



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Clínica e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

Beatriz Rodrigues Moutella

**A Majestade e a Senhora dos significantes: o drama da constituição do sujeito**

Linha de pesquisa: Psicologia Clínica e Subjetividade

Orientadora: Profa.Dra. Márcia Cristina Maesso

Brasília

2021



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Clínica e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

Beatriz Rodrigues Moutella

**A Majestade e a Senhora dos significantes: o drama da constituição do sujeito**

Texto apresentado para o exame de defesa de dissertação do curso de Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre, sob orientação da Professora Dra. Márcia Cristina Maesso.

Brasília

2021

**A Majestade e a Senhora dos significantes: o drama da constituição do sujeito**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Banca examinadora:

---

Presidente: Profa.Dra. Márcia Cristina Maesso – PsiCC/IP/UnB

---

Membro: Profa.Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – PsiCC/IP/UnB

---

Membro: Profa.Dra. Ana Vicentini de Azevedo – Association de Psychanalyse Encore (Paris)

---

Suplente: Profa. Eliana Rigotto Lazzarini – PsiCC/IP/UnB

Brasília

2021

## **Agradecimentos**

Às minhas filhas, Rafaela e Alice, por me proporcionarem viver a maternidade com todas as suas emoções e os seus sentimentos.

À minha mãe, por todo o apoio, acolhimento, vida, ensinamento e exemplo.

Ao meu pai, pelo investimento, dedicação, sensatez e amor.

Às minhas irmãs, por me mostrarem outras formas lindas de ser mãe.

Aos meus sobrinhos, pelo amor que me provocam. Em especial, a meu afilhado, Cristiano, por ter-se tornado um homem da e de Arte, a quem admiro e que me auxiliou neste processo.

Em especial, ao Prof. Dr. Roberto Medina, por ter sido, além de um coorientador, um amigo que me foi presenteado pelo mestrado.

À minha orientadora Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso e a todos os mestres e colegas do Instituto de Psicologia – UnB.

À Profa. Dra. Glória Magalhães, por toda a generosidade intelectual.

Às minhas amigas “bagaceiras”, pelos momentos de apoio e descontração, essenciais para a conclusão deste trabalho.

Às amigas do grupo “coletor acolhedor”, pelo acolhimento, cuidado e escuta.

Ao Marcus Paulo Gavazza, pela companhia, paciência e compreensão.

Às minhas “amigas amadas”, por me respeitarem em minhas faltas e ausências.

Ao Centro de Atenção à Saúde Mental, Anankê, pelo estímulo, confiança e parceria.

À SEEDF, por me oportunizar a licença para estudo, o que permitiu esta jornada.

## Resumo

O objetivo deste trabalho é abordar a metapsicologia psicanalítica como método de pesquisa, vislumbrando uma interface com as Artes Cênicas. Assim sendo, um exercício de dramaturgia foi construído como possibilidade de transmissão de alguns fundamentos da Psicanálise. A partir desse exercício, a proposta é refletir sobre esse drama, trazendo à baila a concepção de autores das artes cênicas e suas interligações com a perspectiva psicanalítica da constituição do sujeito do Inconsciente. Para tal discussão, será fundamental abordar conceitos relevantes associados à função materna, tais como: transgeracionalidade, corpo, vazio, alienação, voz, olhar, desejo e gozo. Tal entendimento permitirá homologias entre a constituição do sujeito do Inconsciente e o Teatro, bem como entre a teorização psicanalítica em consonância com a abordagem conceitual no campo da dramaturgia. As cenas do Fort-Da (Freud) e do Estágio do Espelho (Lacan) também serão analisadas com o mesmo enfoque. Considera-se que, após esta jornada e frente à analogia do Peixe dourado (Brook), a constituição do sujeito é um espetáculo.

**Palavras-chave:** constituição do sujeito, dramaturgia, função materna, transmissão, Teatro.

## Résumé

L'objectif de cet article est d'aborder la métapsychologie psychanalytique comme méthode de recherche, en envisageant une interface avec les Arts Scéniques. Par conséquent, une courte pièce de théâtre a été construite comme une possibilité de transmission de certains principes fondamentaux de la psychanalyse. À partir de cette pièce, la proposition est de réfléchir à cette œuvre, à ce drame, en soulevant la conception des auteurs des arts scéniques et leurs interconnexions avec la perspective psychanalytique de la constitution du sujet inconscient. Pour une telle discussion, il sera fondamental d'aborder des concepts pertinents associés à la fonction maternelle, tels que: transgénérationnalité, corps, vide, aliénation, voix, regard, désir et jouissance. Une telle compréhension permettra des homologues entre la constitution du sujet de l'Inconscient et le Théâtre, ainsi qu'entre la théorisation psychanalytique en consonance avec l'approche conceptuelle dans le domaine de la dramaturgie. Les scènes du Fort-Da (Freud) et du Stade du miroir (Lacan) seront également analysées dans la même optique. On considère après ce parcours et face à l'analogie du poisson rouge (Brook) que la constitution du sujet est un spectacle.

**Mots-clés:** Constitution du sujet, Dramaturgie, Fonction maternelle, Transmission, Théâtre.

### **Abstract**

This study aims to approach psychoanalytic metapsychology as a research method, envisioning an interface with the Performing Arts. A short theatrical play was therefore written as an attempt to transmit Psychoanalysis fundamentals. From this theatrical play, we bring to light the author's performing arts conception and their interconnections with the psychoanalytic perspective of the constitution of the Subject of the Unconscious. For this discussion, it will be essential to address relevant concepts associated with the maternal functioning, such as: transgenerationally, body, emptiness, alienation, voice, gaze, desire and jouissance. Such understanding permits to draw parallels between the constitution of the subject of the Unconscious and performing arts, as well as between the psychoanalytic theory in line with the conceptual approach in the field of dramaturgy. The scenes of Fort-Da (Freud) and the Mirror Stage (Lacan) will also be analyzed with the same perspective. After this journey and given the Golden Fish analogy (Brook), we find that the constitution of the subject is a spectacle.

**Keywords:** constitution of the subject, dramaturgy, maternal functioning, transmission, Performing Arts.

## Sumário

<b>Introdução</b>	9
<b><i>Intermezzo: Exercício dramatúrgico</i></b>	18
<b>1º Ato FILHA DA MÃE</b>	19
<b>2º Ato A RATOEIRA</b>	23
<b>3º Ato ESPELHO, ESPELHO MEU</b>	31
<b>Sinopse do 1º Ato: Filha da Mãe</b>	38
<b>Ato I Filha da Mãe: transgeracionalidade, voz, corpo</b>	39
<b>Sinopse do 2º Ato: A Ratoeira</b>	51
<b>Ato II - A Ratoeira: Vazio, Alienação, Desejo e Olhar</b>	52
<b>Sinopse do 3º Ato – Espelho, espelho meu</b>	60
<b>Ato III – Espelho espelho meu: esconde-esconde, estágio do espelho e gozo</b>	61
<b>Conclusão</b>	72
<b>Referências</b>	79

## Introdução

“A Arte é a mentira que revela a verdade.”

Picasso

“Um dramaturgo escreve com o ouvido.”

Arthur Miller

Não é de hoje que o Teatro e a Psicanálise dialogam, e de maneira bem produtiva. Freud<sup>1</sup> recorreu a tragédias para esclarecer perspectivas teóricas. Mais tarde, Lacan<sup>2</sup>, em um de seus seminários, dedica-se a refletir a respeito do desejo e suas interpretações e, para isso, nos traz *Hamlet*, mais uma vez.

Ressalte-se que incertezas e contradições estão também presentes e constituem o campo da Arte. Não existe uma visão definitiva que dê conta da conceituação desse campo de estudo. A Arte expressa sentimentos, ideias e conflitos presentes na alma humana. Essas questões relativas à Arte vêm ao encontro de interesses de pesquisadores da Psicanálise. A partir daí, conseguimos construir articulações entre esses dois campos de estudo.

Quinet (2019), em *O Inconsciente Teatral*, aponta o quanto, na linguagem utilizada na Psicanálise, há expressões “emprestadas” da linguagem dramaturgical, tais como: ato, catarse, cena, atuação (histórica), sonho como encenação do desejo, semblante. Quinet propõe uma homologia significativa de vários conceitos. Importante lembrar que Freud nomeou o Inconsciente primeiramente como Outra Cena. Já Quinet, a partir da afirmação lacaniana de

---

<sup>1</sup>Destacam-se os diversos artistas e obras de Arte (não apenas Cênicas) que Freud contemplou em toda a sua teoria: Leonardo da Vinci, Goethe, Gradiva de Jensen, *Um conto*, de Hoffmann, *Moisés*, de Michelangelo, *Édipo Rei*, *Hamlet*.

<sup>2</sup> Importante citar momentos em que Lacan se apoia em obras de Artes: no Seminário 3: *Booz adormecido*, de Victor Hugo; Seminário 5: *Balcão*, de Jean Gente; Seminário 6: *Hamlet*, de Shakespeare; Seminário 7: *Antígona e Édipo em Colona*, de Sófocles; Seminário 8: Trilogia de Claudel (*O refém*, *O pão-duro*, *O pai Humilhado*); Seminário 9: análises sobre o quadro, a pintura; Seminário 11: *Embaixadores*, de Holbein; Seminário 23: *Joyce, o sintoma*, baseado na obra literária de James Joyce; Escritos: *Mocidade*, de Gild; *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe.

que o Inconsciente é estruturado como linguagem, faz analogia entre o Inconsciente e sua estruturação como Teatro.

A clínica psicanalítica dedica-se a ouvir, a escutar o sujeito com seus traumas, sua história, suas experiências, vivências e emoções. O que um analisando realiza no divã é associar livremente o que lhe vem à cabeça, e sua fala está recheada de cenas, atos, catarses, fantasias, sensações. Poderíamos atrever-nos a dizer que esse processo é tal qual o drama teatral no palco cênico.

