca em jogo um ideal com o qual o objeto é investido, tal como foi trabalhado a partir do personagem Arnolfo. Tristyn desconfia de Lara, e o que ele tem para colocar em movimento a dança da demanda de amor são um perfil e longos três anos de mensagens. Nesse sentido, a reflexão de Chatenay (2017) sobre a internet como um espaço em que suposto saber é sem sujeito nos ajuda a abordar o dilema produzido no episódio.

Segundo Chatenay (2017), a relação entre internet e saber se funda em um terreno de consumo. Assim, a internet endossa a dimensão do saber sem a divisão que há no sujeito do inconsciente. Chatenay (2017) entende que essa forma de supor um lugar no Outro digital individualiza mais do que divide. Chatenay (2017, p. 4, tradução nossa) fala das *selfies* para exemplificar sua ideia:

Até mesmo as *selfies* – pelas quais tentamos valorizar e localizar nossa imagem tirando fotos com personalidades bem conhecidas, ou em locais famosos – têm uma estrutura próxima daquela do segundo esquema óptico de Lacan: um “segundo tempo” selvagem, uma demanda a um Outro que daria seu acordo ou seu testemunho, ou que ao menos faria referência. A paixão pelas *selfies* é sintomática da demanda repetitiva de que um Outro venha enfim responder pelo que somos e desejamos.

Esse jogo das aparências *on-line* é restrito às imagens dos perfis e às mensagens das conversas. Tristyn busca Lara *off-line* pela mesma lógica que Chatenay (2017) interpreta o fenômeno das *selfies*, e o programa de televisão sustenta essa pulverização do Outro, fazendo um tribunal com o amor de Tristyn.

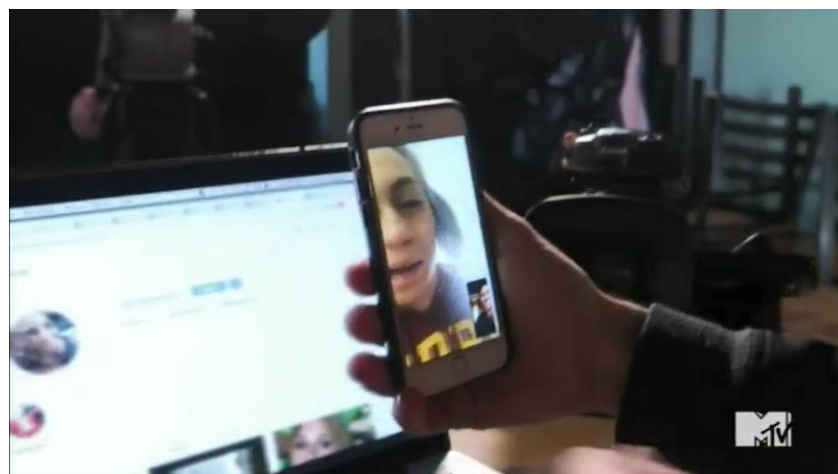
O ofuscamento pelo excesso de luz que é evidenciado na montagem desse episódio pode ser utilizado como uma metáfora. As provas ofuscantes enlaçam um jogo das aparências, em que a própria opacidade se situa ali onde ela está suprimida. A própria imagem evidente, sem defeitos, tão clara que ofusca. A encenação fálica dessa comédia está nessa clarividência das câmeras, sempre exacerbadamente iluminadas. A clarividência demonstra esse lugar do narcisismo hoje, interpretado por Chatenay (2017, p. 4) como ofuscamento ocasionado por uma “hipertrofia correlativa à própria fragilidade do Eu”.

O *show* televisivo mostra que os perfis falsos são um ponto no qual essa dinâmica da aparência muda, pois quem começa um relacionamento *on-line*, começa por meio de um perfil *on-line*, e se enlaça às imagens que nele estão. Já no “face a face”, essa imagem do outro se dá a partir de um choque, de uma certa movimentação: um jogo que se faz com signos entre os corpos. Contudo, isso não quer dizer que o amor de Tristyn não seja legítimo, ou que é um amor *fake*, mas mostra que a comédia se realiza, de alguma forma, pelas imagens estáticas e as mensagens junto a uma acústica da voz (mesmo que escassa), e, para Tristyn, isso foi suficiente por um momento.

Assim, começa a saga para o descobrimento de quem é essa pessoa com quem Tristyn está se relacionando. A caça aos *fakes* começa com uma mescla de desconfiança e sede de vingança pela suposta traição de Lara. Ao investigarem suas redes sociais e mandarem mensagem para colegas que interagiam com ela nas redes, eles comprovam que Lara é quem diz ser: sua identidade é “verídica” em relação ao seu perfil. Tem-se como verídico que as fotos do perfil condizem com a pessoa que utiliza.

Mais uma vez, a câmera pessoal que os apresentadores usam faz a sua função mais apropriada: evidenciar ofuscando. Vejam que, no começo do episódio, as luzes estavam intensas por causa dos ambientes nos quais estavam sendo feitas as gravações. Agora, ainda em ambientes fechados (figura 5), os objetos que ofuscam são os objetos com que são feitas as investigações e produzidas as provas. O digital fazendo fronteira a todo momento.

Figura 5 – Nev segurando o celular em uma videochamada em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Retomando, se Lara é “real”, por que ela não conversa com Tristyn por meio de vídeo, ao menos para mostrar sua face? Por que ela desmarcou o encontro tão esperado entre eles? Isso

leva o espectador a pensar duas possíveis conclusões: 1) ela não está tão comprometida com o relacionamento como Tristyn achava que estava; 2) ela gosta dele, mas, de alguma maneira, algo a impede de encontrá-lo.

Após toda a varredura nas redes sociais, os investigadores marcam um encontro com o rapaz para informar sobre os achados. Gravando na sala de estar de Tristyn, o apresentador mostra seus achados para o jovem. Os planos são fugazes. Não se concentra a câmera em uma pessoa em específico: ela transita ao passo da fala de cada um. Fica difícil de captar como Tristyn está recebendo as informações obtidas pela investigação. Um ponto que chama atenção é a sala da casa de Tristyn: a pintura é branca, e há uma luminária com uma cor quente nesse ambiente frio da casa.

Figura 6 – Nev e Kimmy na sala de estar de Tristyn em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Por que essa luminária da figura 6 está ligada? A atenção se volta para ela sempre que a câmera muda o plano para enquadrar os apresentadores relatando algo. Não seria importante o que eles falam? Rapidamente, o plano passa para a face de Tristyn e se concentra nela: sobrancelhas para cima, os lábios sendo mordidos pelos dentes e seu olhar assustado apontam para o dilema em que se encontra: o que fazer agora? Já se sabe que Lara é “real”, o que aparentemente complicou as coisas, pois, se ela é “real”, tudo que ela disse pra Tristyn foi brincadeira? O amor da vida de Tristyn não quer conversar fora das redes com ele? “Por que fingir que se importa por tanto tempo? Eu não sei o que pensar, cara. Se ela for real, eu acho que não quero ser o brinquedo de alguém para ser usado”¹⁰, diz Tristyn. No momento da fala

¹⁰ Em inglês: Why pretend to care for so long? I don't know what to think man, if it's real I don't think I want to be somebody's toys to be used

de Tristyn, uma música toca ao fundo, uma voz masculina cantarolando a seguinte frase: “Amor, não me deixe agora”¹¹.

Lara mora em uma cidade vizinha, a trinta minutos da casa de Tristyn. Pensativo, ele diz “ela gosta de mim...”¹² [*sic*]. O que os impede de se encontrarem? Aparentemente, a simetria de que Tristyn fala tão empolgado, em sua carta para o programa, está abalada pela investigação. Junto a esse abalo, vem uma indignação misturada com uma certa busca pela “verdade”.

A tela fica preta. Depois, a câmera mostra os apresentadores, no dia seguinte, tentando entrar em contato com Lara, mas sem sucesso. Foram aonde ela trabalhava para tentar encontrar a “criminosa” em flagrante, mas ela não estava no dia. Uma câmera dentro do carro da produção filma a saída de um dos apresentadores. A câmera não está em seu eixo, o que a leva a captar a imagem desfocada de Nev, um dos apresentadores. O afã de sempre ver as evidências do amor se transmuta em uma certa cegueira das evidências, como podemos ver na figura 7.

Figura 7 – Nev saindo do restaurante em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Após a tentativa falha da “prisão em flagrante”, os apresentadores decidem ir para a casa de Tristyn. Acomodados no sofá, falam sobre a tentativa falha de entrar em contato com Lara. Tristyn, desolado, olhando para seus próprios pés, cabisbaixo, fala que não consegue sustentar mais essa busca. Sem conseguir manter contato direto com ninguém, a não ser consigo mesmo, fala que quer parar as gravações e que está sendo muito dolorosa a procura. Sente-se frustrado e abalado.

¹¹ Em inglês: Love don't fail with me now.

¹² Em inglês: She likes me..

Os apresentadores suspendem a busca. Com as câmeras no painel interno do carro, mostrando a dupla de investigadores dentro do carro em movimento, chateados com a situação em que Tristyn ficara, recebem uma ligação. Era Lara, dizendo que estava pronta para encontrar com Tristyn e mandando o endereço para o encontro.

Os apresentadores vão sem Tristyn. Chegam antes ao lugar combinado, um parque. O tempo é chuvoso e, logo perto, há um abrigo coberto. Lara aparece. A câmera filma seus movimentos desde sua saída do carro até sua chegada (figura 8). Em nenhum momento as câmeras conseguem captar bem sua imagem. Tem-se uma ideia de que é Lara, mas não se sabe bem. A câmera adquire uma miopia necessária para o mistério desse episódio, e, em segundos, será “revelada” a verdadeira identidade de Lara.

Figura 8 – Encontro de Nev e Kimmy com Lara em *Catfish: The TV Show* (2019).



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Ao passo que ela se aproxima dos investigadores, sua face vai se desprendendo das miopias das câmeras e ganhando forma. Ao chegar perto, a conversa se inicia. Lara diz que não conseguia se encontrar com Tristyn por não saber como seria recebida por ele. Diz que “realmente” gosta dele, tanto que tinha medo de que, ao se encontrarem “fora” das redes, ele pudesse não gostar dela e deixar de falar com ela. “Tipo isso tudo... E eu tô muito nervosa por ter tipo um namorado, ou sei lá o que vamos chamar isso... eu não sei... eu não me abro com as pessoas. Pra falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe? É muita coisa para mim”¹³, diz Lara. O mal-entendido agora está às claras? Aparentemente, Lara gosta de Tristyn,

¹³ Em inglês: Like all this... And I'm really nervous about having... You know... like a boyfriend or whatever we'll call it... I don't know... I don't open up to people and to talk to him I have to be, like me, I think, you know? It's a lot for me.

mas sua insegurança é tão grande que não consegue cumprir as promessas feitas ao seu parceiro digital. Aparentemente, o amor nas redes não era o suficiente para aguentar o desencontro de um encontro *off-line*.

Os investigadores mandam uma mensagem para Tristyn e falam que estão com Lara e que ela está pronta para vê-lo. Nesse momento, a câmera mostra em plano grande o carro da produção e, ao lado, o que seria a mensagem que Nev enviou para Tristyn (figura 9). Em um espaço aberto, aparece um elemento visual artificial, indicando uma conversa com alguém que não está ali naquele momento. Era uma mensagem eletrônica de alguém da produção, dizendo que Lara apareceu e convidando Tristyn para um encontro com ela.

Figura 9 - Carro da produção junto com a mensagem de Nev para Tristyn em *Catfish* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Essa conjugação com elementos digitais em ambientes que não são digitais aponta para um ponto que deve ser considerado. A relação entre real e virtual não se dá por meio das evidências: ambos constroem a realidade evidente desse episódio, por mais que as narrativas forcem que há uma diferença arbitrária entre o que é real e o que é virtual. Esses momentos em que os *gadgets* aparecem mostram que eles ocupam um lugar fronteiro entre o real e o virtual. Brodsky (2016) ajuda a pensar essa não arbitrariedade a partir da própria relação que se tem com o corpo. O virtual está no real, e o real irrompe na própria virtualidade, contudo a digitalidade faz resistência à experiência do real no virtual (BRODKSY, 2019).

Despidos de qualquer vestimenta digital, os amados se encontram na frente da casa de Tristyn. A comédia está chegando ao seu clímax. Há um corte em que aparece Tristyn, em sua garagem, esperando o amor de sua vida chegar. Um outro corte é feito e mostra os dois amados

se encontrando para pôr às claras os mal-entendidos entre eles. O *stalker*, agora, consegue se despir de sua miopia e está pronto para “ver melhor” a situação (figura 10).

Figura 10 – Encontro de Tristyn e Lara em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

Tristyn pergunta se realmente o carro dela quebrara no encontro tão esperado. Ela diz que não e fala: “eu surtei... tipo, Dia dos Namorados é como um dia de casais... eu não sei, eu não sei, meio que achei que era superficial e fiquei muito nervosa”¹⁴ [*sic*]. Tristyn diz que não aceita mais desculpas e que, se ela quiser algo com ele, deve decidir nesse momento. Lara, timidamente, diz que sim. Tristyn chama-a para entrar na sua casa. As posições das câmeras colocam um aspecto de embate entre Tristyn e Lara, como se essa fosse a “hora da verdade”.

Mais um corte é feito. Aconchegados na sala de estar, Tristyn, irritado, comenta que ela nem aceitava uma ligação por chamada: “Eu estava assustada, eu não queria que você deixasse de falar comigo por me ver.... é estranho, eu não sei explicar”¹⁵, diz Lara. Os enamorados, incomodados com as câmeras, resolvem sair juntos, sem uma tela a espia-los, muito menos um espectador, que os veria, futuramente, quando o episódio fosse divulgado. No momento final, a trilha sonora se conjuga com o andar dos dois indo ao carro, e a música diz o seguinte: “Disseram que eu era um sonhador por te amar / Mas você está aqui comigo agora / Disseram que eu era pecador por querer você / Mas você está aqui comigo agora / E eu não sei como”¹⁶.

¹⁴ Em inglês: I freaked out... like Valentine's Day is like a couples day... i don't know, i don't know, i kind of thought it was not serious and i got really nervous.

¹⁵ Em inglês: I was scared, i didn't want you to stop talking to me because you saw me... it's weird i can't explain

¹⁶ Em inglês: They said i was a dreamer to love you/But you are here with me now/Said i was sinner to want you/But you are here with me now/And i not know how.

Ao entrarem no carro, Tristyn e Lara começam a rir de vergonha da situação que está acontecendo. O intrigante é que há uma câmera gravando os dois dentro do carro de Tristyn. Eles entram no carro, aparentemente, sem perceber que, dentro do próprio carro particular de Tristyn, há uma câmera. Eles agem como se não estivessem sendo filmados pela primeira vez.

Envergonhados, sorriem, fazem caras e bocas para a câmera que existe ali. O olhar dessa câmera não é um olhar dos investigadores, mas o olhar do *stalker*, aquele que não é percebido por ninguém, mas está, a todo momento, vendo todos os fatos e evidências (figura 11). Nesse momento, o *stalker* não existe: ele é evaporado pela vergonha e pelas caras e bocas de Tristyn e Lara. Isso mostra que essa dimensão de que tudo é visível vacila novamente, pelo riso, pela comédia.

Figura 11 – Tristyn e Lara dentro do carro em *Catfish: The TV Show* (2019)



Fonte: *Printscreen* do 38º episódio de *Catfish: The TV Show* (2019)

A tela da televisão se apaga. Alguns segundos de espera e a imagem reaparece, indicando que dois meses se passaram. Os apresentadores fazem uma chamada de vídeo com Tristyn. Felizes com o desfecho daquele primeiro momento, perguntam ao jovem como está a sua relação com Lara. Tristyn fala que ficou por algumas semanas com ela, mas não deu certo. Falou que não existia confiança entre eles após o episódio ocorrido, apesar de eles terem se encontrado. Disse que ainda está triste por não ter dado certo, mas que está feliz por ter se encontrado com ela. Relata o seguinte: “Eu prefiro ficar triste sabendo que não deu certo a ficar sonhando com o que poderia ter acontecido”¹⁷ [*sic*].

¹⁷ Em inglês: I'd rather be sad knowing it didn't work than dreaming about what could have happened

Essa fala de Tristyn coloca em jogo a desilusão de um amor que não deu “certo”, mas que foi “real” e, portanto, melhor do que a ilusão de um amor que estava dando “certo”, porém estava no campo das ideações. O lugar em que se coloca o amor em *Catfish* é o de um amor que, nas redes, está enquadrado no campo da ideação, que não corresponde à realidade “nua e crua”.

Outro elemento de destaque é a narrativa do amor que “dá certo”. A valoração do “certo” e do “errado”, do “bom” e do “ruim”, da “traição”, da “confiança”, do “real” e do “falso” é algo que realiza a encenação fática junto com a clareza míope das câmeras. A paixão “aparentemente” aparece no âmbito da idealização da imagem do perfil, e, com ela, a “loucura” de se relacionar com uma pessoa, por tanto tempo, em um ambiente em que as pessoas não são “reais”. Essa paixão vai tomando um ar de punição no decorrer da investigação: um “acerto de contas”.

O engano do amor tem um lugar obscurecido que se tenta evidenciar na clarividência das câmeras, sem sucesso, pois a clarividência desse olho *stalker* insiste em dizer que a base do amor é o engano. Assim, tendo em vista essa dinâmica apresentada, buscamos aprofundar, no próximo capítulo, a discussão nessas três categorias: a verdade, a mentira e o engano. Tais categorias foram determinantes para se pensar a atualidade da comédia dos sexos nesse *reality show*, tendo em vista a lógica contemporânea da exibição e a paixão pelo real inerente a esse tipo de atração.

A própria dinâmica das câmeras que enlaçam a narrativa do episódio burla a lógica sobre a qual se constrói o próprio *reality*. Paixão pelo real, como entende Žižek (2003), é a própria fuga a ele, ou seja, a paixão das câmeras em captar a verdade e a mentira no relacionamento de Tristyn e Lara deu lugar ao que fugiu, ao engano do amor. O engano se evidencia não só nas falas de amor de Tristyn, transmitidas como um relato bizarro, mas no uso da luz, na miopia da câmera e, também, no riso entre os participantes.

Não obstante, apesar de Lara não ser um *Catfish*, acaba se tornando pela cadência da investigação realizada no episódio. Mesmo sem ter um perfil *fake*, Lara é tratada como uma pessoa que estava enganando Tristyn. As câmeras mostram que o engano não está sob a pele de Tristyn e Lara, ou na dos apresentadores, mas na própria relação amorosa que se fundou *on-line*; o engano também está *off-line*. Retomando a comédia como esse ponto nodal do mal-entendido entre os sexos, seria *Catfish: The TV Show* uma comédia contemporânea?

Da comédia de Molière até os dias atuais, passaram-se mais de três séculos: ocorreram guerras, revoluções industriais, revoluções científicas, humanistas; em tese, ocorreu a mudança de um mundo. Foi visto, no capítulo anterior, que Lacan (1999) utiliza a peça do dramaturgo

francês para indicar aspectos estruturantes na comédia, dentre eles a espetacularização da ritualização da vida cotidiana. Molière é reconhecido como um dos grandes dramaturgos que utilizavam figuras cômicas da vida cotidiana: o Arnolfo de *Escola de mulheres* (1662/1993) era uma figura caricata de sua época. Entretanto, o que se atualiza nessa lógica da comédia dos sexos hoje?

5.1 O espetáculo contemporâneo nos *reality shows*

Como vimos anteriormente, a comédia tem uma estrutura para Lacan (1999), e a comédia dos sexos tem um lugar estruturante de toda relação do sujeito com o semelhante, regido pelo falo como significante da falta. Pode-se concluir, até aqui, a comédia dos sexos como espetacularização do falo, significante da falta-a-ser, que opera na demanda de amor e no enlace do desejo.

Sendo assim, este capítulo realiza uma incursão sobre *Catfish: The TV Show* tendo como base a discussão feita, anteriormente, sobre a comédia dos sexos em sua atualidade, apontada na discussão sobre a centralidade do olhar na contemporaneidade. Concebemos a atualidade a partir da elaboração lacaniana do conceito de repetição, em 1964, em que é lido o conceito freudiano a partir das ideias de *autômaton* e de *tiché* em Aristóteles. A repetição em si inclui algo que se atualiza da realidade psíquica, ao mesmo tempo que tem uma potência tíquica, de encontro do real que se produz na própria repetição, uma invenção (LACAN, 2008a). Assim, a repetição é atualização e invenção; é o que, na estrutura, se repete na medida em que se renova: tem um aspecto de automatismo e também de irrupção, de diferença (LACAN, 2008a). Os *reality shows* mostram o espetáculo do cotidiano, contudo, que espetáculo é esse?

Para sustentar que o objeto desta pesquisa é uma comédia contemporânea, é preciso, antes, realizar uma discussão sobre a visibilidade como uma maneira de reconhecimento no mundo contemporâneo. A centralidade do olhar, na cultura contemporânea, é um elemento discutido por diversos pesquisadores, sejam eles psicanalistas ou não (QUINET, 2002; KEHL, 2004; BUCCI, 2004, 2021; BEIGUELMAN, 2021).

A partir de Bucci (2004), sabe-se que a televisão, espaço no qual os *reality shows* são produzidos, tem uma função de vincular o olhar do espectador à própria estrutura de seus conteúdos. O espetáculo é a ordem do olhar. Em um diálogo com o referido autor, Kehl (2004) trata das “videologias” a partir dessa dimensão de subjetivação do “olhar” e do “ser olhado”. Assim, para Kehl (2004), a televisão é uma mistura de informação com entretenimento, e faz do espetáculo um lugar onde o desejo de expiar ganha forma.

Tal desejo de expiar é a base da inclusão do espectador em toda comédia, seja a de Molière, seja a televisiva. O expiar é sempre uma constante, no olhar, como um objeto de causa de desejo. A encenação teatral da dramaturgia contrasta, então, com uma outra forma de encenação nos *shows* televisivos, tal como Žižek (2003) entende: nos *shows* televisivos, cada indivíduo encena-se a ele mesmo. Há, então, uma inversão entre o ator na comédia teatral e o ator da comédia que é *Catfish: The TV Show*. Na comédia teatral, o ator atua sendo outro; na comédia televisiva, atua sendo ele mesmo. Contudo, foi visto no capítulo anterior que essa “encenação” é própria da relação entre sujeito e objeto: há sempre um uso do véu que se faz para manter uma relação com o objeto de desejo.

O que se inventa na atualização que se produz no espetáculo em *Catfish: The TV Show* (2012-)? A diferença está na ordem do olhar, da visibilidade como um espaço de subjetivação, que faz do espetáculo não só um modo de evidenciar as contradições no laço social, mas de fazer da contradição um meio de individualização de si (KEHL, 2004). Kehl (2004) entende que, nesse espaço operado pela visibilidade, o espetáculo fornece condições de um modo de vida marcada pela imagem como uma mercadoria de si. Importante salientar que o texto de Kehl (2004) foi publicado há mais de quinze anos, ou seja, se escrito atualmente, talvez a televisão não fosse mais esse principal condensador das produções audiovisuais, mas o celular.

Não obstante, o olhar *stalker*, que opera ao longo do episódio, evidencia essa lógica da instância da imagem ao vivo e seu fascínio no apelo realista (BUCCI, 2021). A realidade “nua e crua” é concretizada de maneira parcial nesse olhar das câmeras no episódio de *Catfish: The TV Show* (2019). Assim, pode-se entender que, na contemporaneidade, o olhar *voyeur-exibicionista* do espetáculo se transmuta em um olhar *stalker*, um olhar perseguidor. Essa operação se encontra nas redes sociais, e a televisão também acompanha essa mutação.

Acrescenta-se, também, que as redes sociais potencializaram o processo de espetacularização da vida (SIBILIA, 2016). Não se precisa mais da televisão para aparecer, mas de engajamento dos seguidores nos perfis que se prestam a criar conteúdo nas redes sociais. Não obstante, Beiguelman (2021), em seu livro *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*, elabora uma tese sobre a dinâmica do olhar e o estatuto da imagem em ambientes digitais. Para a artista, professora universitária e filósofa, o olhar na atualidade tem uma dupla potência:

Sinto dizer, porém, que a tendência é de que as câmeras, cada vez mais inteligentes, aprendam a capturar fotos já corrigidas, dificultando a não obediência aos seus desígnios pré-fabricados. Estamos vivendo a paradoxal situação em potencialmente criar a mais rica e plural cultura visual da história, pela democratização dos meios, e mergulhar no limbo da uniformização do olhar. (BEIGUELMAN, 2021, p. 134).

A visibilidade, como um espaço de subjetivação, encontra no exibicionismo o reduto pulsional em que se vincula o desejo de ser reconhecido como o desejo de ser visto (KEHL, 2004). O olhar de um *voyeur* é uma espécie de recheio ao corpo do exibicionista: ele precisa do Outro *voyeur* para se garantir enquanto sujeito do desejo, quando volta a si mesmo (FREUD, 2013). Essa dimensão é tratada por Freud (2013) como um dos destinos da pulsão, intitulado como retorno em direção à própria pessoa: “O retorno à própria pessoa se torna compreensível se considerarmos que o masoquismo é um sadismo que se voltou contra o próprio Eu, e que o exibicionismo inclui a contemplação do próprio corpo” (FREUD, 2013). Quinet (2002, p. 99) comenta que:

No voyeurismo, por exemplo, onde está o sujeito e onde está o objeto? No próprio olhar, como objeto perdido e repentinamente encontrado, por exemplo, a emergência da vergonha. Para o voyeur, o circuito da pulsão escópica se arremata quando ele é pego em flagrante pelo olhar de outrem, isto é, quando ele, por sua vez, é olhado.

O “escopismo” da nossa sociedade, para Kehl (2004), é uma amplificação desse processo pulsional ao qual o desejo se vincula. Para a psicanalista, o olhar é o coração da cultura de consumo em que vivemos: “É o coração que trabalha para a acumulação de capital na indústria de conhecimento. O coração e o inconsciente, desimpedidos de suas antigas restrições porque passou a se apresentar do lado dos imperativos da sociedade de consumo” (KEHL, 2004, p. 60).

Essa lógica escópica no social também é trabalhada por Quinet (2002) em seu livro *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, a partir do que ele nomeia “sociedade escópica”, uma conjunção da sociedade do espetáculo de Guy Debord e da sociedade disciplinar de Michel Foucault:

É o olhar, excluído da simbolização efetuada pela cultura sobre a natureza, que retorna sobre a civilização, trazendo o gozo do espetáculo e o imperativo do supereu de um empuxo-a-gozar escópico: um comando de dar-a-ver, seja de mostrar-se inocente, seja de tornar-se visível. De toda forma, na sociedade escópica, para existir é preciso ser visto pelo Outro. E assim se instaura a renovação do velho cogito religioso: O outro me vê, logo eu existo. (p. 339).

Dessa forma, Quinet (2002) compreende a criação dos *reality shows* como um dos efeitos desse “dar a ver”, que atende a uma lógica do tornar-se visível como uma lei, um empuxo ao gozo, próprio do discurso capitalista. Para Quinet (2002, p. 343), esses programas fazem os telespectadores acreditarem na promessa de que cada um pode se tornar celebridade a qualquer

custo: “Assim, a identificação do telespectador é facilitada, pois ele pode ser o próximo jogador – ter seu momento de fama e celebridade por ter adquirido visibilidade”.

Porém, sabe-se que hoje existe uma outra tela que impulsiona essa estrutura: a tela do celular. Esse é o tema de um artigo de Quinet (2019) em que o autor retoma a sua própria ideia, mais de quinze anos depois, apontando para essa intensificação que os *smartphones* produziram na sociedade escópica. O referido psicanalista utiliza o termo “celu-lar” para evidenciar que os celulares têm um estatuto de uma habitação para cada sujeito: “E assim ocupar o lugar topológico de *das Ding*, a exterioridade íntima, a extimidade” (QUINET, 2019, p. 148).

A centralidade do olhar na contemporaneidade pode fazer do exibicionismo pulsional uma forma de reconhecimento, tal como Quinet (2002) e Kehl (2004) concebem. O trabalho de Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) acrescenta a esse debate, levando em consideração que o exibicionismo é diferente da exibição. Logo, é preciso diferenciar uma lógica exibicionista, própria da pulsão escópica, de uma lógica da exibição, que se relaciona com a visualização, não com o olhar.