A Psicanálise surgiu de sua práxis e, a partir da escuta do sujeito, Freud, seu precursor, pôde elaborar muitos conceitos e reflexões. Para além de casos, como já dito, não se furtou a ilustrar sua teoria com grandes tragédias, a fim de construir preceitos teóricos a partir do que estava posto nos mitos, nos dramas, que tanto sensibilizaram a comunidade. Corrobora a articulação entre Psicanálise e Teatro o trecho apresentado a seguir.

Vamos ao teatro para reencontrar a vida, mas, se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso, o teatro não tem nenhum significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas, se aceitarmos que, no teatro, a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é, ao mesmo tempo, a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente. (Brook, 1993, pp. 18-19)

Em um número significativo de pesquisas psicanalíticas, seus autores se propõem estudar casos clínicos para pensar a teoria e toda a complexidade que a cerca, na tentativa de mais exploração e compreensão desse campo teórico, tão vasto. Na descrição dos casos em análise, despontam cenas, falas, diálogos, monólogos, interpretações, transferências, *corporeidade*. Mais uma vez, a “coisa cênica” comparece.

Assim, coloco a seguinte questão: não poderíamos fazer o caminho inverso? Criar uma cena, um ato, uma tragédia, um drama, para acessar, por meio dessa linguagem, a

Psicanálise, que não se esgota na escrita nem na fala. Certamente, uma escrita dramatúrgica pode contribuir para futuras reflexões, perspectivas e teorizações psicanalíticas.

No presente estudo, pretendo abordar a fecunda abertura que a articulação entre as Artes Cênicas e a Psicanálise pode produzir na metodologia da pesquisa teórica e clínica, como um meio de *semidizer* sobre o enigma que envolve a constituição e o funcionamento psíquico. A articulação entre Psicanálise e Teatro possibilita sustentar a consideração freudiana de que o método de tratamento e o método de investigação se relacionam estreitamente na Psicanálise, gerando novos conceitos ou desdobrando os já formulados, havendo sempre um resto não simbolizado e não *simbolizável* para contornar pela palavra em associação livre ou conceitualmente. Apesar de distintos, o método de investigação e o método de tratamento não são descontínuos; assemelham-se a uma faixa de *Moëbius*, na qual, a partir de uma torção, duas superfícies se convertem em uma. (Maesso, Lazzarini & Chatelard, 2019)

Com efeito, foram os impasses indicados pela experiência analítica que levaram Freud às inúmeras reformulações em seus enunciados teóricos, assim como a uma reconhecida leitura e interpretação (no sentido psicanalítico do termo) da cultura. Não obstante, autores insistem em considerar a metapsicologia como um construto teórico estanque em relação à atividade clínica e sobre o qual se poderiam propor regramentos a partir de critérios outros que não os clínicos (a partir da Filosofia, por exemplo). Tais leituras recaem, via de regra, no apontamento de inconsistências da teoria da psicanálise. A esse respeito, replicamos que tal inconsistência tem não só uma vertente positiva, ligada à própria experiência do Inconsciente, mas também, especialmente, no que tange a essa discussão, uma vertente negativa, ligada à própria escansão operada por tais autores entre o que propõe a teoria, a prática da qual ela advém e com a qual se articula.

O método é a escuta e a interpretação do sujeito do desejo, em que o saber está no sujeito, um saber que ele não sabe que tem e que se produz na relação que será chamada de transferencial. [...] O método psicanalítico vai do fenômeno ao conceito, e constrói uma metapsicologia não isolada, mas fruto da escuta psicanalítica, que não enfatiza nem prioriza a interpretação, a teoria por si só, mas integra teoria, prática e pesquisa. (Rosa, 2004, p. 341)

Vale dizer que escuta e atividade interpretativa, como método próprio da Psicanálise, não se restringem à situação de análise. Se, conforme enunciamos, reconhecermos a indissociabilidade entre a experiência analítica e a pesquisa, seria preciso admitir a aplicação do método a outras situações não estritamente analíticas. Isso implica a possibilidade de o pesquisador realizar um trabalho pautado na escuta psicanalítica de depoimentos e entrevistas, colhidos conforme a questão que se pretende investigar.

Isso posto, proponho revisitar os conceitos que envolvem os mecanismos da constituição do sujeito no campo do Outro, formulados na Psicanálise, servindo-me das ferramentas do Teatro, a fim de melhor transmitir o alcance de uma metodologia que alude ao real, invisível, inaudível, inominável e faz valer a função do vazio nas operações fundamentais que levam à criação do sujeito e da Arte.

Pensando dessa forma, a proposta deste trabalho é trazer à baila o drama da constituição do sujeito do Inconsciente. Drama, sim, se pensarmos na posição que ocupamos de sujeito barrado, sujeito da linguagem, eternamente alienado ao desejo do Outro. Esse desejo é constituinte e fundante, primordial para que um pedaço de carne venha a ser um sujeito do discurso. O excerto a seguir ratifica a articulação mencionada.

Teatro e Psicanálise lidam com o mesmo material: os conflitos e a divisão do sujeito com suas questões sobre a existência, o sexo, a morte, a dor, a criação e a relação

com o outro. O ego as rejeita, não quer saber, mas elas não o largam, insistem no Inconsciente, produzindo sintomas, sofrimentos e enigmas. O Teatro leva, no real da cena, as verdades censuradas do Inconsciente. (Quinet, 2019, p. 305)

Nós, psicanalistas, apostamos justamente em um espaço cujo vazio exerce um papel essencial. É a partir dele que compreendemos o sujeito, barrado, do Inconsciente. Devido a essa escuta, também necessitamos de um posicionamento diferenciado na transmissão dos conceitos teóricos que tocam no irrepresentável, na incapacidade de as palavras expressarem as coisas por completo.

Willemart (2019) propõe que o estilo poderia transmitir algo disso, que foge da representação, que escapa. Em outras palavras, Feu de Carvalho (2005, p. 207) afirma que “o estilo é o modo peculiar como o objeto *a* se faz letra, suportado pela escritura daquele que é nomeado autor.”

Nota-se o estilo como algo que faz marca, como uma ponte entre o que há de mais particular ao que há de mais universal: o inapto pela linguagem. Visto que a ética da Psicanálise é possuir uma forma diferenciada de trabalhar com a constituição de seu saber, a dramaturgia poderia, então, ser considerada como estilo?

Percebo uma aproximação entre analista e dramaturgo. Ambos se encontram em condições de criar a partir do vazio de sua existência. “Lacan desenhou o analista como mestre do discurso universal ou, pelo menos, como capaz de subjetivar o discurso universal.” (Miller, 1997, p. 399) Assim sendo, o psicanalista, por meio da escrita dramaturgica, poderia ganhar mais capacidade de subjetivação, de acolhimento da diversidade universal nas singularidades, mesmo que seja universal, “que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos.” (Lacan, 1959-1960/1991, p. 35)

Freud e Lacan colocam-se em posição de aprendizes em relação à Arte. Há, na Arte,

algo capaz de nos intrigar e emocionar. Nessa perspectiva, reconhecemos que temos muito ainda a aprender com o campo cênico.

Postula Lacan que a tragédia está na origem da Psicanálise. Ressalte-se que Freud recorreu a Édipo, e Lacan, a Antígona, para formular questões que balizam conceitos fundamentais para a clínica psicanalítica, como o complexo de Édipo e a ética. Lacan (1959-1960/1991) localiza na catarse o ponto principal de articulação entre tragédia e psicanálise. A partir das reflexões sobre o texto de *Antígona*, encontramos a figura do herói trágico que, na sua trajetória, desvela algo do real que nos atravessa e constitui. Como se diz nas Artes Cênicas, o mundo se divide em dois significantes: sangue e esperma.

Nesse sentido, a Arte é uma forma de sublimação que contorna o vazio, sem negá-lo, como ratificado no seguinte trecho.

A Arte é uma produção que utiliza recursos imaginários e simbólicos para abordar o real, sem pretender velá-lo nem domá-lo, mas, sim, trazê-lo à cena, dar a ele um contorno possível que permita a sua aparição. Uma obra de arte é uma forma singular, única, expressão desse real, que comunica, de alguma forma, porque toca nesse real comum a todos, real para o qual não há uma resposta acabada para os seus enigmas. Nem nunca haverá. (Valerim, 2011, p. 4)

Essa perspectiva nos faz retornar ao diretor teatral e dramaturgo Peter Brook (1993), quando menciona o espaço vazio como um lugar fecundo para a criação. No Teatro, precisamos suportar esse vazio para criar a partir dele. O vazio está presente em toda forma de arte. O artista esculpe, pinta, escreve, compõe ou constrói com seu próprio corpo um personagem a partir de uma exigência pulsional, de um não saber que serve de suporte para sua criação.

Assim sendo, por que não continuar de mãos dadas com a dramaturgia para lidarmos

com a teoria psicanalítica e seus desafios? Muitos são os que criticam a forma rebuscada, os nós, a dificuldade de compreensão de conceitos psicanalíticos que são pilares dessa vasta teoria. Utilizar o drama como recurso para entender a teoria seria, também, utilizar uma linguagem mais acessível, que possibilite alcançar maior público.

Inúmeras articulações podem ser feitas entre Arte e Psicanálise, aparentemente campos tão distintos. Freud e Lacan já o fizeram, e outros estudiosos deram continuidade a essa empreitada. A Arte nos revela fantasias, dores, emoções, constituintes da alma humana, que, é claro, interessam ao campo da Psicanálise. No entanto, a Arte é muito maior que a Psicanálise. A criação artística faz parte da existência humana. Importante alertar que tentar debruçar-se sobre a articulação entre esses campos distintos pode resultar no equívoco de tentar explicar um por meio do outro.