Gomes, Pedrosa Filho e Texeira (2021) entendem que a lógica contemporânea se vale da exibição, ou seja, uma lógica do visualizar e do ser visualizado. Para os/as autores/as, fazer essa pontuação é salutar, pois “o olhar causa embaraço, estorvo, perturba a imagem, e põe em xeque a função da visão. A visão serve justamente para tirar o olhar da cena, garantindo uma permanência ostentatória, fálica. Por isso é frustrante publicar e não ser visualizado” (GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2019, p. 96). Assim, o que acontece nas telas de um modo geral (televisão e celular) é uma lógica da exibição, velando a angústia que a própria pulsão escópica inclui em sua relação com a alteridade (GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021).

O “celu-lar”, que ocupa esse lugar topológico da extimidade, infla a visão em detrimento do olhar (QUINET, 2019; GOMES; PEDROSA FILHO; TEXEIRA, 2021). Enquanto a “espiadinha” tinha uma relação com a alteridade, por meio da pulsão escópica, com os *views* as visualizações endossam a lógica da exibição.

A exibição por meio da exposição indica a atualidade da comédia dos sexos no *reality show*. O que se espetaculariza em cada episódio de *Catfish: The TV Show* (2012-) não é somente a encenação fálica entre os sexos, mas a exposição de uma escolha particular de um sujeito que se expõe para conseguir encontrar seu amor. Pode-se entender que, se na sociedade escópica o espetáculo coloca o par voyeurismo-exibicionismo como um reduto pulsional, na atualidade o que se coloca como reduto pulsional não é esse par, mas o gozo da visão que o *stalker* persegue.

Há uma diferença no que tange justamente à visibilidade; há um contraste da comédia molieriana em comparação com o *reality show* no que tange aos personagens. Arnolfo “não

existia”: era um personagem que tem sua materialidade na letra de Molière, mas os personagens de *Catfish: The TV Show* (2012-) são indivíduos que, apesar de estarem encenando a eles mesmos, são sua própria encenação. Como bem aponta Viana (2012), são rituais de sofrimento, em que o *show* televisivo se utiliza dessa relação com o espectador para construir sua comicidade.

Assim, se há algo de diferente na repetição da estrutura da comédia nesse *reality show*, o principal aspecto é devido à própria visibilidade como um espaço de subjetivação. Dentro dessa dinâmica do laço social, que envolve perfis de redes sociais, que *show* da realidade *Catfish: The TV Show* espetaculariza?

5.2 O *show* da realidade em *Catfish: The TV Show*

Nesse sentido, esse *reality* tem um aspecto que merece ser ressaltado, pois, na análise do episódio escolhido, essa dupla dimensão se mostrou importante. A primeira dimensão é de como o espectador se coloca nesse ritual de investigação que o *reality* propõe. O espectador se torna um detetive junto com os entrevistadores, e irá criar hipóteses em torno da pergunta “será que é um perfil *fake*?”. Esse papel de *stalker*, que o olho da câmera convida o espectador a assumir, ganha requintes, também, de punir os participantes: há um deslocamento entre produzir as provas e julgar o caso com as provas produzidas.

Já a segunda dimensão desse *reality* diz respeito à dinâmica dos relatos de amor e dor que os participantes externam no decorrer de cada episódio. Nesse ponto, o lugar de um detetive e de um juiz se inverte para o de testemunha de um amor que aconteceu em um ambiente digital, e que quer, de alguma maneira, transpor os limites do ciberespaço.

Para além do apelo realista em querer ver o que acontece com esses casais ditos “reais”, *Catfish: The TV Show* (2012-) convida o espectador a gozar de um tribunal. Esse julgamento coloca em evidência não só a pergunta sobre a veracidade do perfil, mas se o amor que os amantes relatam é “verdadeiro” ou “falso”. O tribunal da veracidade do amor *on-line* seria uma figura caricata própria desse *reality*.

É por essa via que a análise do *reality* tem uma dupla inscrição. Por um lado, é necessário fazer uma análise da narrativa construída pelo episódio, a que versa sobre a tese de que as relações *on-line* não são confiáveis. Por outro lado, há os relatos de cada participante sobre seu amor, e sobre sua frustração com as investigações, cartas, justificativas. Existe uma enunciação, na narrativa do *reality*, que diz respeito ao relato de um encontro amoroso que tem seus desencontros.

O espectador é convidado pelas câmeras, ao mostrarem o ímpeto de investigação dos apresentadores, para a incriminação de uma pessoa, que supostamente, está enganando outra. O amor, então, ganha requintes de uma perseguição pelo objeto amado, que, se supõe, está fora das vestimentas digitais das redes sociais. Mas em que medida essa lógica do *reality show* pode configurá-lo enquanto uma comédia contemporânea?

Vimos, ao longo do capítulo anterior, como Lacan (1999) nos fornece alguns elementos estruturantes que constroem a comédia. São eles: a espetacularização dos rituais cotidianos, a encenação fálica; o Outro na demanda de amor; a paixão pelo objeto metonímico. Ora, *Catfish: The TV Show* (2012-) é uma espetacularização da vida cotidiana, visto que o amor *on-line* é um fato e acontece em um mundo cada vez mais imerso nas telas. Também mostra uma dimensão importante das relações entre os personagens, que é esse objeto do amor que se relata ao longo do episódio. Do lado dos apresentadores, há, claramente, uma encenação fálica, pois eles encenam ser detetives virtuais que vão ajudar o cliente a encontrar a pessoa amada. Não obstante, os personagens da trama estão imersos nos seus objetos metonímicos: os apresentadores, com o seu apelo realista; Tristyn (personagem), com o seu relato de amor por Lara; e Lara, por sua esquiva.

Não obstante, *Catfish: The TV Show* (2012-) nos mostra diversas formas de encontros. A diversidade de possibilidades de laços afetivos também é uma marca do programa, que inclui, em seus episódios, qualquer forma de amor possível. No episódio selecionado, o que instigou o pesquisador a escolhê-lo foram dois fatores: 1) o efeito do riso e a irrupção dos enunciados no episódio do programa; 2) quando o *catfish* não é um *catfish* mas é tratado como tal.

Retomando, resta, então, fazermos uma pergunta: o amor por um *catfish* é *fake*? Essa pergunta indica uma problemática que vai ser elaborada na análise do objeto da pesquisa, pois diz respeito à dimensão da verdade, da mentira e do engano. Vejam que as relações com essas categorias se realizam na própria investigação sobre o perfil: “Será que o perfil é *fake*?” é uma pergunta que leva a outra: “Se for *fake*, eu estava sendo enganado, amando uma pessoa que não existe?”. Assim, tais questionamentos vinculam o espectador a uma lógica pautada na exposição da verdade nua e crua. Porém, o que essa comédia contemporânea enuncia?

6 UM PERCURSO DO MAL-ENTENDIDO: VERDADE, MENTIRA E ENGANO EM *CATFISH: THE TV SHOW*

Até o presente momento, vimos, a partir da escrita do olhar, que *Catfish: The TV Show* (2012-) é uma comédia atual, em que os espaços digitais e a espetacularização da vida são roupagens marcantes de nossa época. A divisão arbitrária entre o virtual e o real se apresenta por meio de uma acusação de que relacionamentos verdadeiros são criados com o encontro dos corpos, e que relacionamentos nas redes sociais são enganosos. O mal-entendido faz um percurso, tendo, como ponto de partida, essa divisão arbitrária entre relacionamentos corpo a corpo (verdadeiros) e relacionamentos nas redes sociais (mentirosos).

Contudo, o que é esse espaço que tanto os apresentadores insinuam ser um espaço enganoso? Em 1984, William Gibson, escritor de ficção científica, publicou um romance *cyberpunk* chamado *Neuromancer*, que, futuramente, teria mais dois livros lançados, formando a “Trilogia do Sprawl”. Na narrativa do escritor americano-canadense, os personagens que eram mercenários se utilizavam de computadores acoplados em seus corpos para chegar até o “ciberespaço”. Gibson (1984) foi o criador do termo “ciberespaço”, que hoje encabeça debates acerca da digitalização da vida.

Em seu romance distópico, *Case*, um de seus personagens, é um laçao de um mafioso que acabou criando uma alta dívida utilizando drogas nesse outro lugar, condenando-o a uma vida que não o possibilitava sair da “Matrix”. *Case* experencia o ciberespaço como “uma alucinação consensual” (GIBSON, 1984, p. 67), na qual há “uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de cada computador no sistema humano. Inimaginável complexidade. Linhas de luz dispostas no não-espaco da mente, agrupamentos e construções de dados. Tal como o afastar as luzes da cidade...” (GIBSON, 1984, p. 67). O “não-espaco da mente” coloca em jogo uma transposição de um regime de vivência cotidiana, que leva em consideração a ilusão de um corpo poder transitar em dois espacos ao mesmo tempo.

Adiante, Gibson (1984) fala um pouco mais dessa experiência de alucinação consensual em que o não-espaco da mente é o lugar de transitar pelo mundo. “Para *case*, que vivia até então na exultação sem corpo do ciberespaço, foi a queda” (p. 24). Interessante que, nessa frase, há duas palavras que ditam o sentido: “exultação” e “queda”. Ora, Gibson (1984) aproxima a experiência de não ter limites de uma queda da experiência.

Vejam que o personagem de Gibson (1984) fala de uma certa experiência de uma ilusão de queda do corpo próprio ao acessar esse outro espaco, no qual o próprio corpo é tido como uma prisão. A queda de *Case* foi proporcionada pela possibilidade ilusória de não haver limites,

de não haver um espaço: “Nos bares que frequentara no seu tempo de cowboy fodão, a postura da elite envolvia um certo desprezo suave pela carne. O corpo era carne. Case caiu na prisão da própria carne” (GIBSON, 1984, p. 24).

Os avanços tecnológicos não chegaram ao ponto do universo proposto por Gibson (1984), porém o uso da internet hoje é hegemônico. Uma reportagem informa que, a cada quatro brasileiros, três fazem uso da internet (VALENTE, 2020b). Esse número varia de acordo com renda básica, área de residência e afins. A estimativa, diz a reportagem, é que, no Brasil, cerca de 70% da população tenha acesso à internet. Ainda assim, outra reportagem informa um aumento de uso da internet entre 40-50% durante a pandemia de Covid-19 (LAVADO, 2020). Não obstante, o Brasil se tornou o segundo país que mais utiliza redes sociais no mundo: a média, em 2019, era de 219 minutos por dia (VALENTE, 2020a).

As reportagens citadas mostram que a vida digitalizada já é uma realidade. Estamos recolhendo, aos poucos, os efeitos desse modo de viver na vida cotidiana. Assim, Veras (2018), ao refletir sobre a experiência de brincar na rua em sua época, chega à conclusão de que, hoje, a rede é a rua na qual as crianças compartilham suas brincadeiras e se encontram. Utilizando o episódio de Tristyn e Lara, podemos revisitar essa constatação de Veras (2018) e dizer que “a rua está na rede”, pois a rede está em todo lugar: nas ruas, na cidade, inclusive nas crianças que ainda brincam na rua. Assim, Dessal (2019) entende que, com a digitalização da vida, a experiência com o corpo se alia aos objetos tecnológicos, um interferindo no outro:

Talvez a diferença hoje seja que o mundo digital é para muitas pessoas um lugar mais habitável do que aquele onde eles não têm escolha a não ser pisar. Inúmeros sujeitos confessam que uma vida "mista" é a coisa mais preciosa que possui. Mesmo que, não seja mais essencial ter tempo para sentar na frente de um computador. O celular, sempre à mão, é o portal que nos cruza "simultaneamente" o acesso a essa outra realidade. (s. p; tradução nossa).

Todas essas mudanças que Dessal (2019) investiga levam a uma consideração sobre a tecnologia e sobre como o seu uso possibilita um modo de se situar no mundo diferente de outrora. Segundo Dessal (2019), essa mutação aponta para uma maneira de lidar com a incompletude do encontro sexual por meio da fantasia de uma “parceria fabricada”.

O movimento do sujeito, em tempos da tecnocultura, mostra que cada sujeito sustenta um vazio a partir de *gadgets*, interferindo na própria experiência com o objeto de desejo (BRODSKY, 2016). Nesse sentido, as repostas à inconsistência da existência se vinculam a uma tentativa de fazer várias imagens de si no ciberespaço; como se a fragmentação egóica

encontrasse nas redes sociais um reduto, onde cada um pode tatear sua fragmentação se individualizando com diversos perfis de redes sociais (DESSAL, 2019).

Contudo, a partir das elaborações de Freud e Lacan sobre o narcisismo, podemos pensar a relação entre corpo e realidade ultrapassando uma relação tridimensional: o corpo físico é perdido; não existe no ser falante uma naturalidade biológica. Segundo Passerini (2018), há corpo na experiência virtual digitalizada. Está fora de cogitação pensar que nesse espaço pautado na conexão/desconexão não exista corpo. “Para a psicanálise o corpo não se entende como um objeto tridimensional que um sujeito poderia possuir, o dualismo realidade/virtualidade é falso” (PASSERINI, 2018, p. 153). Falar de realidade é falar de uma experiência que se realiza com o corpo. Lacan ([1949]/1998b) sustenta essa tese no seu texto clássico *O estádio do espelho como formador da função do Eu*. Em diálogo com Passerini (2018), cabe aos analistas investigarem como se experencia o corpo em relação não só ao uso de *gadgets*, mas também ao acesso que eles oferecem para cada um dos mundos (im)possíveis de se relacionar.

Assim, no próximo item será trabalhada essa dimensão da realidade dita virtual em diferenciação à realidade sexual, proposta de leitura cunhada por Viganó (2009), que desloca a dualidade realidade/virtualidade. Passerini (2018) também é uma referência nodal para esse capítulo no que tange às promessas digitais – termo utilizado pela pesquisadora para indicar as implicações éticas das promessas da vida digitalizada. São elas: (1) a desvinculação da relação entre real e virtual por meio da digitalização da vida; (2) a possibilidade da diferenciação do usuário com o perfil que ele utiliza; (3) fazer desenhar uma identidade que seja condizente com o desejo do Outro; (4) a fantasia de remediar a falta constitutiva pelos *gadgets* (PASSERINI, 2018).