Muitos estudiosos da Psicanálise já tentaram interpretar criações artísticas e analisar artistas pelas suas obras, o que parece um erro. Alguns artistas se apropriam de conceitos da Psicologia e da Psicanálise em suas criações, o que também pode levar a equívocos.

Então, enquanto produtora de um exercício de dramaturgia e psicanalista, afetada e, porque não dizer, apaixonada pelo tema, atrevo-me, neste trabalho, a seguir as propostas de Freud e Lacan, os quais se colocam como aprendizes. Ou mais ainda, segundo Lacan, diante dos artistas, os analistas são verdadeiros “catadores de migalhas”. (Lacan, 1959-1960/1991, p. 283)

O fato de haver questões que possam concernir tanto a um quanto a outro, a existência de pontos comuns não estabelece qualquer continuidade entre eles, posto que, em cada um, elas serão abordadas sob ângulos diferentes. Neste caso, se situa do lado da separação e do corte, e não, da conjunção ou do encontro. Trata-se dos efeitos da *tyquê*, do encontro faltoso a partir do qual o real insiste. (Kosovski, 2016, p. 3)

Partindo dessa perspectiva, reconheço a dificuldade encontrada na tentativa de articular Psicanálise e Arte. De forma despretensiosa, procurei, no decorrer do texto, encontrar pontos que permitam acessar ambos os campos a partir de nossas experiências. O trecho a seguir ilustra bem essa dificuldade.

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode, muitas vezes, provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo – um colaborador-chave. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele. (Borgart, 2011, p. 115)

Diante desse desafio, além da proposta de uma obra dramatúrgica, será necessário enveredar pelas teorias freudianas, lacanianas e seus comentadores e, obviamente, dialogar com pensamentos e construtos de grandes autores das Artes Cênicas, como Peter Brook, Grotowski, Garcia Lorca e Antonin Artaud. Apesar da vasta bibliografia sobre o tema, a intenção é fazer um recorte de algumas cenas e associá-las às perspectivas teóricas, provocando uma conversa e trânsito entre os autores do campo da Psicanálise e os do campo das Artes Cênicas.

Em consonância com a articulação proposta, nomeei os capítulos como Atos, para deixar a marca de que foi a partir de cenas vividas, de diversas formas, na relação Mãe-bebê<sup>3</sup>, que escrevi a dramaturgia, por compreender que as Artes Cênicas podem ser uma forma de

---

<sup>3</sup>A escolha de usar a palavra "Mãe" em maiúscula foi a alternativa que encontrei para chamar a atenção de que esse termo se refere a quem exerce a função materna. A Função Materna é considerada pela Psicanálise como função necessária para a estruturação e desenvolvimento do psiquismo da criança. Esta não precisa ser necessariamente exercida pela mãe real, podendo também ser exercida por quem adota e assume os cuidados primordiais e essenciais com o bebê. Destaca-se que a Psicanálise vem estudando e discutindo a problemática da parentalidade, frente às novas configurações familiares. Todavia, essas funções parentais ainda são nomeadas pelos teóricos como materna e paterna.

transmissão da teoria da constituição do sujeito do Inconsciente. Afinal, o que a teoria aponta é que são essas vivências que fundam esse pequeno corpo, humanizando-o e tornando-o um sujeito da linguagem.

No Ato I, são abordados os aspectos teóricos da transgeracionalidade psíquica, do texto que nos é posto, evidenciado no próprio nome, daquilo que carregamos e herdamos de gerações anteriores. Pontua-se a voz como primeira forma de endereçamento de desejo materno e de veículo da linguagem. O Desejo e o Gozo transformarão o organismo dependente, imaturo e frágil do bebê em corpo pulsional, com borda, limite. Nesse sentido, serão abordados pontualmente esses conceitos, apoiados nas cenas construídas no primeiro ato da dramaturgia, nomeado como “Filha da Mãe”.

Seguirei no Ato II, destacando a concepção de vazio como possibilidade de criação e premissa de constituição psíquica. Logo, o momento de suposto preenchimento vivido com um filho, de júbilo e simbiótico, remeterá à noção de alienação, para compreender esse processo aprisionador, necessário na formação da subjetividade, como uma “Ratoeira” (título do Ato 2). Apontarei, frente a essa temática, as perspectivas do Olhar como reconhecimento de um sujeito, de direção de desejo.

No último Ato, as cenas estudadas por Freud e Lacan, o *ford-da* e o estágio do espelho, respectivamente, postos em jogo tanto como algo que se repete ao longo de todo o exercício dramático quanto como momentos cruciais vividos pela criança, os quais anunciam o processo de separação, barra, corte e, conseqüentemente, formação do Eu.

Frente ao estudo do exercício dramático, sustentado na literatura das Artes Cênicas e da Psicanálise, caberá concluir que a constituição do sujeito é um drama, que se constrói e é criado tal como um espetáculo. Nessas considerações finais, retomarei a analogia de Peter Brook a respeito da construção de uma peça teatral com a pesca de um “peixe dourado”, para

destacar o espetáculo da constituição do sujeito.

Certamente, ao ler ou assistir à peça dramática apresentada neste trabalho, surgirão diversas possibilidades reflexivas, associativas e conceituais que não foram por mim abordadas. Esse fato comprova o entendimento de que o alcance de cada espectador vai além do que lhe é apresentado. A obra deixa de ser do criador, passa a ser daquele que a leu, olhou. Sempre terá resto e sobra. Segundo a crítica Valéria Brisolará (Nuto, 2016), escrever é arriscar-se, constituindo a esfera da ética e da autoria. A Psicanálise e a Arte compartilham a ideia de que esse não dito, *semi-dito* e/ou *mal-dito* bem como o real imperam e operam, sendo essenciais para continuarmos como seres de desejo, de busca e de criação.

***Intermezzo: Exercício dramatúrgico***  
**A majestade e a Senhora dos significantes**  
**de Beatriz Rodrigues Moutella**



*Lo que el agua me dio* (1938), de Frida Kahlo.

## 1º Ato FILHA DA MÃE

Acende a luz, **ASTRONAUTA** em uma cápsula de espelho que se retrai à medida que ele se movimenta. Ações, movimentos e gestos. (pantomina)

Cápsula se aperta, e os movimentos ficam mais restritos, até parecer não caberem mais dentro do ambiente. (Sufocamento)

Coreografia: movimentos semelhantes aos movimentos fetais de flexão e expansão em meio aquoso, sem ação gravitacional.

Som ao fundo de fala distorcida, som de ecografia gestacional, batimentos cardíacos, meio aquoso. Sons intrauterinos.

*Blackout*

(Canção “Força Estranha”, de Caetano Veloso)

“...Eu vi a mulher preparando

Outra pessoa

O tempo parou pra eu olhar

Pra aquela barriga

A vida é amiga da arte

É a parte que o sol me ensinou

O sol que atravessa essa estrada

Que nunca passou...”

(Quarto de brinquedos. **FULANE**, 4 anos de idade, entra com um presente embrulhado) (para a música)

**FULANE**: Não acredito que finalmente meu desejo foi realizado! Você chegou!

Pedi tanto... queria tanto, tanto, tanto...

(abre o embrulho: um **BEBÊ REBORN**) (expressão de maravilhada)

**FULANE:** (com o bebê no colo) Maria? Ana? Mariana? Ana Maria? Maria José?... José Maria? José? João? Antônio? Mariano?... Manu? Ariel? Duda?... Que nome vou te dar?

(olha para o **BEBÊ REBORN**)

Como vou te chamar? Que difícil! ... E você nem pode escolher! Nem eu escolhi meu nome.

Acho que ninguém escolhe, né?!

Mamãe me disse que a gente existe mesmo antes de nascer, sabia? Também não entendi muito não...

Se bem que você já existia nos meus sonhos há muiiiiiito tempo!!! (tenta estalar os dedinhos)

Mas, olha só... já brinquei de ser outras pessoas...até uso fantasia pra isso! Já sei! Vou te chamar cada dia de um jeito! Assim, você pode ser TUDO QUE EU QUISER!!! (gira com o

**BEBÊ REBORN** no colo)

(Respira e volta a conversar com o **BEBÊ REBORN**) Tanta coisa que decidem pela gente, que a gente nem sabe, nem imagina, nem sonha...

Vamos brincar... (Canção do folclore brasileiro: “Peixe vivo”, de fundo)

(**FULANE** pega um espelho de mão e mostra para o bebê)

Olha! Coisa linda da mamãe!

Gu gu dá dá, gu gu dá dá... a buuu a buuu..

Sabe, não vou te largar NUNQUINHA!

Ficarei junto de você pra SEMPRE!!! FELIZES PRA SEMPRE!

(cantando acompanhando a música): “...como poderei viver, sem a tua, sem a tua, sem a tua companhia...”

(som de bebê balbuciando) (música para)

É, né! Sei... Tá entendendo né?! (pausa)

Eu sei TUDO o que você quer!

Te entendo direitinho! (respira, pensa)

(som de bebê balbuciando)

Ãh? Oi? (cara interrogativa)

Quer mamar, né?

Te conheço! (aponta o dedo para o **BEBÊ REBORN**), com a mão na cintura) Essa carinha...  
essa minha carinha...

(**FULANE** brinca muito com o **BEBÊ REBORN**, dá mamadeira, troca fralda e põe roupa de astronauta...)

Agora nós vamos fazer uma viagem incrível!!! Para o mundo da imaginação. (**FULANE** e **BEBÊ REBORN** entram em uma nave de brinquedo, de papelão) (luz apaga e ficam reflexos de iluminação de estrelas, planetas, universo)

Podemos ir pra onde quisermos, do céu ao mar, voar, criar asas! Nadar, mergulhar.  
FLUTUAR!!!!