Ao longo desse capítulo, será evidenciado como essas promessas digitais se aliam à comédia dos sexos, mais propriamente na relação entre Tristyn e Lara. Não obstante, como em toda comédia há um uso de uma tirada espirituosa, um chiste, também será apresentado e discutido como essa comédia se utiliza das promessas digitais para enlaçar o engano do amor.

6.1 Realidade virtual e realidade sexual

O uso dos objetos tecnológicos, no *reality show*, tem uma especificidade que nos ajuda a inverter a dualidade entre realidade/virtualidade. O uso da câmera pessoal, os telefones que são mostrados no decorrer da investigação, bem como as mensagens de celular fazendo contraste com um ambiente *off-line*, apontam que o ciberespaço é um espaço acessado dentro de um outro lugar. Por meio da função dos *gadgets* no decorrer do episódio, foi possível

concluir que a virtualidade e o real lacaniano são faces da mesma moeda: a realidade. Contudo, há uma diferença salutar: os *gadgets* digitalizam o virtual, ou seja, fazem da experiência de virtualizar algo rígido, que só se pode produzir por meio de tais objetos.

É sobre esse avesso do dualismo realidade/virtualidade que Viganó (2009) faz uma incursão no ensino de Lacan para reavivar o que ele chama de “a realidade virtual e a realidade sexual”. Não obstante, a tese de Passerini (2018) também se debruça sobre os estudos do mundo digital, fazendo uma crítica ao dualismo já dito e elaborando reflexões que se aproximam da proposta de Viganó (2009). Salienta-se que Passerini (2018) não cita Viganó (2009) em sua tese. Esse trabalho de correlação é feito pelo autor desta dissertação.

Retoma-se, então, um outro ponto da análise de *Catfish: The TV Show* (2019): o programa, a todo momento, parte do pressuposto de que o mundo virtual é enganoso, mentiroso, não correspondendo à realidade. Esse aspecto não é somente encontrado no programa televisivo, mas nos estudos em comunicação, em filosofia da imagem e até mesmo em estudos psicanalíticos que arriscam trabalhar essa temática (PASSERINI, 2018). Passerini (2018) entende essa divisão falha entre realidade e virtualidade como uma “promessa digital” na qual os *gadgets* proporcionam e vendem a ilusão de que se poderia fazer uma distinção entre essas categorias.

Assim, a inversão que Viganó (2009) estabelece é a de que “[...] a realidade virtual seja posta em ato pelo Outro que não existe e que por isso é de uma particular rigidez imaginária na relação com o Outro” (p. 246). Será ressaltada, neste estudo, essa “[...] particular rigidez imaginária na relação com o Outro” que Viganó (2009) elabora.

Segundo o psicanalista italiano, a dita realidade virtual pode ser interpretada a partir do esquema óptico, formentado por Lacan em diversos momentos de seu ensino. Viganó (2009) entende que é “[...] no espaço virtual onde o sujeito se apropria do corpo introjetado nele a imagem graças ao plano, no jogo e na relação com o semelhante. É aquilo que Lacan define como espaço da realidade” (p. 246). O esquema óptico trabalhado por Lacan ([1953-54]/1975; [1959-60]/1998c; [1962-63]/2005) faz parte de um momento de seu ensino em que ele, além de fazer uma revisitação na teoria do narcisismo, estipula a experiência psicanalítica pelo esquema óptico em relação aos registros imaginário, simbólico e real.

Segundo Lacan (1998c), em *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade*, a realidade não se funda em um juízo de existência: “[...] não basta constatar que o juízo de existência funda a realidade, mas é preciso articular que ele só pode fazê-lo ao resgatá-la do suporte instável em que a recebe de um juízo de atribuição que já se afirmou” (p. 673). Ou seja, a realidade se funda a partir de um ato que, em

retroatividade, produz um juízo de existência. Esse movimento aponta para a relação corporal em que se funda o Eu, não sem um Outro que marca esse ato fundador do sujeito do inconsciente (LACAN, 1998c). Lacan (1998c) utiliza seu esquema óptico para elaborar essa relação do sujeito com o Outro por meio dos conceitos freudianos de “Eu ideal-Ideal do Eu”, na própria experiência com o objeto de desejo.

No esquema óptico, uma imagem produzida no espelho (virtual) garante uma consistência unificante para quem olha, contudo, essa consistência tem uma imagem real na qual a virtual se funda em relação com o Outro. Lacan (1998c), com a experiência do buquê invertido, possibilita interpretar o processo de formação do Eu a partir da trança entre imaginário e real, em que o simbólico entra para garantir uma consistência à imagem virtual, a custo de produzir nela um resto real próprio de sua criação: “Sabemos que essa mola da fala, em nossa topologia, nós designamos pelo Outro, conotado com um A maiúsculo, e é a esse lugar que corresponde, em nosso modelo, o espaço real ao qual se superpõem as imagens virtuais ‘por detrás do espelho’ (p. 684). Nesse sentido, esse espaço da realidade que há no esquema óptico do Lacan (1998c) coloca em jogo a virtualidade da realidade marcada na formação do Eu, que, por sinal, é corpórea.

É nessa via que Passerini (2018) sustenta que todo corpo é virtual, pois, em sua constituição, é a imagem virtual marcada nessa relação com o Outro que funda o Eu, o princípio da realidade. A relação entre Eu ideal e Ideal de Eu só é possível no marco do Outro. O que se conclui dessa leitura de Lacan (1998c) sobre o narcisismo é que o Eu ideal é uma condição mítica do Ideal do Eu, ou seja, é pela insígnia do Outro (Ideal do Eu) que o sujeito miticamente se realiza na unificação do espelho (Eu ideal) (LACAN, 1998c). Lacan chama esse processo de “miragem do Eu ideal” (p. 689). Passerini (2018) nos ajuda a entender esse trânsito:

Frente ao espelho, o Eu se confunde com sua imagem. E em todo caso é possível afirmar que o Eu não é mais que uma de todas as imagens que se percebe (uma imagem que com Lacan se comporta como objeto). A alienação imaginária não mostra outra coisa que a identificação com uma imagem que antecipa uma unidade não efetiva. O Eu se identifica ali onde não é. Destaca-se a ideia de que a unidade da imagem é virtual (p. 142, tradução nossa).

Voltando a Viganó (2009), a rigidez imaginária no jogo das telas diz respeito a um certo congelamento do transitivismo “Eu ideal-Ideal do Eu”, que funda o espaço da realidade virtual digitalizada. Passerini (2018) faz uma leitura desse transitivismo fazendo relação entre a suposta totalidade da imagem e a identificação. Esse congelamento ocasionado pelos aparelhos tecnológicos se assemelha a uma espécie de holófrase para Viganó (2009), que faz com que

cada um deixe de se interrogar sobre sua imagem narcísica. Como se esse processo de transitivismo, visto em Lacan (1998c) e lido por Passerini (2018), não tivesse o seu retorno identificatório que possibilita a miragem do Eu ideal ser uma miragem:

[...] o artifício da imagem digital e que tem relevância clínica, resguarda aquilo que produz o ponto de vista do Ideal do eu quando se dirige sobre o eu ideal $i'(a)$, que é formado na mediação digital. [...] Para a formação da imagem virtual informática, porém, pode acontecer que o lugar do Ideal do eu seja precisamente enrijecido, holofrasizado, e que não interroge a imagem narcísica através do véu do fantasma. (VIGANÓ, 2009, p. 246).

Nesse mesmo caminho, Passerini (2018) entende essa suposta rigidez como uma promessa digital, “uma série de anseios que o virtual apresenta como garantia, mas que logo mostram sua inconsistência” (p. 83, tradução nossa). Ou seja, a própria promessa de que a imagem virtual digital congela a relação entre Eu ideal-Ideal do Eu é a inconsistência que rege essa relação (VIGANÓ, 2009; PASSERINI, 2018).

Vejamos o capítulo de *Catfish*. Tristyn não se contenta com as conversas e as imagens de Lara: ele precisa de um encontro *off-line*, o que gera um sofrimento, pois Lara se esquia. A promessa digital está ali onde a imagem virtual digitalizada teve seu papel de fazer uma relação acontecer, porém ele não foi suficiente, pois esse congelamento depende de como Tristyn se relaciona com seus objetos tecnológicos¹⁸.

Assim, a realidade dita virtual digitalizada diz respeito a uma espécie de derivação da relação especular, em que, ao invés do transitivismo entre as duas instâncias do Eu, a promessa digital realiza o congelamento desse trânsito libidinal. Essa promessa interfere nessa relação, mas, segundo Passerini (2018), não a altera, pois existe um outro registro que é pautado no acesso: esse ambiente se acessa, depende de um uso. Viganó (2009), assim como Passerini (2018), concordam que a angústia é um afeto que rompe com essa lógica virtual digital, quebrando a promessa. Seguindo Viganó (2009),

O objeto que se forma li como projeção ideal sobre o véu do fantasma, mas se produz como objeto artificial, objeto de consumo. Não só na raiz não existe o impacto com o próprio semelhante, o jogo e a repetição, mas, pelo contrário, essa nova modalidade virtual digital se presta a ser usada propriamente para evitá-lo e com isso a experiência de angústia. (VIGANÓ, 2009, p. 246).

¹⁸ Infelizmente para saber um pouco mais sobre essa relação seria preciso fazer uma escuta singular para colocar em jogo esse uso que Tristyn e Lara fazem dos gadgets, o que não é possível, visto que este estudo analisa o episódio do reality show.

Por mais que haja a lógica angustiante de velar a angústia na relação entre sujeito e *gadget*, durante o episódio há uma irrupção de um mal-estar próprio de cada participante. Ou seja, por mais que haja uma fuga à angústia, ela aparecerá a partir da própria rigidez do transitivismo.

Assim, que diferença há entre a realidade virtual digital e a realidade sexual? Viganó (2009) responde essa pergunta: “O virtual, por isso, não se opõe tanto à realidade empírica, para substituí-la com aquela que se torna possível pelo formalismo científico, mas à realidade psíquica” (p. 247). Viganó (2009, p. 247) entende que a realidade psíquica mostra que “[...] a realidade não é virtual, é uma formação do inconsciente”.

Ou seja, o espaço da realidade marcada pelo transitivismo das duas instâncias do Eu é fruto do inconsciente, e a digitalização desse espaço se opõe às próprias formações do inconsciente, pois o lapso aponta para a própria inconsistência dessa virtualidade digitalizada. É o que leva Viganó (2009) a dizer que a realidade dita virtual digital se opõe à realidade psíquica. O sexual se apresenta como uma irrupção: é justamente o resto que rege no marco do Outro, é “aquele impossível que determina os efeitos de verdade da palavra” (VIGANÓ, 2009, p. 247).

Assim, a psicanálise trabalha a realidade de maneira diferente do discurso científico e, também, de como ela é trabalhada no *reality show*. A realidade, na psicanálise, aponta para duas versões, virtual e sexual/real, em que uma se relaciona com a outra por meio de uma irrupção, um lapso que irrompe na virtualidade narcísica.

O que vemos, então, é que a virtualidade digitalizada possui algumas promessas que afetam a relação entre o Eu ideal e o Ideal do Eu. Essa holófrase artificial evidenciada por Viganó (2009) faz parte da própria fragilidade do Eu, em que a fantasia de remediar a falta pelo objeto tecnológico se realiza de maneira parcial. O real/sexual insiste. Parafraseando uma frase utilizada de maneira exaustiva por Passerini (2018, p. 183), “a promessa não se cumpre”.

Vemos que, durante o episódio de *Catfish*, a verdade, a mentira e o engano foram categorias que circularam a jornada dos personagens. A comédia do amor ganha várias camadas: os relatos “bizarros” de amor de Tristyn, a inibição de Lara, a incitação à vingança pelos apresentadores. Vejam que todo esse movimento se relaciona, primeiramente, a mais uma promessa digital: a de que o virtual é irreal e o real é a realidade (PASSERINI, 2018). Contudo, ao longo do episódio, essa promessa não se cumpre, principalmente por conta do lugar que objetos tecnológicos ocupam no decorrer dos acontecimentos, por exemplo, o ofuscamento pelas luzes dos celulares e a miopia da câmera no momento do encontro com Lara.

Entretanto, mesmo a promessa não se cumprindo, ela se realiza de maneira parcial, e essa realização é que dá uma linearidade própria a toda comédia, em que um momento de irrupção possibilita uma comicidade, como já visto anteriormente. Ainda assim, outra promessa digital se realiza de maneira parcial, nos relatos de Tristyn, com seu “amor juvenil”. Seguimos.

6.2 “Quero que me ajudem a encontrar o amor de minha vida”

A seguir, veremos como os ditos sobre o amor de cada um se enlaçam a uma ética da paixão e a uma verdade na experiência do amor. Ao longo dos episódios, o espectador se depara com o vislumbamento de Tristyn por Lara. A primeira frase que o personagem diz é “Preciso da sua ajuda para encontrar o amor de minha vida” [sic], ao passo que, ao falar de seu encontro digital com Lara, expõe que foi uma espécie de “amor à primeira vista” [sic].

A expressão em inglês “*love at first sight*” [sic] confere um outro peso à fala em português, por causa do verbo “*sight*” (avistar). Quando utilizado como um nome no inglês, “*sight*” significa visão: seria uma espécie de amor à primeira vista que coloca o sujeito que vê, avistado em sua visão. Em português, o “vista” não tem esse efeito semântico de “*sight*”.

Seria Tristyn um dos últimos românticos? O contraste entre a fala de Tristyn e as caras e bocas dos apresentadores fazem esse relato do personagem ganhar colorações bizarras. Como assim, um jovem apaixonado por um perfil não pode falar isso sem que seja algo bizarro?

Essa posição discursiva da qual Tristyn enuncia, em seu apelo ao programa, nos remete a um breve comentário de Lacan (1999) sobre o movimento da comédia nova, que se aliou aos ideais românticos para construir o que o psicanalista chamou de “amor juvenil”: “O que é Comédia Nova? Ela nos mostra as pessoas comprometidas, em geral, da maneira mais fascinada e mais obstinada com algum objeto metonímico” (LACAN, 1999, p. 141). Para Lacan (1998a, p. 519), a estrutura da metonímia é “[...] a conexão do significante com o significante que permite a elisão mediante a qual o significante instala a falta do ser na relação de objeto, servindo-se do valor de envio da significação para investi-la com o desejo visando essa falta que ele sustenta”. Ou seja, a Comédia Nova nos mostra, com seus personagens, um sujeito apostando todas as suas cartas em um objeto com o qual condensa sua falta, e seu vislumbamento é o marco que opera o desejo com esse objeto que se conecta com o outro.

Assim, Lacan (1999, p. 141) afirma que essa construção narrativa criada na Comédia Nova mostra a relação amorosa com uma ingenuidade: “Alguma coisa ocupou o lugar da irrupção do sexo, coisa esta que é o amor – amor denominado como tal, o amor que chamaremos de ingênuo, o amor inocente, o amor que une duas pessoas jovens, em geral bastante insossas”. Parece que Lacan (1999) entende que a experiência do amor é ingênua por excelência, inocente,

tola, o que dá o teor cômico a essas comédias: “O amor desempenha o papel de eixo em torno do qual gira toda a comicidade da situação, e assim continuaria até o surgimento do romantismo” (p. 141). E completa: “O amor é um sentimento cômico” (LACAN, 1999, p. 141).

A ingenuidade de Tristyn não é somente fruto da comicidade em *Catfish: The TV Show* (2019). O que aponta para o cômico é a reação dos apresentadores e, conseqüentemente, dos espectadores. A narrativa romântica de Tristyn é o material para o que vem a seguir: a ridicularização de seu discurso romântico por um simples perfil em uma rede social. Assim, como Lacan (1999) aponta, o amor é um eixo com o qual a comicidade vai acontecer na Comédia Nova, e, acrescento, também em *Catfish: The TV Show* (2012-). De fato, o amor é um sentimento cômico: a ingenuidade de Tristyn incita o riso, contudo, seu romantismo é ridicularizado, e, nessa comédia contemporânea, o fruto da comédia tem seu deleite, também, com o relato romântico de Tristyn.

Nesse sentido, Lacan (1999) aponta que, nesse romantismo em que decai a ingenuidade do personagem cômico, introduz-se a dialética do significante: “Isso é muito importante, no sentido de que, sem que o saiba, o romantismo revela-se uma introdução confusa à dialética do significante como tal, da qual a psicanálise, em síntese, é a forma articulada” (p. 142). Não obstante, Lacan (1999) ainda faz mais uma digressão, evidenciando que, em *Escola de mulheres*, de Molière, temos o reduto dessa lógica romântica confusa que a psicanálise articula, e que a comicidade da peça está na medida em que “[...] o amor se faz presente como instrumento de satisfação” (p. 142).

Ora, a posição romântica, jovem, insossa de Tristyn coloca em jogo uma satisfação dele, na medida em que ele diz que “foi amor à primeira vista” [*sic*]. Ressalta-se que o programa é norte-americano, e essa expressão, em inglês, é “*love at first sight*”, que, como já dito anteriormente, tem um alcance semântico diferente do português.

O choque dos apresentadores com a fala de Tristyn exposta ao ridículo nos mostra que o “*love at first sight*”, o amor juvenil do jovem personagem, e o “*love of my life*”, o amor a que ele oferece sua vida, são irrealis, o que nos remete a Lacan (2005) em seu comentário do texto freudiano *O infamiliar* (1919/2018). Naquela ocasião, ele profere a seguinte frase: “A conquista freudiana nos ensina que o inquietante é que no irreal é o real que nos atormenta” (LACAN, 2005, p. 91). Ou seja, a eminência desse efeito estético da inquietação, a infamiliaridade com o irreal, é o real que se apresenta enquanto um enturvamento, uma opacidade. Podemos dizer que se apaixonar por um outro é algo tão real que, quando um sujeito se apaixonou por um perfil, só é possível conceber esse engano do amor a partir dessa estranheza.

Vimos que o fascínio de Tristyn por Lara, ao longo do episódio, vai construindo um caminho de sua frustração. A discussão sobre o narcisismo elencada no item anterior serve de base para trabalhar essa comicidade própria à fragilidade narcísica, que existe no apaixonamento romântico de Tristyn.

Em *Introdução ao narcisismo*, Freud ([1914]/2014) aponta a paixão como um investimento exacerbado da libido no objeto, levando à “desistência da própria personalidade frente ao investimento de objeto e encontra sua oposição na fantasia (ou autopercepção) de mundo dos paranoicos” (p. 175). Dispensando a dinâmica econômica, Salamone (2021), em *Topología del amor*, faz uma leitura a partir do nó borromeano da conjunção entre as três paixões éticas no que concerne a falta em ser, definidas por Lacan (1975) pelo amor, pelo ódio e pela ignorância. A leitura de Salamone (2021) incide na confluência entre essas três paixões de maneira lógica: o amor está sob a égide da relação simbólico-imaginária; o ódio, da relação imaginário-real; e a ignorância, da relação entre real e simbólico.

Podemos pensar a busca de Tristyn pelo amor de sua vida, na dinâmica do *reality show*, a partir destas três paixões do ser: o amor como essa relação objetal marcada pelo “*love at first sight*”; o ódio, quando Tristyn se sente enganado por Lara ao saber que ela é “real”, levando-o a desistir das investigações. No momento em que se encontram, ele sidera um ultimato para Lara, também na própria tentativa de encontrá-la, persegui-la com a ajuda de um *reality show*. Por fim, a ignorância no que tange a sua própria posição de apaixonamento condensado no dito romântico “*love of my life*”, também em seu apelo ao programa para encontrar sua amada, uma vez que ele mesmo não conseguia fazer isso por sua conta.

As três paixões do ser, condensadas na figura de Tristyn, vão transitando concomitantemente durante o episódio. Pode-se dizer, também com a ajuda de Salamone (2021), que as paixões estão enodadas de maneira borromeana (imaginário, simbólico e real) na busca que se torna o ápice da comédia: a prova do amor “fora” das vestimentas digitais. Voltando à indicação de Freud (2014) sobre a paixão destinar um superinvestimento da libido no objeto, vemos que, com a leitura que Salamone (2021) faz das paixões do ser com o nó borromeano, essa dinâmica energética ganha um estatuto ético do desejo, por meio de posições concomitantes diante da frustração com o objeto “superinvestido”.

Esse enodamento entre as paixões confere uma lógica em que “os traços do objeto da paixão se desenham menos a imagem daquilo que se possuiu do que daqueles que não se teve ou que foram irremediavelmente perdidos antes de poder deles lembrar-se” (GORI, 2004, p. 31). A afirmativa anterior nos ajuda a pensar um pouco mais sobre a posição apaixonada de Tristyn: ele faz um apelo aos apresentadores, ele quer “encontrar”, em inglês, “*to find*”, seu

amor. Às custas de quê? De sua própria frustração de não ter encontrado, ou melhor, de não ter conseguido achá-la anteriormente. O que Tristyn quer encontrar na busca por Lara já está posto de início: sua própria frustração com seu objeto de amor não correspondido, mas que pela paixão se denegou para dar lugar à procura de Tristyn.

Toda essa busca de Tristyn nos leva à delimitação de que o objeto passional de Tristyn não era Lara, mas o seu perfil. Tristyn acha que, encontrando com Lara “fora” das redes, poderia encontrar aquela pessoa do perfil. Estamos diante de uma das promessas digitais definidas por Passerini (2018): a de que a falta fantasmática pode ser elidida pelo *gadget*.

O amor, o ódio e a ignorância condensados na figura de Tristyn no *reality* evidencia que a “verdade” de seu relacionamento com Lara está na própria relação com a imagem que obteve de seu perfil, que, por sinal, a todo momento, é insinuado pelos apresentadores como um perfil enganoso. Mesmo quando constatada a veracidade do perfil, Lara permanece como a enganadora que está “brincando” com os sentimentos de Tristyn. Assim, que lugar tem essa personagem perseguida nessa comédia contemporânea?

6.3 “Para falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe?”

A personagem de Lara é uma incógnita ao longo do episódio. Na ânsia pela verdade, as evidências que vão se achando no decorrer da investigação só enturvecem mais ainda as questões que a narrativa do *reality* constrói. O fato é que Lara é um objeto a ser desvendado ao longo da trama, e, paradoxalmente, quanto mais perto se está de encontrá-la, mais embaralhadas as questões vão ficando. Se, primeiramente, a busca pela evidência dos apresentadores se dedicava a provar que Lara era um *catfish*, a constatação de que o perfil dela era verídico deixou os apresentadores numa *saia justa*, pois, se ela é real, por que está tão escondida?

O que está sendo forcluído, nessa busca, é o que se apresenta enquanto dilema no decorrer do episódio: existe um usuário do perfil que está para além dele. Lara é o perfil, mas não somente. Tanto Tristyn quanto os apresentadores insistem em fazer uma redução do sujeito ao seu perfil. Nesse sentido, Lara franqueia essa significação fálica, em que se descortina um objeto fetichizado (o perfil de Lara) e rompe com essa diferença arbitrária do perfil falso e do perfil real. Lara sempre é o ponto de enturvecimento que cabe em uma lógica que se pretende transparente, inclusive sua “transparência” ofusca, pois, a todo momento, ela, em seu perfil, deixa rastros de que seria “ela mesma”.

Ao ser colocada contra a parede pelos apresentadores, Lara fala: “Tipo, isso tudo... E eu tô muito nervosa por ter, tipo, um namorado ou sei lá o quê. Vamos chamar isso... eu não sei... eu não me abro com as pessoas, pra falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe?”

É muita coisa para mim”. No júri do amor, Lara se desloca do lugar de acusada para a plateia que vê o julgamento, pois ela se retira dessa lógica acusatória, deixando evidente sua divisão; divide os apresentadores e o *stalker* que os persegue desde o início do programa.

Seu comentário merece um destaque. Lara é julgada como uma pessoa que está mentindo e brincando com os sentimentos de Tristyn. A mentira se alia não somente às falas de afeto que proclamou por meio de mensagens com Tristyn, mas ela também está, supostamente, mentindo sobre sua identidade, sobre ser ela mesma. Ora, nem ela sabe o que dizer sobre si: “pra falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe? É muita coisa para mim” [*sic*]. O que seria esse “pra falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo” [*sic*]? Estaria Lara enunciando, desvelando a máscara que envolve a concretude de seu perfil digital? De que Eu se trata?

Por conseguinte, Passerini (2018) trabalha a relação entre o corpo e as identificações nos espaços virtuais digitalizados. Segundo a psicanalista, a criação de um perfil pode ter o estatuto de uma máscara egóica que “necessariamente será produto da posição inconsciente que um sujeito tem em relação ao desejo do Outro” (p. 161). Passerini (2018) critica a diferença comum que se faz da “identidade virtual” em relação a uma outra identidade que seria a “verdadeira”. A própria ideia de identidade é estranha à psicanálise lacaniana: não existe algo idêntico a si mesmo ao ponto de se poder distinguir entre a identidade do perfil e a identidade “real” (PASSERINI, 2018).

Nesse sentido, a indicação que Passerini (2018) faz sobre o perfil incide justamente no avesso dessa retórica posta no *reality show*: sempre haverá uma máscara e, por debaixo dela, outra e assim por diante, *ad infinitum*. O relato de Lara também coloca em jogo essas máscaras, que envolvem a relação identificatória com o desejo do Outro. Contudo, Lara fala de um Eu se diferenciando de seu perfil. É como se o perfil possibilitasse uma forma de identificação em que a concretude do desejo do Outro se encarne em suas imagens e faça destas um objeto que se cultiva.

Por diante, Passerini (2018) entende que o perfil, nas redes sociais, é feito na tentativa de se fazer coincidir com o ideal. Ora, a própria mascarada mostra que essa operação se encontra, também, *off-line*. Para a psicanalista, utilizando uma vinheta clínica sobre a relação de uma analisante com os perfis que ela tinha nas redes sociais, as imagens que se colocam e que são postadas nas redes têm uma função de velar a fragilidade narcísica das identificações, e que “no encontro na ‘realidade’ a imagem no espelho se distorce ” (PASSERINI, 2018, p. 169, tradução nossa). Ou seja, o relato de Lara envolve justamente essa dinâmica apresentada

por Passerini (2018), em que o uso que se faz das imagens nas redes sociais tem o intuito de velar a fragilidade narcísica que há em qualquer identificação.

Passerini (2018) apresenta, então, mais uma promessa digital: a fantasia de que se pode “desenhar uma identidade virtual seguindo a própria vontade de cada um” (p. 171, tradução nossa). A própria fala de Lara afirma essa promessa e mostra, também, que ela não se cumpre. Passerini (2018) conclui, a partir de sua vinheta clínica, que:

O virtual oferece a possibilidade de assumir traços “por um momento” e depois “se limpar de tudo”. Como se efetivamente, seria muito precária sua possibilidade de poder agarrar-se a uma identificação com uma certa permanência, o que lhes permite manter alguma solidez na sua posição, aguentar-se no mundo real perante a ameaça permanente dos outros. Somado a isso está a afirmação de que essas características podem surgir por conta da própria vontade. (p. 171-172, tradução nossa).

Por meio do uso que seu analisante faz dos perfis nas redes sociais, Passerini (2018) entende que há uma promessa de se fazer desenhar uma identidade que seja condizente com o desejo do Outro. A analisante de Passerini (2018) tentava fazer valer a promessa digital por meio de suas fotos alteradas postadas em seu perfil. A conclusão de Passerini (2018) se alia à conclusão de Viganó (2009) sobre os sujeitos que estão imersos nos dispositivos digitais: “Quando se está menos preso no discurso, o sujeito tende a regular-se em cima de um modelo, em cima de uma imagem que é da ordem do possível, é uma imagem da relação sexual” (VIGANÓ, 2009, p. 251). Essa imagem da norma possível se torna um impossível que é velado na própria tentativa de fazer essa imagem acontecer. Trata-se do movimento de postar “no momento” e “se limpar de tudo” se algo “der errado”.