Inventar, reinventar, criar QUALQUER lugar, com qualquer tempo, QUALQUER COISA...  
(deslumbrada)

Vamos visitar lugares antigos, lugares imaginados, ver seres diferentes, falar uma língua nossa, própria pra gente se entender... o nosso MUNDO. Vamos dar voltas e voltas, correr do que quisermos, fugir, aterrizar, com os pés no chão.

Vamos passar por tempestades, enchentes, terremotos e nos deliciar com as nuvens doces de algodão, o vento, o calor do sol..

Viajar, ir longe, distante, ir além...

**FULANE**: (segurando a nave de papelão com o **BEBÊ REBORN** na garupa, anda, corre, rodopia, abaixa e se levanta recitando trecho da canção “Trilhares”, da Palavra Cantada)

As estrelas que de noite eu via

Todas elas lá no céu estão  
São trilhares de estrelas e eu nem sabia  
Que estão lá no céu até mesmo de dia  
Como pode o céu ter tanta estrela?  
Como pode? Parece um mar de areia...  
A areia que na praia eu via  
Tantos grãos estão lá no chão  
São trilhares de grãos e eu nem sabia  
Que esse número aumenta de noite e de dia  
Como pode uma praia ter tanta areia?  
Como pode? Parece um céu de estrelas..  
Tantaa areeeeia tanta estrelaaa

**Voz (over) masculina:** Ei! Fulane! Psiu! **Fulaneee...** Para de viajar! Larga esse bebê e vamos brincar de médico.

**2º Ato A RATOEIRA**

(consultório médico pediátrico. **MARIA** de frente para o médico e de costas para a plateia)

**MÉDICO:** Olá? Como vai?

**MARIA:** Tudo bem, indo...

**MÉDICO:** (com o computador aberto para registrar as informações) É seu primeiro?  
Quantos anos você tem?

**MARIA:** Sim, primeiro. Tenho 40.

**MÉDICO:** Foi gravidez de risco? Fez pré-natal?

**MARIA:** Não, nada de risco! Fiz tudo como manda o figurino...

**MÉDICO:** Teve outras gestações anteriormente? Aborto? Fez tratamento pra engravidar?  
Inseminação?

**MARIA:** Não, não, não...

**MÉDICO:** Quanto tempo tem o bebê?

**MARIA:** 15 dias.

**MÉDICO:** Parto normal ou cesárea?

**MARIA:** Normal..., mas... o que é normal?... (irônica)

(Médico se espanta)

**MÉDICO:** Prematuro? Quantas semanas de gestação?

**MARIA:** 40 semanas. Bem a termo! Na virada da lua!

**MÉDICO:** (com tom de desinteresse) Hummm sei...

*Apgar* ao nascer?

**Maria:** Acho que 8 ou 9... olha aí na carteirinha (entrega a carteirinha de vacinação para ele)

**MÉDICO:** Ah! Está aqui!

(Médico falando em voz alta e anotando no computador) Peso: ok, altura: ok, diâmetro da

cabeça: ok, sem icterícia, boa oxigenação, batimentos cardíacos: ok.... Está tudo ok! Está mamando direitinho?

Você tem leite?

**MARIA:** Olha aqui, doutor! Isso é uma mancha de leite na minha blusa! Eu cheiro a leite, meu nome é leite, doutor!

**MÉDICO:** E... deixa eu te perguntar uma coisa:

Seu bebê foi DESEJADO?

*Blackout*

(trecho da canção “Qualquer coisa”, de Caetano Veloso)

Esse papo já tá qualquer coisa

Você já tá pra lá de Marrakech

Mexe qualquer coisa dentro, doida

Já qualquer coisa, doida, dentro mexe

Não se avexe não, baião de dois

Deixe de manha, deixe de manha, pois

Sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha!

Nem a sanha arranha o carro

Nem o sarro arranha a Espanha

Meça: tamanha!

Meça: tamanha!

Esse papo seu já tá de manhã!

Berro pelo aterro

Pelo desterro

Berro por seu berro

Pelo seu erro

Quero que você ganhe

Que você me apanhe

Sou o seu bezerro gritando mamãe!

Esse papo meu tá qualquer coisa

E você tá pra lá de Teerã!

(**MARIA** entra na lavanderia com o **BEBÊ** no carrinho)

**MARIA:** Bora... vamos... muita roupa suja pra você lavar comigo ... (pega uma trouxa gigante de roupa, coloca na bancada e abre a trouxa, cheia de panos) (balançando o carrinho com o pé)

**MARIA:** Tô pra ver um ser humano que suja tanta roupa como você!!! Credo! Sem contar o tanto de pano....

Haja pano pra manga!

Tá doido... nessa fase tem pano pra tudo!

Olha esses (pega e mostra cada um ao descrever). Podemos classificá-los como panos “B”: esse é pra Boca, esse é pra Baba, esse, pra Bunda, pra Banho, esse é pra Barriguinha, quando tiver cólica, passo o ferro e deixoquentinho... Tá vendo só! Sei de T U D O! (soletrando) A função de cada pano... (respira fundo, reflexiva)

Já me confundi, já me enganei... troquei as bolas, algumas ou várias vezes. Mas... quem nunca...

Olha! Esses aqui são os “ANTI” ...:

Antimofo, antibacteriano, antialérgico, *antimosquito*, *antissufocamento*, antitranspirante e antiderrapante....

Tô te falando! (**BEBÊ** ri) Tá rindo, né...

(toca o telefone)

Quem será? A essa hora...

(**MARIA** atende) Alô!

Oi, **CUMADRE**! Tô aqui lavando roupa suja....

Haja lavação, viu!

Ah! sei. Lembro, sim, daquela viagem...

Tanta coisa! Tanto tempo!

Que ontem o que, mulher?!

Então, já tá com 6 meses! Tá aqui na minha frente!

(**MARIA** se vira para o carrinho do **BEBÊ**) Eiii, é a titia, no telefone com a mamãe, já sabe, né... gutiguti da mamãe! (aperta as bochechas do **BEBÊ**)

Pra você passa rápido! (pausa) ...se bem que, quando eu pisco, o dia acabou... Diga. Vamos, sim. Aquela viagem, (suspiro) aquela viagem...

Deu até saudade... Só que não! (risos)

Você acredita que eu nunca mais viajei! Menina...

Fico presa o dia inteiro!

Lembro demais! Foi logo que você se mudou pra praia...

Claro... em plenas férias...

Que comitiva!

Tudo pra atender as necessidades do HÓSPEDE! (põe a mão na cabeça e balança fazendo não)

Simmm, foi mesmo...

Você teve que acomodar todo aquele povo! (senta-se na banqueta e balança o carrinho com o pé)

(cantando trecho da canção de ninar “Sua majestade, o bebê”) “Parece com papai... Parece com a mamãe, parece com a vovó...”

Pior que parece viu!!!

(continua a música) “Não, não parece com ninguém...”

Que parece com a titia o quê! Nada disso...

(gargalhada)

Tá... uma graça mesmo, cada vez mais esperto

E eu... acabada...(suspira)

O meu peito já tá no chão, mulher! (pega nos seios)

Tá, sei... o HÓSPEDE...

Foi meio estraga prazer mesmo...

E o tanto de ferramenta que ele tinha! Uma coleção!

Era mesmo. Nos momentos de folga, ele desmontava quase tudo!!!! Um horror!!! Foi, né... lembro também...

Hummm...Comida boa daquele restaurante né!

E a vista? M A R A V I L H O S A! (soletrando)

Ram, e ele, ele nem *tchum* praquele espetáculo da natureza! (faz não com a cabeça) Era mesmo, ficava bocejando...

Menina! E na hora de comer? Tu lembra?

Fez uma cena, jogou o prato longe... e o cara ainda beijou a garçonete! (gargalhadas)

Isso mesmo... a comitiva tinha que zelar pelo sono dele!

Não podia interromper, né...

TUDO mundo andando na ponta dos pés e (fala baixinho) falando baixinho. Nossa!!! Como não lembrar!!!

Acordava às cinco da M A T I N A A A A A (soletrando) (boceja)

Chega! Até bocejei...

A casa TODA acordava com ele

(gargalhadas)

Pois é, *CUMADRE*, deixa eu ir...

Quem sabe, eu e essa MAJESTADE aqui vamos DE NOVO (enfática) te visitar! (muitas gargalhadas)

(olha brincando com **BEBÊ**, tom infantilizado): Né, coisa L I N D A D A M A MA!!!!

(soletrando)

E essa carinha... essa minha carinha...

(volta para a ligação)

Você lembra, né? Nunca carreguei tanta bagagem, tanta tralha... Jesus!!! Falando em tralha...

Xô correr! O tempo voa!

Agora tô aqui nos trapos... Beijo. Tchau!

(Segue a pegar nos panos para lavar)

Vontade de jogar tudo no lixo, viu... (olha para o **BEBÊ**)

Esse vai! (mostra um pedaço de pano)

TÁ TODO CAGADO! (joga o pano no lixo)

Ahhhh! Esse tem as iniciais do seu nome e sobrenome...

Tem história viu?! Muita história.... muita história pra contar

Esse foi de herança do batizado da sua tataravó, depois foi pra bisavó, pra vovó, pra mamãe e agora é seu! Uma relíquia!

Esses são o de sempre, pra cobrir, pra enrolar, pra forrar, pra aquecer... Esses pra combinar,

pra ir pras festas, chique...

Nossa! Já enjoiei até...

Esses são especiais: marcaram a memória! Estão em várias fotos suas... Ahhhh, sua naninha!!! INESQUECÍVEL, né?!

(carrinho se mexe)

Esse você sabe pra quê, né? Tá achando bom, né?! (balança a naninha) Não faz biquinho não... tá sujo, precisa lavar...

Você não aceita outra... (pesarosa)

Eita!!! O que é isso! (olha para uma trouxinha embaralhada)

Estes se misturaram... (cara de espanto)

Será que são seus?