Essa lógica afeta os acontecimentos “*off-line*”, como Lara relata quando Tristyn pergunta sobre o porquê de ela ter fugido do encontro com ele: “Estava assustada. Eu não queria que você deixasse de falar comigo por me ver... é estranho, eu não sei explicar”, diz ela. Vejam que a primeira fala de Lara (“para falar com ele preciso ser eu, tipo eu mesmo, eu acho, sabe? É muita coisa para mim”) [*sic*] se alia a essa segunda (“Eu estava assustada. Eu não queria que você deixasse de falar comigo por me ver... é estranho, eu não sei explicar”) [*sic*]. A ilusão da diferença entre identidade real e identidade virtual, condensada na frase “para falar com ele eu preciso ser eu” [*sic*], encontra a infamiliaridade no momento de haver o encontro. A resposta de Lara foi sua fuga. Lara sai de cena na hora da verdade, e ainda coloca em evidência essa hiância: “eu não queria que você deixasse de falar comigo por me ver” [*sic*].

De acordo com as elaborações de Passerini (2018) e Viganó (2009), o encontro *off-line* exige um trabalho com uma imagem especular que se distorce, se modifica nesse encontro. Lara

se mostra dividida nesse ponto: no encontro “às caras”, o uso que se faz das máscaras vai exigir um trabalho com a distorção em um espelho que não é opaco, como os dos celulares, que se tenta fazer haver a promessa de que é possível, *off-line*, as imagens ficarem tão estáticas. Lara, então, coloca em jogo o engano nesse encontro, que não é tão às cegas.

6.4 O trabalho do chiste em *Catfish: The TV Show*

No decorrer da escrita do olhar, foi se apresentando como uma espécie de enigma a ser decifrado a relação entre as palavras e as imagens captadas pela câmera. Essa decalagem entre as imagens produzidas e as palavras ditas exigiu um esforço de imersão na língua inglesa. Foi preciso ouvir os participantes e apresentadores em sua própria língua, sem dublagem nem legenda. Esse movimento foi edificando algo inerente, mas não evidente, que estava ocorrendo na narrativa do episódio analisado.

Como esta dissertação trabalha a atualidade da comédia a partir do programa televisivo, foi escolhido o chiste como uma chave de leitura para demonstrar o percurso do mal-entendido nesse episódio. Para esse trilhamento do enigma em *Catfish: The TV Show* (2019), as elaborações freudianas sobre o chiste e sua relação com o inconsciente, junto aos comentários de Lacan sobre a tirada espirituosa, possibilitaram uma espécie de deciframento do percurso do mal-entendido.

Assim, no trabalho clássico *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Freud (2017b) assemelha o trabalho de um chiste ao trabalho do sonho. Ao investigar as relações entre o chiste e sua comicidade, Freud (2017b) chega à conclusão de que o chiste não depende do cômico para fazer a sua mensagem chegar. Contudo, há comicidade no chiste: sua comicidade está em um processo de fachada, um terreno que é preparado para o leitor se surpreender com uma inversão sutil na suposta lógica linear. Enquanto o cômico tem uma relação dual, o chiste inclui um terceiro excluído em sua lógica.

Apesar de, a todo momento, Freud (2017b) diferenciar o cômico do chiste, ele encontra um ponto em comum entre os dois: o uso da linguagem para velar/desvelar. Freud (2017b) entende que o cômico se alia ao chiste como essa fachada que dá um lugar para esse terceiro excluído. No seu desvelar, o riso eclode como um velamento do desvelamento de um chiste. Freud (2017b, p. 295) afirma que “o chiste é, por assim dizer, a contribuição para o cômico do âmbito do inconsciente”.

Segundo Freud (2017b, p. 332), o chiste trabalha atingindo duas camadas discursivas que se confluem: “Um deles, seguindo as pistas contidas no chiste, segue o caminho do pensamento pelo inconsciente; o outro permanece na superfície e vê o chiste como qualquer

outra formação verbal que emergiu do pré-consciente e se tornou consciente”. Os comentários de Lacan (1999) sobre a tirada espirituosa vão retomar essa função do pensamento em detrimento da lógica do significante, e o desvelamento a partir do conceito de Outro. Nessa leitura de Lacan, a tirada espirituosa sempre tem um lugar cômico.

Lacan (1999) elege como paradigmática a conclusão freudiana sobre a convergência entre o cômico e o chiste. Para Lacan, não existe o chiste sem o cômico: “[...] o cômico concerne à parte preparatória, referente às batalhas. É contra esse plano de fundo que é desferido o golpe final, que faz dela uma história propriamente espirituosa” (1999, p. 115). Lacan (1999, p. 107) entende que o trabalho do chiste envolve um circuito em que o Outro está implícito:

[...] o que é transmitido a partir do Outro – no circuito que retorna ao nível da mensagem – homologa a mensagem e constitui a tirada espirituosa, na medida em que o Outro, havendo recebido o que se apresenta como pouco-sentido, transforma-o no que denominamos, de maneira equívoca, ambígua de passo-do-sentido.

Assim, a tirada espirituosa envolve uma função equívoca que é construída na fachada do chiste. Essa fachada não é algo que está na ordem de um desvelamento, mas de uma enunciação própria ao enunciado construído no chiste (LACAN, 1999). Há uma ratificação do dito em detrimento de um dizer, que faz daquilo que tem pouco-sentido, um passo-do-sentido, em que o sujeito recebe do Outro sua mensagem de maneira invertida (LACAN, 1999).

Contudo, o que envolve uma tirada espirituosa? “[...] O jogo de palavras, o trocadilho propriamente dito, o jogo de palavras por transposição ou deslocamento do sentido, a tirada espirituosa pela pequena modificação em uma palavra que basta para esclarecer algo e para fazer surgir uma dimensão inesperada” (p. 119). Ou seja, o uso que se faz da linguagem, mas não só, pois Lacan (1999) atrela esse jogo com a língua à relação com as imagens que se põem como insígnias do Outro. O psicanalista remete ao estádio do espelho e da primeira relação do bebê com uma imagem para indicar que essas figuras do Outro envolvem também, enquanto significantes, a tirada espirituosa:

O que está em jogo na tirada espirituosa são essas imagens, na medida em que elas se tornaram elementos significantes mais ou menos usuais e mais ou menos ratificados no que chamei tesouro metonímico. Esse tesouro o Outro detém. [...]. 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 na minha tirada espirituosa. (LACAN, 1999, p. 121).

A leitura de Lacan (1999) sobre o chiste freudiano nos ajuda a desenvolver o trabalho do chiste no episódio do *reality show* analisado. O primeiro ponto é a fala apaixonada de Tristyn

sobre sua amada, indicando que ele precisa encontrá-la, e não só pelo fato de querer que haja esse encontro, mas porque ela é o amor da vida dele. O segundo ponto é a gramática das imagens que fazem coincidir o fascínio de Tristyn com o fascínio do *stalker* que persegue a investigação de maneira consentida. Assim, o que temos nessa fachada? Uma relação dual entre Tristyn e Lara (seu perfil), em que o fascínio do apaixonado é degradado no decorrer do episódio; e uma paróquia que segue o andamento da história, esse Outro *stalker* que se encarna nas telas dos objetos tecnológicos.

No decorrer do episódio, vai se consolidando um equívoco: esse objeto investido e perseguido (perfil de Lara) é encontrado, mas não se encontra o perfil de Lara. Encontra-se o usuário do perfil, que coincide com Lara. O objeto metonímico (perfil de Lara) vai transitando, ao longo do episódio, por meio das palavras “*real*”, “*fake*”, “*true*”. Vejam que as palavras ditas em inglês têm correlativos similares em português: “*real*”, “*falso*”, “*verdadeiro*”. Contudo, *fake* pode ser tanto “*falso*” quanto “*de mentira*”, e *true* tem uma homofonia com *trust*, que significa confiança. Inclusive, uma das primeiras perguntas dos apresentadores sobre o perfil de Lara é “*Do you trust in Lara?*”, que, em português, é: você confia em Lara? Esse jogo que se faz com as palavras entre apresentadores e Tristyn, junto com uma câmera enturvecida pela transparência, fazem a fachada para a tirada espirituosa. Que fachada é essa?

A fachada é o que envolve uma ideia de que o amor é um sentimento claro, real, inequívoco, transparente, sem erros e sublime. E que, nas redes sociais, não é possível encontrar esse amor, pois “*nobody is completely clear in social media*”, ou seja, “ninguém é totalmente verdadeiro nas redes sociais”. Ledo engano, pois, quando Lara entra nesse jogo “fora” de seu perfil, ela evidencia um embaraço, pois diz “*for stay together with him (Tristyn) i have to be me, like me, and it’s too much for me*”, em português “para estar com ele (Tristyn) eu preciso ser eu, tipo ser eu mesmo, e isso é demais para mim”. Em português, perde-se um equívoco que há no inglês: a expressão “*like me*” pode indicar tanto uma autorreferência (igual a mim, por exemplo) como um pedido, como na pergunta “do you like me?”, que em português significaria “você gosta de mim?”. Esta, por sua vez, é utilizada geralmente em situações em que alguém demanda o amor do outro: “*like me*” não é somente “gostar”, mas também “amar” como também “si mesmo”.

Assim, a equivocidade não só das imagens, mas das palavras, cria um espaço em que a paróquia, o Outro, é presentificada, e que o *stalker*, que em todo momento se confunde com Tristyn, é interrogado sobre seu enunciado. A enunciação se apresenta no vacilo da posição de Lara, em contraste com o fascínio de Tristyn. Não há clareza quando se ama: essa é a enunciação

que se apresenta enquanto uma surpresa, e que destitui o olhar *stalker* das câmeras no final do episódio, com o riso ingênuo dos amantes.

O riso dos apaixonados pode servir como a figura do graal que Lacan (1999) evoca para falar do efeito da tirada espirituosa. Lacan (1999), ao relacionar o Outro com o passo-do-sentido com a figura de um banquete em que “o vinho da fala está presente em tudo que eu digo. De hábito, a tirada espirituosa faz parte do ambiente em tudo o que contado a partir do momento em que falo, pois falo forçosamente no registro da metonímia e da metáfora” (p. 123). Nesse banquete da fala em que o vinho é partilhado,

O que se produz em mim e o Outro, no momento da tirada espirituosa, é como uma comunhão toda especial entre o pouco-de-sentido e o passo-do-sentido. [...] Se convido o Outro para essa comunhão, é porque tenho tanto mais necessidade de seu concurso quanto mais ele próprio é o vaso ou o Graal. Esse Graal é vazio (LACAN, 1999, p. 120-121).

O riso de Tristyn e Lara retira o estatuto persecutório em que as investigações se realizaram, e dá espaço para o vazio no qual a paróquia (os espectadores) se destituem de seu fascínio persecutório. Lacan (1999) entende que a constituição desse Outro da paróquia, que a tirada espirituosa enuncia em seu vazio, é regado nas vestimentas da censura ao sentido (Lacan faz um jogo de palavras entre *censure* e *sem*). No caso do episódio, o riso é o ápice do chiste, tem um estatuto de um Graal em que se produz um eco: “Há coisas que não podem ser ouvidas, ou que põe em ordem ou que de hábito nunca mais são ouvidas, e que o chiste procura tornar audíveis em algum lugar, como um eco” (p. 125). Suspendem-se as barreiras da inibição ocasionada pelo recalque do amor na paixão romântica de Tristyn por Lara, e se deixa um espaço para ecoar o engano, próprio da relação amorosa.

Contudo, depois desse encontro, os apresentadores entram em contato com Tristyn e Lara, sendo que Tristyn aceita o convite e Lara não aceita. Nesse último momento, Tristyn informa que o relacionamento não se sustentou, que existia muita suspeita entre os dois, falta de confiança. Tristyn profere uma última fala: “Eu prefiro ficar triste sabendo que não deu certo a ficar sonhando com o que poderia ter acontecido” [*sic*]. A seguir, será desenvolvido o eco da fala de Tristyn ao se despedir do programa.

6.5 Amor *fake*?

Amar um perfil em um ambiente digital é um amor *fake*? Ao longo da análise do episódio escolhido, foi se delimitando um pressuposto do qual parte a iniciativa de investigação no

reality show. Esse pressuposto é o de que, nas redes sociais, nada é confiável. É mais fácil se enganar nesse espaço “irreal”.

A saga de Tristyn em busca do amor de sua vida chegou até um encontro, tentou-se manter e sustentar uma relação, mas não foi possível. Ora, não seria essa história da mesma ordem de uma história de amor cotidiana, em que há encontros e desencontros no próprio relacionamento?

Algumas produções psicanalíticas sobre o amor nas redes sociais apontam uma dimensão cortês do amor *on-line*. Por exemplo, Lima *et al.* (2014), por meio de uma pesquisa com jovens, entende que o amor *on-line* prescinde dos encontros sexuais carnavais e supervaloriza o outro. Há uma espécie de cortesia no que tange a essas duas instâncias: a elevação do outro e a inexistência de um encontro sexual carnal. Lima *et al.* (2014) entende que essa forma de amor é uma atualização do amor cortês que “pode cumprir a função de estruturar o desejo, já que amar é dar o que não se tem” (p. 33). Ao mesmo tempo, as pesquisadoras não reduzem a experiência amorosa *on-line* ao amor cortês, pois “existem adolescentes que não adiam o encontro com o parceiro. Ao contrário, vivem as experiências amorosas com rapidez, fluidez e multiplicidade próprias da nossa cultura” (LIMA *et al.*, 2014, p. 32).

Nessa diversidade das manifestações humanas do amor, o trabalho de Luz (2019) entende que o espaço digital dificulta a experiência do amor pelo fato de a imagem virtual digital se enlaçar a uma demanda pulsional, de satisfação e não de desejo. Essa espécie de diagnóstico do mal-estar no amor aponta para uma relação do sujeito com o gozo e não com o desejo, pois os *gadgets* fazem da experiência amorosa um mais-de-gozar (LUZ, 2019).

Com uma outra perspectiva, Alberti (2019) entende que há uma mutação no ritmo dos encontros amorosos, em que o sexo toma o lugar antes do afeto: “Digamos que a montagem pulsional se faz de outra forma, seguindo outra temporalidade: ‘primeiro a gente transa depois a gente vê’. O simbólico mudou de ritmo, dançamos o *rock and roll* ao contrário, um sinal e opa!” (p. 83). A psicanalista não entende que essa mudança faz do encontro sexual algo mais traumático, ou que o sofrimento hoje é maior por conta disso. Não compartilha da ideia de que haveria uma recusa do encontro carnal nas relações virtuais digitais: “os encontros virtuais não eliminarão esta delicada alquimia que faz com que dois seres incompletos e irremediavelmente sós, venham a fazer um par” (ALBERTI, 2019, p. 85). Na mesma direção, Brodsky (2016) entende que, independente das estratégias digitais de se relacionar com o Outro sexo, isso não elide a não complementariedade dos sexos:

Em suma, em cada época, a cultura fornece os semblantes com que o sujeito: neurótico, perverso, psicótico –ordinário ou extraordinário–, fraco ou autista, administra com o que não cessa no gozo e com o que falha no gozo. Relação entre os

corpos. Chame isso de amor cortês ou sexo virtual, volte para Celestina ou ao Tinder, a relação sexual é tão inexistente agora quanto era antes. (s.p.).