Parecem não servir pra nada!

Que coisa mais sem sentido!!!

(**BEBÊ** começa um chorinho. **MARIA** pega um espelho de mão e dá para ele se distrair)

SSSSSS (sons para silenciar), para, para, nananão, já tá acabando... olha aqui, olha aqui o meu amor! (mostra o espelho) É... É meu amorzinho e é todinho meu! Só meu! (cantando)

“Veja como é lindo

Sua majestade, o Neném, o Neném, o Neném, o Neném, o Neném.

A casa já tem novo dono.

O novo rei no trono.

Sua majestade, o Neném, o Neném, o Neném, o Neném, o Neném.”

Bom... Já me encharquei... Torci... Estendi... Entendi?

Será que dá tempo de secar?

(olha para a plateia)

Ser Mãe... é aquele troço, né...

Não vejo a hora de chegar a parte do paraíso...(pausa)

Ai, ai! (suspira)

Bem que eu podia ir pra casa da *CUMADRE*... *S O Z I N H A*. (soletra sussurrando)

Deixa eu cuidar!

(senta-se na banqueta novamente, com a naninha na mão e adormece) Sonho: uma marionete sustentada por pedaços de panos amarrados, marionete com a cara da **MARIA**, corpo de bebê. Marionete faz movimentos típicos dos anfíbios (batráquios), articulações se movem com ritmo e sincronia, uma dança, como um arrastar-se, trazendo no movimento o mundo das águas e do ar, terrestre) Som onírico ao fundo.

### 3º Ato ESPELHO, ESPELHO MEU

(SENHORA, amamentando e olhando as redes sociais. Em tela, aparece sua *timeline*, perfil, grupos que acompanha. Depara-se com suas relações peculiares, inveja de algumas “amigas”, depara-se com recordações, passar dos anos, envelhecimento, *selfies*, eventos diversos, mudança de vida, sucesso e/ou insucesso profissional, grupos de autoajuda, grupo de mulheres, de Mães...propagandas direcionadas. Realidade dura e fantasiosa das redes sociais)

(SENHORA NINGUÉM (nome e sobrenome) (mostra o espelho para ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS, 1 ano e meio de idade (nome e sobrenome)

(SENHORA mostra um espelho de mão para Zé)

SENHORA: Olha aqui, é você! Esse aqui ó (aponta para o espelho) é você!!! Coisa *mar* linda!!!

(risada de bebê) (Senhora vira o espelho para ela)

Agora, essa sou eu...

Nossa! Como estou abatida, descabelada, com olheiras... (mexe nos cabelos e nos olhos...

vira rapidamente o espelho para ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS) Olha você de novo!

Zé Ninguém das Quantas... minha vida!

Coisa mais linda!

Essa carinha... essa minha carinha...

(bebê encantado com seu reflexo. Mexe as perninhas, sorri...)

É.... meu PEDACINHO de gente!!!

(ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS pega o espelho na mão e fica se admirando)

ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS: (balbucia, tentando falar) Mamá, mamá, mamá, mamá,

M A M ã E (soletra)

**SENHORA:** (pega o espelho) Simmm, meu coração!!! VOCÊ FALOU MAMÃE!!! Sempre entendo o que você diz... as pessoas me acham louca, que escuto palavras que você não disse. “São só balbucios de neném...” Mas eu sempre soube o que você falava pra mim, Mãe sempre sabe!

**ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS:** MA MÃE, QUÊ! DÁ! (chama com a mãozinha)

(**SENHORA** devolve o espelho para **ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS**) Mamãe tá aqui!

(Senhora sussurra) Posso num tá inteira..., mas, sim, tô aqui!

(**ZÉ NINGUÉM** fica brincando com o espelho e olhando para ele)

(**SENHORA** se dirige à plateia):

“Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.... é... Machado de Assis...

Vocês já ouviram aquela frase célebre: “Ser Mãe é sentir o coração batendo fora do corpo?”

Acho que Zé é minha alma exterior, meu reflexo...

Certeza que ele sente meu coração batendo dentro dele!!! (**SENHORA** põe a mão no peito, pega **ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS**)

**SENHORA:** É ver parte de você nos seus próprios braços, TO TAL MEN TE dependente... é ver crescer, evoluir e materializar uma pessoa moldada... (Seguem a brincadeira: como a de esconder e achar, com o espelho virando hora para ela, hora para ele)

Cadê, meu amor?

Tá aqui! Achou!

Cadê, seu amor?

Ahhhh, tô aqui!!

(os dois sorriem e se tocam e se divertem, vão mudando figurino de forma interativa, um com o outro, alterando algumas características, intenção de tempo passando, com trecho da

canção de fundo “Quereres”, de Caetano Veloso)

“...onde queres descanso, sou desejo.

E onde sou só desejo, queres não.

E onde não queres nada, nada falta.

E onde voas bem alto, eu sou o chão.

E onde pisas o chão, minha alma salta.

E ganha liberdade na amplidão...”

(3 anos se passaram)

**SENHORA:** Quem és tu? (reflexiva)

Cresceu tannnto! Não cabe nem mais no espelho junto com a mamãe...

(**SENHORA** estica o braço; fica bem colada com **ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS**, para os dois se refletirem juntos no espelho)

Olha lá nós dois! Tá vendo!

(**SENHORA** aponta para a imagem de **ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS** refletida no espelho)

Esse aqui... Esse aqui ó... esse aqui é você!

(**ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS** se espanta, se remexe... bate sem querer no espelho, que cai no chão e se quebra)

**SENHORA:** (Assustada) E agora, José? (pausa)

Quantos cacos! Quantos pedaços de nós!

### ***Blackout***

(Volta a luz, Zé crescido, 4 anos, um espelho grande de corpo inteiro no seu lado) (Zé vira para frente do espelho, se expressando conforme a voz masculina, **VOZ OVER** lendo adaptação de Machado de Assis)

De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos.

Estava a olhar, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes.

Sua figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era ele mesmo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, foi outro.

**ZÉ NINGUÉM DAS QUANTAS:** É... José Ninguém das Quantas, esse sou eu... (respira, respira) (vira para a plateia)

Acho que quero um bebê *reborn!* (confuso)

Não, não, não... quero ser médico?

(sussurra) o que será que ELA quer que eu seja? (olha para o espelho, olha para a plateia por algumas vezes)

(angustiado) Não me reconheço mais! (pausa grande)

Eu vou, eu quero deixar de ser o NINGUÉM...

Ser ALGUÉM!

(Trecho da música “Quereres”, de Caetano Veloso: “Ah! bruta flor do querer! Ah! bruta flor, bruta flor!”)

### **Blackout**

Acende a luz, **MERGULHADOR** no fundo do mar, dentro de uma rede de pesca. Coreografia e movimentos (pantomina) de tentar sair da rede. Som de tubarão chegando (música clássica do filme “Tubarão”), **MERGULHADOR** deixa a rede puxá-lo para longe do “tubarão”, que se aproxima novamente. Assim, uma dança do **MERGULHADOR**, ora

incomodado de estar na rede, ora gostando de a rede o proteger do “tubarão”. Até que, em uma última tentativa de ataque, o tubarão arrebenta a rede.

### ***Blackout***

(Pausa)

(Respiração ofegante do **MERGULHADOR** em contato com o ar)

Canção “Debaixo d’água”, de Arnaldo Antunes , na voz de Maria Bethânia.

“Debaixo d'água tudo era mais bonito

Mais azul mais colorido

Só faltava respirar

Mas tinha que respirar

Debaixo d'água se formando como um feto

Sereno, confortável, amado, completo

Sem chão, sem teto, sem contato com o ar

Mas tinha que respirar

Todo dia

Todo dia, todo dia

Todo dia

Todo dia, todo dia

Debaixo d'água por encanto, sem sorriso e sem pranto

Sem lamento e sem saber o quanto

Esse momento poderia durar

Mas tinha que respirar

Debaixo d'água ficaria para sempre

Ficaria contente, longe de toda gente

Para sempre no fundo do mar

Mas tinha que respirar

Todo dia

Todo dia, todo dia

Todo dia

Todo dia, todo dia

Debaixo d'água protegido, salvo, fora de perigo

Aliviado, sem perdão e sem pecado

Sem fome, sem frio, sem medo, sem vontade de voltar

Mas tinha que respirar

Debaixo d'água tudo era mais bonito

Mais azul, mais colorido

Só faltava respirar

Mas tinha que respirar

Todo dia

(som abaixa) (entram os atores para os agradecimentos) (restante da música no fundo)

“Agora que agora é nunca, agora posso recuar Agora sinto minha tumba

Agora o peito a retumbar

Agora a última resposta

Agora quartos de hospitais

Agora abrem uma porta

Agora não se chora mais

Agora a chuva evapora

Agora ainda não choveu

Agora tenho mais memória

Agora tenho o que foi meu

Agora passa a paisagem

Agora não me despedi

Agora compro uma passagem

Agora ainda estou aqui

Agora sinto muita sede

Agora já é madrugada

Agora diante da parede

Agora falta uma palavra

Agora o vento no cabelo

Agora toda a minha roupa

Agora volta pro novelo

Agora a língua em minha boca

Agora meu avô já vive

Agora meu filho nasceu

Agora o filho que não tive

Agora a criança sou eu

Agora sinto um gosto doce

Agora vejo a cor azul

Agora a mão de quem me trouxe

Agora é só meu corpo nu

Agora eu nasço lá de fora

Agora minha Mãe é o ar

Agora eu vivo na barriga

Agora eu brigo pra voltar

Agora

Agora”

**FIM**

### **Sinopse do 1º Ato: Filha da Mãe**

Astronauta preso em cápsula, faz movimentos fetais intrauterinos. Fulane recebe o presente tão desejado, um bebê *reborn*. Nomeia-o, brinca com ele. Viajam juntos para seu mundo. Um dia alguém a chama para brincar de médico.

### **Ato I Filha da Mãe: transgeracionalidade, voz, corpo**

Usar a expressão coloquial “filha da mãe” em seu sentido pejorativo nos remete a situações ofensivas em que há intenção de desqualificar a mãe de alguém, às claras, uma crítica à vida sexual dela. Quando não utilizada com esse sentido, a interlocução limita-se a afirmar uma verdade, pois, afinal, todo mundo é filho de uma mulher. A mulher não pode negar que o filho é seu, sua sexualidade está no corpo. Para além das questões do feminino, tão pesquisadas pela teoria psicanalítica, a partir da questão freudiana “O que quer uma mulher?”, podemos pensar que o desejo materno não é apenas expresso pela vontade consciente de ser Mãe, mas também pautado pelo Inconsciente.

Assim, cabe-nos certamente sermos filhos da Mãe não apenas por meio do viés biológico, desse corpo que gera um ser e que evidencia a realização de um ato sexual, mas também pelo viés fundante, estruturador de papel social e cultural que está explícito nesta titulação: Mãe. Não mais orgânico, mas, sim, organizador, por isso ser entendido como função, como cuidador, podendo ser exercido por qualquer ser humano.

Diante dessa reflexão, cabe apontar para a escolha, no 1º Ato, do nome da personagem principal: *Fulane*, nome agênero, que também se questiona com relação ao processo de dar nome ao outro, nome esse que carrega muitos significados.

Martins (1991) evidencia a função do nome próprio como representante das expectativas e do desejo da Mãe direcionados ao filho. Assim como Platão (1973), em *Crátilo*, a escolha de um nome está impregnada de desejos que a Mãe espera que o filho encarne. “Na verdade, o nome próprio tende a se preencher de sentidos novos, ao mesmo tempo em que guarda o seu poder referencial e identificatório (...) é um texto que envia à própria epopéia do sujeito em construção e desconstrução continuada.” (Martins, 1991, p.19) No narcisismo, o nome próprio serve de suporte da representação psíquica primária do

sujeito. O desejo de quem dá o nome ao filho (mãe e/ou pai) pode ser entendido como investimento narcísico do próprio Eu no mundo externo.

Pode-se concluir que o nome próprio é um elemento fundamental na constituição do sujeito, seja ela imaginária, seja simbólica. O nome está carregado de uma série de desejos, significados e expectativas.

Segundo Ramalho (1998, p. 68), o bebê “começa a existir bem antes de ser concebido, como significante, na linguagem, quando é falado (...). O seu corpo (da ordem Real) é, portanto, um *receptáculo* do discurso dos pais, é o lugar de inscrição.”

As próprias brincadeiras infantis evidenciam a presença do desejo de um filho, que comparece nas fantasias e idealizações, que são realizadas e simbolizadas no cuidar dos bonecos, de bichos, de objetos, caracterizando, assim, um afeto direcionado a um outro, que tem função objetal. Segundo a teoria lacaniana, se é objeto, é de desejo. Essas cenas infantis estão evidentes no Ato I, que traz o mundo imaginário e de expectativas e investimentos na relação de objeto e desejo Mãe-bebê.

É nesse sentido que Freud defende que a antítese de brincar não é o que é sério, mas aquilo que é realidade. A fórmula freudiana para o brincar parece ajustar-se muito bem à maioria das brincadeiras infantis que se ocupam em construir mundos imaginários, situações heróicas, *re-vivências* do mundo cotidiano do adulto, como Fulane, que brinca com seu bebê *reborn*, demonstrando o enredo imaginativo que está em jogo. Freud (1908/1996) ainda observa que essas brincadeiras têm em comum um único desejo, que auxilia a criança em seu desenvolvimento, o desejo de ser adulto.

Podemos recordar algumas dessas brincadeiras, presentes na infância, como o brincar de *papai e mamãe*, de *casinha*, que reconstituem o ambiente familiar. A *brincadeira de médico*, sugerida a Fulane no final do 1º Ato é um convite que, além de satisfazer o desejo de

ser adulto, permite que a criança explore o corpo humano, entrando no mundo de sua sexualidade.

As brincadeiras infantis corroboram, para a Psicanálise, justamente o que se refere à fantasia, pois, como observa Freud (1911/1996), nosso aparelho mental apresenta sérias dificuldades em renunciar a um prazer uma vez obtido e, como o princípio de prazer se manifesta com muito mais liberdade quando não articulado ao princípio de realidade, o aparelho mental se apegue a essa forma de obtenção de prazer, que independe da realidade e a conserva, lado a lado, com as outras funções do organismo psíquico. Assim é que uma parte de nossas atividades de pensamento é liberada do teste de realidade e permanece subordinada apenas ao princípio de prazer. Nas palavras do próprio Freud, “Esta atividade é o *fantasiar*, que começa já nas brincadeiras infantis e, posteriormente, conservada como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais.” (Freud, 1911/1996, p. 241)

Martins (1991) afirma que essa imaginarização é acompanhada por desejos importantes para a constituição do lugar desse sujeito que está por vir. Ao abordar essa perspectiva, é fundamental tratar da transgeracionalidade dessa transmissão psíquica que ultrapassa os campos do intra e intersubjetivo, aquele restrito ao indivíduo, tomando a dimensão e o espaço do transsubjetivo. Tal transmissão ocorre por processos psíquicos inconscientes, constituintes de subjetividades via linguagem, dimensão do simbólico, e também nas dimensões do imaginário e do real e nos vínculos geracionais familiares. (Rehbein & Chatelard, 2013)

Freud (1914/1996) propõe que a atitude dos pais com os filhos é reprodução de seu próprio narcisismo renascido, que pode remontar à infância, endereçando ao filho todas as supostas perfeições, esquecendo as deficiências ou limitações dele. Para Freud, há existência dupla do indivíduo. “Ele é o veículo mortal de uma substância (possivelmente) imortal como

o herdeiro de uma propriedade inalienável, que é o único dono temporário de um patrimônio que sobrevive a ele.” (Freud, 1914/1996, pp. 94-95) A formação, no indivíduo, de um ideal do Eu, pelo qual a consciência tenta realizá-lo, surgiu da influência crítica de seus pais, que o transmitiram pela voz.

São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o traçamos como tal. Fazemos, assim, nosso destino, porque falamos. Achamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente, nossa família, que nos fala. Escutem esse “nós” como um objeto direto. Somos falados e, por causa disso, fazemos dos acasos que nos levam alguma coisa de tramado... há uma trama - chamemos isso de destino. (Lacan, 1945-1976/2007, pp. 158-59)

Importante considerar que o Inconsciente se estrutura a partir de palavras, de não ditos, da história singular que precede cada bebê e na qual ele se inscreverá. O *infans* emergirá desse mundo da linguagem. A palavra toma, assim, toda a sua importância para desenvolver, no bebê, sua condição de sujeito. O bebê é recebido no campo da linguagem, visto que é falado e “nada” em um “banho em um oceano de palavras”, como um peixe enredado. O que constrói a rede de pesca, que encadeia essas palavras e lhes dá sentido é o interesse, investimento, desejo do Outro, que passa pela voz, pelo olhar e pelo toque.

Laznik (2004) propõe que a voz da Mãe é o primeiro objeto da pulsão oral. Segundo Catão (2004), a voz do Outro materno antecede o olhar. Afirma a autora que o bebê nasce pela boca e que, antes de leite, os bebês se alimentam de voz. A voz representa um endereçamento de palavras, logo, de desejo.

A voz tem papel fundamental na articulação entre o corpo e a linguagem. A voz seria a mediadora entre o simbólico e o real. “Partindo do Outro primordial enquanto ritmo

melódico que interroga e escande o real ('loucura necessária das Mães'), a voz institui o laço ao mesmo tempo em que se constitui enquanto objeto da pulsão." (Catão, 2004, p. 51)

No campo das Artes Cênicas, o ensaísta e diretor Grotowski (Brook, 2011) compreende a voz de forma semelhante. Destaca que, para além de sentidos e palavras, a voz carrega vibração. "É necessário que o corpo busque fazer passar um sentido. Entre a voz e o corpo que faz esforço de fazer passar um sentido, há as palavras." (Brook, 2011, p. 81) À sonoridade cabe transportar o sentido. Não se pode cortar a voz da palavra nem separar o corpo da voz. Consequentemente, o corpo não é separado das pulsões, das ações do sentido.

Grotowski (Brook, 2011) aponta que o sentido está na energia-corpo-voz-palavra. De forma análoga, nós, psicanalistas, temos usado a expressão corpolingüagem. O que é fundamental, no entendimento da voz, é sua intenção, seu destino, sempre endereçada e carregada de afeto. Assim, percebi a condição *sine qua non* de colocar músicas em meu exercício dramaturgico, não apenas pela poética das palavras, mas também para representar todo o ritmo e toda a musicalidade que se presentificam na relação Mãe-bebê. O aspecto mélico se faz presente também no *mamanhês*, forma particular e melosa com que as Mães se dirigem a seus filhos.

O poeta e dramaturgo Lorca (1921/2000) dedicou-se, em uma de suas conferências, a abordar as canções de ninar. Afirmou que, ao ouvir as Mães espanholas embalarem seus bebês ao sonho, encantou-se com a aguda tristeza desses cânticos. Pontuou que buscou sempre elementos vivos, presentes e que, entre os infinitos que existem, seguiu dois: as canções e os doces. Segundo Lorca (1921/2000, p. 84), é "na melodia que, como no doce, refugia-se a emoção da história."

Essa melodia das canções de ninar, mais do que as palavras, vai moldar os sonhos do bebê e, de forma acidental, a repetição, a monotonia e o ritmo trazem a melancolia, como um

“véu cinza” sobre os bebês, para que durmam tranquilamente.