Fazendo uma outra leitura da experiência do amor *on-line*, Quaglia (2019) entende que há, sim, uma degradação do amor nesse espaço, e se vincula a como o outro é incluído enquanto um objeto de mais-de-gozar na relação *on-line*, tornando a experiência amorosa algo impossível. Debruçando-se sobre a égide do discurso do capitalismo e dos comentários de Lacan sobre as parafernâlias tecnológicas, Quaglia (2019, p. 96) afirma que

Na atualidade notamos que as relações se degradam de tal maneira que já não falamos de relações entre sujeitos, e sim com objetos. São casos em que o outro já não é aquele que cumpre uma função simbólica como sujeito, mas sim como outro-objeto.

A psicanalista entende que os relacionamentos por meio dos *gadgets* produzem uma degradação simbólica, fazem com que sujeitos prescindam do encontro sexual. “No tudo possível virtual, notamos os surgimentos de novos *a-dictos* fruto especialmente da chegada da comunicação *i-mode* para a internet móvel e sua entrada na instância virtual, que esboçam a separação do a e a dicção” (p. 97). Quaglia (2019) nos mostra uma tese que vai de encontro aos resultados obtidos em nossa pesquisa.

A internet e os *gadgets* degradam a linguagem? Baseando-se no item anterior, foi investigado o trabalho do chiste no *reality show*. Podemos concluir isso? A resposta é que não necessariamente, pelo menos não nesse caso. A palavra circula e coloca em jogo as hiências da falta-a-ser por meio das paixões e também pela inibição. Isso não quer dizer que, ao longo do episódio, não haja uma tentativa de apagar as contingências das palavras proferidas entre os participantes.

Vemos que o percurso do mal-entendido que acontece no episódio se dá não pela degradação da função simbólica, ou pelo empuxo-ao-gozo dos objetos tecnológicos, ou até mesmo pelo congelamento narcísico que as promessas digitais oferecem. Ele se realiza por um equívoco da aparência, no caso, a promessa digital de que é possível, por meio da imagem sem furo dos perfis das redes sociais, velar a castração. O chiste mostra que isso não se cumpre: o sofrimento volta ao corpo. Com Lara, houve claramente uma inibição.

Por conseguinte, o equívoco de se separar o perfil do usuário não se distancia muito da situação de um encontro às cegas. No encontro às cegas, há um trabalho com as vestimentas fálicas para se velar a castração. Vimos, anteriormente no capítulo 4, como essa cortesia do primeiro encontro pode ganhar contornos cômicos. Contudo, ao analisar a situação cômica entre Tristyn e Lara, é possível entender que esse primeiro encontro às cegas se dá no ambiente

digital, com os perfis. A partir do momento em que a relação passa a uma tentativa do encontro carnal, cada um terá de lidar com o que Passerini (2018) chamou de “distorções da imagem”.

Como não entender o que aconteceu ao longo do episódio como um trabalho com a falta-a-ser? Os usos dos termos em inglês apontavam para uma relação com a linguagem que não está na ordem de uma degradação da relação simbólica. Os traços deixados da paixão de Tristyn colocam em jogo uma dimensão não somente narcísica da paixão, mas um trabalho com a falta que envolve a sua ideação com o perfil de Lara.

Lara se apresenta como um sujeito dividido, que burla a paixão de Tristyn e o olhar *stalker*, apontando que, em toda relação *on-line*, há usuários de perfis que tentam fazer existir a promessa digital de que se pode produzir uma imagem de si sem furo. O que se repete e se atualiza, nessa cortesia do encontro, é que os perfis não são a maquiagem ou uma roupa bonita, arrumada, ou o perfume, mas são imagens ideais que tentam burlar o que há em todo corpo próprio, um traço inconsciente. Como salienta Passerini (2018), a promessa não se cumpre, mas isso não impede de deixar rastros.

Ao longo da análise dos episódios, foram extraídas algumas alterações que acontecem com o uso de objeto tecnológicos. Mas isso não é suficiente: existe um sujeito que o usa, e, para abordar isso, somente pela escuta clínica podemos investigar esse uso.

Assim, as conclusões de Quaglia (2019), que foram relatadas de maneira taxativa, evidenciam um modo de interpretar o amor *on-line* unificando as multiplicidades de respostas dos sujeitos diante dos impasses do amor. Ao sustentar que, nos espaços virtuais, não existe a possibilidade da experiência de amor, por conta das relações permeadas pelo uso dos objetos tecnológicos, Quaglia (2019) nos oferece uma leitura plausível, porém com conclusões unificantes. Passerini (2018) elabora que uma das promessas digitais é a possibilidade de burlar a falta fantasmática por meio do objeto tecnológico, contudo, é uma promessa, e ela não se cumpre. Quaglia (2019) admite a promessa digital, porém não considera que ela não se cumpre.

Se a premissa de Quaglia (2019) se cumprisse, Tristyn não estaria amando Lara, mas se satisfazendo com a imagem dela, o que não acontece necessariamente. Como pontuado por Lima *et al.* (2014), no ciberespaço existe uma pluralidade de manifestações do amor. O argumento de Quaglia (2019) se distancia do nosso na medida em que se considera uma única alternativa possível ante os impasses do discurso do capitalismo na experiência de amor. Essa alternativa é a de que não é possível amar alguém mediado por objetos que operam sustentando a lógica do discurso capitalista. A comédia dos sexos, no episódio do *reality show*, nos mostra outros destinos possíveis.

Nesse sentido, é interessante pontuar a investigação de Weinmann (2020): “Ainda somos sujeitos desejantes?”. O autor faz um regaste da genealogia do sujeito para contribuir na discussão acerca da hegemonia do gozo em detrimento do desejo na contemporaneidade. A pergunta “Ainda somos sujeitos desejantes?” lança uma provocação. Estaria o sujeito do desejo, tão caro à psicanálise, com seus dias contados? O autor chega à conclusão de que, se realmente a experiência do desejo com o qual se constituiu a psicanálise estiver se elidindo, isso exige dos psicanalistas um trabalho de retomada das perguntas primordiais sobre a ética da psicanálise:

Se está em curso uma mutação cultural, que implica o ocaso do sujeito de desejo, tal como pensado por Freud e Lacan, não se trata apenas de elaborar conceitos que nos permitam operar, clinicamente, com os novos modos de subjetivação. É preciso relançar a pergunta, formulada por Lacan há mais de meio século, acerca da ética da psicanálise. (WEINMANN, 2020, p. 74).

Assim, se há uma degradação na experiência do amor, precisamos nos perguntar, antes, de que amor estamos falando. Concordamos com Weinmann (2016, p. 19):

Não é possível afirmar algo, categoricamente, sobre o amor na atualidade. Falta-nos distância histórica do domínio de estudo e, precisamente por isso, esse campo nos apresenta complexo, multifacetado, caleidoscópico, impossível de ordenar. [...]. Aos psicanalistas compete inventar conceitos, a fim de pensar isso que desmonta as representações do amor que temos consolidadas.

As paixões, a castração, o engano, o equívoco, a verdade e a mentira apontam para essa experiência da comédia dos sexos em *Catfish: The TV Show* (2019). Os enamorados que possuem uma relação virtual digitalizada, que arriscam o encontro com as distorções da imagem *off-line*, têm um trabalho de uma espécie de luto com aquela imagem fascinante criada nos ambientes digitais.

Esse trabalho de luto do encontro é um desafio, pois é um encontro com a castração. E as promessas digitais se vinculam a esse encontro para aqueles que se arriscam a apetitar esse outro para além das vestimentas digitais. Assim, é inegável que há amor nas redes sociais, e que a própria experiência amorosa põe ao avesso a lógica da virtualidade digitalizada.

As promessas digitais se enlaçam à experiência amorosa, o que não implica uma degradação do amor, mas impasses que regem as nossas concepções sobre o amor construídas até então. Ainda é cedo para pensar em uma nova narrativa amorosa, mas não é tarde para tensionar as implicações e impasses que as promessas digitais possuem na experiência do amor na atualidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação visou responder à pergunta: o que *Catfish: The TV Show* nos ensina sobre a comédia dos sexos nas relações amorosas virtuais? A análise do episódio exigiu do pesquisador um trabalho de interlocução com outras áreas, como a comunicação visual e a filosofia da imagem, para elaborar um estatuto da imagem na televisão. Definido o estatuto da imagem, a discussão sobre o olhar e a posição anamórfica do pesquisador diante das imagens contínuas na televisão destinou o trabalho com a escrita do olhar no episódio escolhido.

O fascínio da imagem que vela a experiência de fratura do olhar não é só uma tese que envolve a imagem televisiva, mas as telas opacas. Assim, podemos destacar esse fascínio no modo como Tristyn relata seu amor por Lara, e em como sua relação com a imagem dela por meio das telas das redes sociais realizou um trabalho de negação dessa fratura. Mas, como se apontou no capítulo 3, a fratura também é divisão, também dá lugar para a manifestação do inconsciente.

No que tange à relação amorosa, a trajetória da pesquisa versou sobre o que Lacan (1998d) chamou de comédia dos sexos. Fez-se, então, uma aposta nas comédias clássicas, pois elas eram uma espécie de *reality show*, na medida em que se dedicavam à exposição das relações íntimas em sua vertente cômica. Assim, o fenômeno de exposição da vida cotidiana não é próprio da era da informação; já existe desde a Grécia antiga e foi ganhando outros contornos até chegar ao apelo realista encontrado nos *reality shows* atuais.

O que possivelmente se apresenta enquanto uma repetição em diferença é a possibilidade de a própria visibilidade ter uma centralidade, em nossa sociedade, junto ao olhar como objeto de mais-de-gozar, o escopismo “*stalker*”. Os *reality shows* podem ser considerados como uma comédia contemporânea, em que essa lógica do olhar se alia à exposição da vida.

Tendo como um terreno de base esse percurso do estatuto da imagem na contemporaneidade, e a conclusão de que os *reality shows* são uma comédia contemporânea, o trabalho do pesquisador foi, então, o de analisar como se produz essa comédia. Assim, junto com a língua falada e as imagens produzidas, foi se identificando um contraste próprio à estrutura entre enunciado e enunciação. As imagens condensavam uma contradição que a narrativa do programa tentava elidir: o engano do amor é a base para a relação com o Outro sexo. Essa conclusão se alia ao aforisma lacaniano de que não há relação sexual, na medida em que o engano do amor é um ponto de impossível inerente à própria relação amorosa.

Não obstante, o trabalho de análise do episódio resultou em cinco pontos temáticos, que deram origem aos itens do capítulo 6. São eles: 1) a diferenciação da realidade e a virtualidade

como um equívoco; 2) o apaixonamento como uma incidência da experiência da falta-a-ser no amor *on-line*; 3) a identificação ao perfil como um impasse que gera uma inibição; 4) o trabalho do chiste como uma ferramenta para delimitar a pretensão da busca pelas evidências do amor no *reality show*; e, por fim, 5) os impasses atuais do amor.

Então, partindo da hipótese lacaniana de que o capitalismo deixa de lado as coisas do amor e rejeita para fora dos campos do simbólico a castração, como notamos isso ao longo deste trabalho? A paixão da ignorância de Tristyn pode ser lida como uma manifestação dessa rejeição da castração. Contudo, vimos que a própria paixão é um trabalho ético que envolve a falta-a-ser, que acolhe a castração. A inibição de Lara com relação à identificação com seu perfil também é um trabalho com a falta, que não permite que ela vá ao encontro de Tristyn. Foi preciso um *reality show* fazer essa ponte para o encontro ocorrer. Provavelmente, se não fosse a paixão de Tristyn e sua busca por Lara chegar ao *reality show*, o relacionamento teria permanecido nas redes sociais.

Assim, não é de se negar que os objetos tecnológicos oferecem promessas que privilegiam a experiência de satisfação exacerbada em detrimento do velamento da castração. Porém, há de se investigar justamente o que esses objetos fazem com quem os utiliza e como os usuários se utilizam desses objetos.

O próprio *reality* possui uma narrativa que deixa de lado a experiência do amor dos participantes em detrimento da paixão pelo Real. A incidência da busca pela verdade se torna uma forma de velar um amor que aconteceu no ciberespaço. O momento do riso dos dois participantes pode ser entendido como uma tirada espirituosa, em que a pergunta acerca da veracidade do amor perde seu fascínio em detrimento do encontro. O riso como uma tirada espirituosa nos ajuda a pensar que o trabalho do chiste, no episódio do *reality show*, burla os ditames das promessas digitais em sua paixão pelo Real.

Como foi visto, no caso de Tristyn e Lara, as suas respostas para lidar com a castração foram se aliando aos *gadgets*. Em Tristyn, há uma ambivalência entre o amor e o ódio, e não apenas isso: a paixão da ignorância também se apresenta, principalmente em seu apelo pela ajuda na procura de sua amada. Lara se inibe, sai de cena e concentra seus esforços em fugir do encontro.

Se tomarmos a máxima de Lacan como uma verdade universal, podemos elidir a possibilidade de investigar as particularidades que envolvem o laço social que estamos vivenciando. O caminho de construção da presente pesquisa possibilitou demonstrar que todo discurso que é aparentado, no capitalismo, deixa de lado as coisas do amor, porém não extingue a experiência de amar. O *reality show* nos mostra isto: o amor interroga, por mais que se

pretenda elidir essa experiência com a paixão pelo Real. Ressalta-se que esta dissertação não pretende reduzir os relacionamentos *on-line* à comédia dos sexos no programa televisivo, pois, nesse ambiente digital, há infinitas formas de se situar, de se construir e de se fugir da experiência frustrada que é o amor.