É evidente que a carga das cantigas de ninar trazem transgeracionalidade, cultura, folclore, tragicidade e também o peso da maternidade. As Mães sujeitam-se, submetem-se a condições físicas e subjetivas imensuráveis. Sendo assim, não poderiam deixar de “cantar os desenganos da vida, mesmo que em meio ao amor.” (Lorca, 1921/2000, p. 88)

A compreensão de Lorca (1921/2000) é semelhante à dos psicanalistas que estudam a pulsão invocante e o papel da voz na constituição subjetiva do bebê, como esclarece o trecho a seguir.

(A Mãe) Precisa da palavra para manter o bebê preso a seus lábios não porque só gosta de expressar coisas agradáveis enquanto o sono vem, mas porque o inicia bruscamente na realidade crua, infiltrando nele o dramatismo do mundo [...], a letra das canções vai contra o sonho e seu rio manso. O texto provoca na criança estados de dúvida, de terror contra os quais tem de lutar a mão informe da melodia, que penteia e amansa os cavalinhos saltitantes que se agitam nos olhos da criatura. (Lorca, 1921/2000, p. 91)

Segundo Catão (2015, p. 85), o bebê se interessa pelo endereçamento materno e pelo prazer que percebe do Outro. Parece haver um jogo de sedução que “implica o ‘sim’ concebido pelo *infans*, a dimensão musical da voz do Outro”. Só assim o sujeito mudará da posição de invocado para invocante (sujeito de sua própria voz).

Frente a esse palco de dramaturgos e psicanalistas, como não afirmar o drama da constituição do sujeito do Inconsciente? Não poderiam faltar canções de ninar em meu exercício dramaturgic, visto que elas representam sentidos, expressões e significados fundantes. É sabido que o objetivo dessas canções é adormecer o bebê que está sem sono. São cantadas no momento em que a criança ainda tem vontade de continuar a brincar e ficar sob

vigília. Existe uma delicadíssima relação entre a Mãe e seu filho no momento silencioso do canto. Há concentração e fuga para outro mundo, o mundo imaginário dos bichos papões, cucas e bois da cara preta, que embalam esses pequeninos ao sonho. A imaginação está livre, podendo provocar medo, ou até simpatia.

Arte carnal é a forma como Grotowski (1987) percebe o Teatro. Para esse teórico polonês, o corpo é material psíquico. Ele supõe que “a ação física deve apoiar-se sobre associações pessoais, sobre suas baterias psíquicas, sobre seus acumuladores internos.” (p. 159) O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele: “antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações.” (p. 159) Os gestos do ator não devem "ilustrar", mas realizar um "ato de alma" através de seu próprio organismo.

O encontro entre o corpo materno e o corpo do bebê, por meio do toque, da voz e do olhar, é que permitirá um lugar para esse ser, para esse organismo tornar-se um sujeito de linguagem, humano. Existem pesquisas em andamento (RIEPP)<sup>4</sup> que apontam para o reconhecimento desse endereçamento invocante intrauterino e para o fato de que o feto responderia a esse “chamado” por meio de movimentos, estabelecendo, nesse tempo primário, um princípio de comunicação estritamente corporal, de movimento de extensão e retração gravitacionais. Esses fundamentos justificam minha escolha do personagem Astronauta, para trazer à baila a noção de gravidez, palavra originária de gravidade, não por ser um estado de cuidados e riscos que o corpo materno vive, mas por desafiar os conceitos de gravidade, visto que, quando sai do “mundo das águas” e vem ao “mundo do ar”, o bebê passa a testar movimentos antigravitacionais de sensopercepção dessa nova realidade que lhe

---

<sup>4</sup> **RIEPP**: Rede Internacional de Intervenção e Pesquisa Precoce em Psicopatologia do Infans, fundada por Marie Christine Laznik.

é imposta.

No parto, enquanto o líquido amniótico neutraliza os efeitos da gravidade no feto, os recém-nascidos precisam lidar com a gravidade para mover seus membros e suportar seu próprio peso corporal e vital. Os pediatras apontam que os bebês, em movimentos repetitivos com as mãos e os pés, passam horas vidrados em suas possibilidades corporais e motoras.

Esse corpo, atravessado por essa nova realidade, está sendo investido libidinalmente por seu cuidador, deixando bordas, marcas e histórias impressas nessa matéria. O diretor de teatro Grotowski (1987) ressalta a importância do “teatro pobre”, em que o trabalho com os atores é de muita intensidade corporal. A pobreza vem na intenção de deixar de fora, na medida do possível, todas as amarras sociais, de desnudar-se dessas “vestimentas” que ingressam em nossos movimentos. Assim, o ator poderá viver, representar e realizar movimentos mais amplos. Ouso afirmar que tais movimentos são semelhantes aos do bebê, movimentos primitivos de elasticidade ímpar.

Quando nos referimos a esse estágio primitivo, inicial e fundante da psique humana, não podemos nos furtar a recorrer aos textos de Freud, que nos trazem reflexões significativas acerca das marcas mnemônicas e da formação do aparelho psíquico. Freud nos convoca a pensar nessa formação do *corpolingüagem*, na qual corpo e psiquismo se formam concomitantemente, sem necessidade de separação dessas instâncias.

A esse respeito, Catão (2015) afirma que a diferença entre corpo e organismo continua sendo mais do que nunca necessária. A passagem de um para o outro resulta de um enlaçamento do simbólico com o real. O bebê sofre influência do campo da linguagem antes de seu nascimento, considerando-se a transgeracionalidade do significante. Assim sendo, conforme nos aponta Catão (2015), o nascimento do ser humano não começa nem termina no seu nascimento biológico. São as marcas deixadas do Outro que resultarão na

corporeidade. “É a identificação transgressiva da Mãe com o bebê que permite as primeiras inscrições constituintes do psiquismo da pequena criança.” (Catão, 2015, p. 23) Logo, será a Mãe quem sustentará a incorporação do significante.

Nesse mesmo sentido, Maesso (Chatelard & Maesso, 2019) propõem que a forma como a linguagem marca o corpo pode ser entendida como um *script*, expressão que, nas Artes Cênicas, refere-se ao roteiro, composto por cenas, diálogos a serem encenados. “O empréstimo desse termo é fecundo para dizer do traço que incide sobre o corpo, bem como para considerar a cultura como um texto escrito que inclui o corpo e cobra o preço do mal-estar.” (p. 154)

Freud (1977b/1996) aponta que o modelo de aparelho psíquico, que é, de certo modo, escritura, revela-se. Delineia-se um aparelho psíquico com sistemas diferenciados de inscrição e transcrição. Passagens de marcas de um sistema a outro (ou seu estancamento) dependem do “rearranjo, segundo novas circunstâncias, uma retranscrição, [...] a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos, ela é registrada em diferentes espécies de indicações.” (Freud, 1977b/1996, p. 318)

Em *A interpretação dos sonhos* (1900/1996), Freud revela esse processo, ao propor modelos escriturais (os hieróglifos, os *comics* ou a escritura ideográfica) que sustentam a *cena do sonho*. Assim, é o aparelho psíquico que tem de dar conta da colocação em cena, momento em que nomeia o Inconsciente de “outra cena”, constituída por traços mnemônicos, traços escriturais que poderão – ou não – ser ativados, segundo suas vias de facilitação.

Já em *Uma nota sobre o bloco mágico*, de 1925, Freud destaca o artefato armado de uma superfície encerada e uma folha de celuloide destacável que a cobre e que permite conservar, na superfície encerada, o que escrevemos sobre o celuloide, que se foi apagando ao separar o celuloide da superfície encerada. Esse “bloco mágico” exemplifica o duplo

requisito da memória e do aparelho psíquico: *apagar e conservar*. São bases similares às do aparelho psíquico que havia desenhado: sistemas de inscrição e transcrição que, de alguma maneira, supõem um sistema de escritura (Freud, 1977/1996), esquema que articula *isso* e *Inconsciente*, ponto de partida da dobradiça das duas tópicas de Freud. A ideia de que esses sistemas de inscrição tivessem suportes neuronais é descartada. Freud destaca: “evitarei cuidadosamente a tentação de determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica” (Freud, 1900/1996, p. 491) e propõe, nesse esquema, a noção de percepção (*Wahrnehmungen*), que marca como um real um ser que recebe o impacto e não conserva rastro nem memória do acontecido. São impressões não subjetivas, acéfalas, matrizes de uma escritura de onde um sujeito haverá de advir.

Essas impressões sem memória supõem um real originário pré-subjetivo, anterior à simbolização, e remetem ao conceito freudiano de *etwas* – “alguma coisa”, que, em *O eu e o isso* (1923/1996), apresenta-se na forma de hieróglifos assistemáticos, cunhagem de marcas na superfície de um corpo: daí o gozo do corpo, processo que Lacan descreveu como “Aquilo que torna a letra análoga a um germe.” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 33) Assim, os signos de percepção seriam o primeiro registro de tais impressões.

A caracterização freudiana desses signos é precisa: “é praticamente incapaz de assomar à consciência e se dispõe conforme as associações por simultaneidade.” (Freud, 1977/1996, p. 318) Produz-se uma escritura que é puro signo, carente de significação e carente de ordenação no tempo. Nesse sistema, não há diacronia. Aquilo que Freud (1923/1996) chama de *o isso*, Lacan (1971-1972/2003) denominará *gozo do Outro*. Esses *signos de percepção* não são significantes, são signos, marcas anteriores à palavra, *o isso*. Não há ordem, sentido, nem tempo.

Lacan (1961-1962/1998) evoca uma imagem esclarecedora quando compara essa

desordem sincrônica com o *funcionamento de uma loteria*, em que um grande globo cheio de bolinhas em que estão inscritas cifras que, em si mesmas, não significam nada. Há uma desordem de marcas escriturais que está pronta para adquirir significação uma vez que se produza o sorteio, uma vez que elas vão saindo em uma certa sequência aleatória ou arbitrária que as colocará em relação com uma matriz simbólica preexistente (atribuição de prêmios, por exemplo), que dotará de sentido a série de bolinhas sorteadas.