Sendo assim, a experiência amorosa, em sua comédia, insiste no laço social permeado pela hegemonia das parafernálias tecnológicas. Em *Catfish: The TV Show* (2012-), os relatos de amor adquirem uma conotação bizarra, irreal, estranha. Em Molière, encontramos uma sátira da experiência amorosa por meio da temática da traição, porém o amor não se apresenta como algo estranho, mas como algo cômico. O amor, no *reality*, evidencia uma experiência fora do comum.

O riso dos participantes, ao final do episódio, nos revela que, na irreabilidade dos relatos de amor, um real se apresenta. Esse real nos ensina que a experiência do amor resiste ao fascínio da paixão pelo real. Ao tratar os relatos de amor como algo estranho, *Catfish* (2012-) nos mostra que o *reality* tenta deixar de lado as coisas do amor em detrimento da busca pela verdade.

Entretanto, o riso retoma a vertente cômica do amor, vista em Molière no capítulo 4, e nos ensina que a experiência de amar é infamiliar por excelência. Ela dribla o tratamento chulo que o *reality* faz com os dizeres de cada participante. As coisas do amor estão nessa infamiliaridade com o objeto do amor, que é desmerecida, no *reality show*, por meio da paixão pelo real. Assim, podemos chegar à conclusão de que o amor pode ser entendido como uma experiência do Real, como aquilo que retorna ao mesmo lugar, em *Catfish* (2012-).

Ao longo do trabalho de pesquisa, e com o horizonte discursivo acerca da virtualidade digitalizada e da psicanálise, novas questões se colocaram como importantes para futuras pesquisas. São elas: 1) o que acontece em relação à experiência do amor quando o encontro amoroso permanece nos espaços digitais?; 2) há, realmente, uma exclusão da experiência com o real do corpo nos ambientes digitais?; 3) que alteridade há nesse espaço *on-line*?; 4) qual o estatuto do objeto no espaço digital?

Finalizando, é possível entender que o amor persiste em um laço social marcado pela recusa da insatisfação. Sua persistência é um sinal de algo estruturante na própria relação do sujeito com o Outro: o mal-entendido. A versão do amor como consumo não casa bem com a sua própria condição. Pode até se pretender um amor por esses ideais, mas, se levamos a cabo a experiência de amor a partir do aporte psicanalítico, nunca será pela via do consumo. Contudo, há um consumo no amor na contemporaneidade, mas isso não implica dizer que o amor está com seus dias contados. Seria o amor uma experiência humana que faz furo a essa lógica do consumo, fruto da hegemonia do discurso capitalista?

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, C. Mais além do amor. **Carta de São Paulo – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise São Paulo**, ano 26, n.1, p. 37-45, 2019.
- BARROS, Rogério. Entre(a)vista com Ciro Salles. **Portal da Escola Brasileira de Psicanálise – Bahia**, Salvador, 19 jul. 2018. Disponível em: <https://www.ebpbahia.com.br/jornadas/2018/2018/07/19/entreavista-com-ciro-salles/>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- BAUDRILLARD, J. Televisão/Revolução: o caso Romênia. *In*: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. p. 147-154.
- BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BRODSKY, G. Elogio de la virtualidade. **Virtualia**, n. 37, oct. 2016.
- BUCCI, E. **A superindústria do imaginário**: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Rio de Janeiro: Autêntica, 2021.
- BUCCI, E. Sobre a televisão. *In*: KEHL, M. R.; BUCCI, E. (org.). **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CALDAS, H. O amor nosso de cada dia. **Opção lacaniana online**, v. 6, n. 16, p. 1-14, 2008.
- CATFISH. Direção: Max Joseph, Nev Schulman e Ariel Schuman. Emissora: MTV. Produção: Max Joseph, Nev Schulman e Ariel Schuman. 2012-.
- CATFISH. *In*: **Merriam-Webster dictionary**: United States, 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/catfish>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- CATFISH. Tristyn e Lara: S07E28. Direção: Max Joseph, Nev Schulman e Ariel Schuman. Emissora: MTV. Produção: Max Joseph, Nev Schulman e Ariel Schuman. 2019.
- CHATENAY, G. Internet, supposé savoir sans sujet. **La cause du désir**, 97, p. 41-45, 2017.
- COSTA, A.; BONFIM, F. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a. **Ágora**, Vitória, v. 18, n. 2, p. 229-245, 2014.
- D'AGORD, M. R. de L. Primeiro como devaneio. *In*: WEINMANN, A.; SOUSA, E.; FROEMMING, L. (org.). **Imagens-textos**: ensaios sobre psicanálise e cinema. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2017.
- DAFUNCHIO, N. S. **Nudos del amor**. Buenos Aires: Del Bucle Ediciones, 2011.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESSAL, G. **Inconsciente 3.0**: lo que hacemos com las tecnologías y lo que las tecnologías hacen com nosotros. Barcelona: Xoroi Ediciones, 2019. *E-book*.

EHRENBERG, K.; SOUZA, R. Internet, transmídia e audiência participativa no universo das emissoras de TV aberta brasileiras. **Animus**: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 18, n. 36, p. 75-94, 2019.

FELDMAN, I. O apelo realista. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 36, p. 61-68, 2008.

FOLHAPRESS. Nev, de Catfish, diz não esperar mais amor, e, sim, paixão após 8 anos de programa. **Folha de Pernambuco**, Pernambuco, 26 de outubro. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/nev-de-catfish-diz-nao-esperar-mais-amor-e-sim-compaixao-apos-8/159614/>. Acesso em 03 de janeiro, 2021.

FORBES, J. **Você quer o que deseja?** São Paulo: Best Seller Editora, 2013.

FREITAS, A. S. de; WEINMANN, A. de O. Conjugando imagens, vertendo o olhar: notas sobre o filme “Perfect sense”. **Parresia – Revista Discente de Psicologia**, Assis, v. 1, n. 1, p. 21-32, 2017.

FREUD, S. **Interpretação dos sonhos**. São Paulo: L&PM Editora, 2017a. Publicação original: 1900.

FREUD, S. Lembranças encobridoras. *In*: FREUD, S. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016. Publicação original: 1899.

FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia das letras, 2017b. Publicação original: 1905.

FREUD, S. Introdução ao narcisismo. *In*: APPOA. Clínica à flor da pele, n. 47, Julho/Dezembro, 2014. Publicação original: 1914

FREUD, S. Pulsões e seus destinos. *In*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013. Publicação Original: 1915.

FREUD, S. O infamiliar. *In*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Bole Horizonte: Autêntica editora, 2019. Publicação original: 1915.

GIBSON, W. **Neuromancer**. Rio de Janeiro: Aleph Editora, 1984.

GOMES, A. C. de C.; PEDROSA FILHO, R. B. de A.; TEXEIRA, L. C. Nem ver, nem olhar: visualizar! Sobre a exibição dos adolescentes nas redes sociais. **Ágora**: estudos em teoria psicanalítica, v. 24, n. 1, 2021.

GORI, R. **Lógica das paixões**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

HOOKS, B. O olhar opositivo: a espectadora negra. **Fora de quadro**, 26 maio 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em: 1 abr. 2022.

JOST, F. **Comprender a televisão**. Porto Alegre: Sulina Editora, 2007.

KEHL, M. R. Espetáculo como meio de subjetivação. *In*: KEHL, M. R.; BUCCI, E. (org.). **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 496-533. Publicação original: 1957.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 96-104. Publicação original: 1949.

LACAN, J. Observações sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c. p. 653-692. Publicação original: 1959-1960.

LACAN, J. Significação do falo. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d. Publicação original: 1958.

LACAN, J. **Seminário – Livro 1**: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. Publicação original em 1953-54.

LACAN, J. **Seminário – Livro 4**: A relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Publicação original: 1956-1957.

LACAN, J. **Seminário – Livro 5**: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. Publicação original: 1957-1958.

LACAN, J. **Seminário – Livro 6**: O desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016. Publicação original: 1958-1959.

LACAN, J. **Seminário – Livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Publicação original: 1962-1963.

LACAN, J. **Seminário – Livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a. Publicação original: 1964.

LACAN, J. **Seminário – Livro 18**: De um discurso de que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. Publicação original: 1971.

LACAN, J. **Seminário – Livro 20**: Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b. Publicação original: 1972-1973.

LACAN, J. **Estou falando com as paredes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. Publicação original: 1972.

LACAN, J. **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Publicação original: 1973.

LAIA, S. A visão de longe: televisão. *In*: ZBRUN, M. **A imagem rainha**: as formas do imaginário nas estruturas clínicas e na prática psicanalítica. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1995. p. 407-417.

LAVADO, Thiago. Com maior uso da internet durante pandemia, número de reclamações aumenta; especialistas apontam problemas mais comuns. **G1 Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2020/06/11/com-maior-uso-da-internet-durante-pandemia-numero-de-reclamacoes-aumenta-especialistas-apontam-problemas-mais-comuns.ghtml>. Acesso em: 1 abr. 2022.

LE BRETON, D. Adolescência e comunicação. *In*: LIMA, N. de; STENGEL, M.; NOBRE, M.; DIAS, V. **Juventude e cultura digital**: diálogos interdisciplinares. Belo Horizonte: Artesã Editora, 2017.

LIMA, N. L; ANZALONE, E; CORDEIRO, E. F; BERNI, J. T; CASULA, D. A. K; NUNES, M. C. As manifestações do amor cortês em tempos de relacionamento virtual. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, v. 9, n. 18, p. 17-35, 2014.

LUZ, A. C. A política do amor. **Carta de São Paulo – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise São Paulo**, ano 26, n. 1, p. 73-79, 2019.

MOLIÈRE. **Escola de mulheres**. Tradução: Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1996.

MORENO, V. BBB 21 chega à final com recordes e favoritismo de Juliette. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 maio 2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/bbb21/2021/05/bbb-21-chega-a-final-com-numeros-recordes-e-favoritismo-de-juliette.shtml?origin=folha>. Acesso em: 12 out. 2021.

MURTA, A.; SCHIMITH, P. De qual pudor falamos em análise? **Orientação lacaniana online**, ano 3, n. 9, p. 1-10, nov. 2012.

PASSERINI, A. de la. M. **El cuerpo en la experiencia virtual desde una perspectiva psicoanalítica**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidad Nacional de La Plata, 2018.

QUAGLIA, G. Conexão (a)ssexuada. **Carta de São Paulo – Revista da Escola Brasileira de Psicanálise São Paulo**, ano 26, n. 1, p. 95-99, 2019.

QUINET, A. Paranoia das massas na era digital – os softidiots e a Bigbrotherização. **Psicanálise e Amp; Barroco em Revista**, v. 17, n. 2, p. 139-155, 2019.

QUINET, A. **Um olhar a mais**: ver e ser visto em psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RABINOVICH, D. **Leitura de “A significação do falo”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

REZENDE, R.; LAVINAS, E. L. C. Gastronomia midiática: reality shows e a estetização da comida na TV. **Lumina**, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 75-94, 2017.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

RUBIÃO, L. L. **Lacan leitor de comédias**: contribuições a uma ética do bem-dizer. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

RUBIÃO, L. L. O impasse trágico e a ética cômica da psicanálise. **Ágora**: estudos em teoria psicanalítica, v. 6, n. 1, p. 61-77, 2003.

SALAMONE, L. D. **Topología del amor**. Olivos: Grama Ediciones, 2021.

SIBILIA, P. **O show do Eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVESTRE, M. **Devastação feminina**: A outra face do amor. Dissertação (Mestrado em psicologia) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

THÁ, F. O mercado das imagens. *In*: ZBRUN, M. **A imagem rainha**: as formas do imaginário nas estruturas clínicas e na prática psicanalítica. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 1995. p. 393-399.

VALENTE, J. Brasil é o 3º país em que pessoas passam mais tempo em aplicativos. **Agência Brasil**, Brasília, 16 jan. 2020a. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-01/brasil-e-o-3o-pais-em-que-pessoas-passam-mais-tempo-em-aplicativos>. Acesso em: 1 abr. 2022.

VALENTE, J. Brasil tem 134 milhões de usuários de internet, aponta pesquisa. **Agência Brasil**, Brasília, 26 maio 2020b. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-05/brasil-tem-134-milhoes-de-usuarios-de-internet-aponta-pesquisa>. Acesso em: 1 abr. 2022.

VERAS, M. **Selfie, logo existo**. Salvador: Corrupio Editora, 2018.

VIANA, S. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

VIGANÓ, C. Realidade virtual e realidade sexual. A peste. **Revista de Psicanálise – PUC**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 245-251, 2009.

VIVAS, H. C. Causa de desejo. *In*: AMP (org.). **Scilicet**: os objetos a na experiência psicanalítica. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2008. p. 47-50.

WAJCMAN, G. As fronteiras do íntimo. **Agente: revista de psicanálise**, Salvador, n. 18, 2019.

WEINMANN, A. de O. Ainda somos sujeitos desejantes? **Sig**: revista de psicanálise, Porto Alegre, ano 9, n. 1, p. 63-74, jan./jun. 2020.

WEINMANN, A. de O. Notas sobre uma erótica contemporânea. **Sig**: revista de psicanálise, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 11-21, jan./jun. 2016.

WEINMANN, A. de O. Sobre análise fílmica psicanalítica. **Revista Subjetividades**, v. 17, n. 1, p. 1-11, 2017.

ZANOTTI, S. V. **R.S.I**: O corpo e suas dimensões. Projeto de extensão universitária. Universidade Federal de Alagoas, 2019.

ZANOTTI, S. V.; SOUZA, A. L. G.; OLIVEIRA, I. M.; BORGES, L. A.; SANTOS, P. H. A. Do isolamento dos corpos ao "projeto h(i)ato": reflexões sobre tempo e pandemia. *In*. MIURA, P. O; OLIVEIRA, A. A. S. de (Org.). **Educação, saúde, direito e cidadania: reflexões para o enfrentamento da covid-19**. Maceió, AL: EDUFAL, 2021.

ZANOTTI, S. V; CABRAL, A. K. de A; OLIVEIRA, P. G. de. Do Hiato às invenções: caminhos entre o real e o virtual. **Revista interação interdisciplinar**: Dossiê caminhos para o enfrentamento da pandemia de Covid-19, p. 1-14, 2021.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZUPANCIC, A. **The odd one in**: on comedy. New York: MIT, 2008.