Esse “globo” cheio de inscrições aleatórias é o símile do “caldeirão cheio de agitação fervilhante, [...] descrevemo-lo como estando aberto, no seu extremo, a influências somáticas e como contendo, dentro de si, necessidades pulsionais.” (Freud, 1977/1996, p. 94) Conclui-se que o primeiro sistema de inscrição proposto por Freud (1977/1996) é a antecipação do *isso* da segunda tópica, e suas características são as que permitem distingui-lo do segundo sistema, o do Inconsciente, que já é uma “tradução” transformada em escritura daquela marca primária, sede das pulsões.

Evidencia Lacan (1980/1987): “o saco, ao que parece, é o continente das pulsões. Que ideia tão disparatada, esboçar algo assim! Só se explica por considerar as pulsões como bolinhas que terão de ser expelidas pelos orifícios do corpo, uma vez ingeridas.” (1980/1987, p. 23) Essas bolinhas, como pulsões, serão expelidas graças à operação da língua, que permite digeri-las, não todas, é claro: sempre há uma sobra que não é digerível, o *mais de gozar*, segundo Lacan.

A partir do conceito de *trieb* (trazido por Freud), Maesso (Chatelard & Maesso, 2019) aponta para a dimensão de gozo do corpo, considerando a proposição de Lacan (1971-1972/2003) “de que há uma incorporação do incorporal, ou seja, do corpo simbólico, na fabricação do corpo de cada um.” (Chatelard & Maesso, 2019, p. 148)

Azevedo (2012) afirma que existem experiências que jamais serão recuperadas pelo

trabalho da memória. Essas vivências sensoperceptivas ocorreram em um tempo em que ainda não havia compreensão, devido à própria natureza do humano, ainda bebê. Pontua a autora que seriam experiências (traumáticas) que seríamos incapazes de as lembrar, mas estaríamos “condenados a revivê-las.”

Voltando à teoria lacaniana, verifica-se que os hieróglifos, carentes de palavras, são alheios à organização do discurso, mas têm sua lógica. Estão fora do sentido, mas prontos para obtê-lo. Para isso, é necessário que se produza “o sorteio”, que se instaure uma série, que o número, para além de sua função cardinal (1, 2, 3), se “ordene” (primeiro, segundo, terceiro), que seja “um” na série dos números, que seja “esse” número na relação entre todos os outros que são sorteados, e a outra série de números; no caso da loteria, a da ordem dos prêmios. Assim, consegue-se a cadeia significante, que deriva do Inconsciente, já como discurso.

O sistema chamado por Freud (1977/1996) de “signos perceptivos” é um sistema de passagem das impressões corporais (percepções) a uma escritura desorganizada. Do caos do *isso*, onde se agitam as pulsões, passa-se a um certo ordenamento, uma forma de extração das bolinhas, a uma sucessão diacrônica da saída desses signos que foram transcritos para elementos de outra ordem, para significantes, cuja bateria está na língua, tomados no campo do outro da palavra.

A função materna circunscreve o lugar de objeto de gozo e de desejo. “Gozo que imprime uma marca como letra hieroglífica não decifrada, a partir dos significantes que surgem do campo do Outro.” (Chatelard & Maesso, 2019, p. 144)

O Inconsciente é como uma segunda transcrição em que já não prima pelas associações por simultaneidade, mas, sim, por outros nexos, talvez causais. A causalidade implica a sucessão no tempo da causa e do efeito, a diacronia. Como discurso, o Inconsciente

é já algo que se fala e se escuta, um material em que as pulsões terão de ficar reprimidas. É o nível da terceira transcrição que se descreve, “ligada a representações-palavra, correspondente ao nosso eu reconhecido como tal.” (Freud, 1976/1996, p. 318) Nessa transcrição, apresentam-se todas as características do pensar racional, em que o encadeamento significante traz consigo ondas de sentido, um sentido *a posteriori*. O excerto a seguir explicita esse processo.

Esse sujeito tem corpo, corpo que vem, desde Freud, marcado como corpo pulsional, isto é, sexual. Em outras palavras, com a Psicanálise, podemos matizar o profeta João: “no início era verbo” [...] “E o verbo se fez carne e habitou entre nós.” (Bíblia, 2002, 1.1 e 1.4) A partir de Freud, o verbo faz o homem em uma aguda divisão, como também faz com que a carne se transforme em corpo, agitado por uma força constante, “mítica”, chamada pulsão e situada entre o somático e o psíquico. (Azevedo, 2006, p. 40)

### **Sinopse do 2º Ato: A Ratoeira**

Na primeira consulta pediátrica de seu bebê, é feita a pergunta a Maria se o seu bebê foi desejado. Maria segue os cuidados de Majestade, lava uma série de panos sujos. Conversa com a *Cumadre* ao telefone a respeito da Majestade. Deita e sonha com uma marionete.

## **Ato II - A Ratoeira: Vazio, Alienação, Desejo e Olhar**

Na maioria das anamneses psíquicas, médicas e as realizadas por profissionais que cuidam de bebês ou crianças, a pergunta “Ele foi desejado?” está presente. O que será, de fato, que se quer saber? De que desejo se está falando? Para a Psicanálise, o desejo de ter um filho é muito anterior à concepção dele.

Sabemos que a resposta a essa pergunta pouco acrescenta a qualquer anamnese. Banalizou-se, principalmente, porque as pessoas não sabem do seu desejo, do desejo inconsciente. Pela mesma razão, não se pode dizer que existe gravidez totalmente desejada ou totalmente indesejada porque existem grandes perspectivas de mudanças que envolvem muitas perdas e muitos ganhos.

No exercício dramaturgício criado para esta pesquisa, no 2º Ato, essa problemática das anamneses com os cuidadores fica destacada, dada a falta de sensibilidade, ao abordar uma Mãe, que vive uma constelação de afetos e emoções nesse momento de cuidado com o bebê. E, claro, a pergunta que não quer calar acerca desse desejo de maternidade, obscuro e ambíguo, está presente e representada. Nesse momento, o cuidador demanda, clama por orientação, amparo e direcionamento. O que fazer? Como fazer? Como criar o bebê? Como saber se ele está mamando? Será que amo meu filho? São muitas interrogações, associadas a quedas hormonais, mudanças de rotina, desamparo e angústia absurda. Um descompasso psíquico entre os níveis consciente e inconsciente, gerando conflito, é inerente e estruturante do humano. De um lado, o desejo de engravidar, cuidar; do outro lado, as dificuldades inconscientes de realizar esse desejo e de agir e viver diante dessa nova realidade.

Existe algo de Inconsciente, ou seja, algo da linguagem que escapa ao sujeito em sua estrutura e seus efeitos e há sempre, no nível da linguagem, alguma coisa que está além da consciência. É aí que pode situar-se a função do desejo. (Lacan, 1966/1998,

p. 10)

Sabe-se que a formação do sujeito ocorre por meio de identificações e pela transmissão de significações afetivas, morais e sexuais, as quais se originam nas épocas mais primitivas da relação Mãe-bebê. “A evolução do bebê não será, portanto, linear, a partir de um núcleo qualquer, mas seguirá um percurso que vai sempre da impotência para a antecipação.” (Infante, 2003, p. 10)

Nesse sentido, observa-se que há desejo, pelo menos, algum desejo. No entanto, a pergunta continua sendo feita e se é repetida é porque tem algum sentido, carece de resposta. Há uma pressuposição subentendida de que o que a Mãe sente e espera em relação a seu filho possa influenciar o desenvolvimento dessa criança. Tal suposição não vem do acaso. Muitos teóricos, de diversas áreas do conhecimento, têm estudado a respeito da relação Mãe-bebê, principalmente no que se refere à constituição da subjetividade.

Conforme a Psicanálise, a vida psíquica não se esgota no consciente e no conhecimento do Eu. O sujeito é constituído por uma história, uma memória e um repertório de marcas que recebe ao longo da vida. Sendo assim, direta ou indiretamente, a relação da Mãe com seu filho tem papel fundamental no desenvolvimento do bebê e, principalmente, na constituição desse sujeito.

Sabemos que, para que haja constituição, é necessário que um lugar anterior exista e que possivelmente venha a ser ocupado com uma função e um sentido. É a falta, a falha, a ausência que vão permitir que esse espaço seja preenchido. Com o humano, essa falta é marcada por “uma constelação de desejos e marcas que abrem a alguém um lugar que justifica – a este alguém – o estar vivo, presente no mundo.” (Fernandes, 2000, p. 20)

Nessa perspectiva, o bebê vem completar aquilo que falta à sua Mãe. Entra no lugar

do que falta, falha a ela (falo), encarna o que a completa. Só a partir de então, é que o bebê será reconhecido no lugar de objeto de desejo. Há um outro encarnado que deseja algo no bebê. A criança é convocada a preencher o lugar da falta da Mãe, ou seja, o que o filho quer é o que a função Mãe deseja nele. Assemelha-se ao trecho “Pois quando eu te vejo/eu desejo o teu desejo”<sup>5</sup>. Assim, o Outro passa a ser concebido como senhor dos significantes, mas portador de uma falta.

Cabe destacar a origem do título do exercício dramático e da dissertação, que enaltece a “Senhora dos significantes”, esse grande Outro, que vem embebedar esse *serzinho* de linguagem, sentido e metáfora. De fato, muito “pano para mangas”, muito a ser construído e fundante. “Ela”, essa função materna, vem como um ser poderoso e grandioso, responsável por representar a *la langue*, a imersão na cultura, na família, nas estruturas mais profundas e profanas, como ressalta o trecho a seguir.

Como a linguagem é prévia ao sujeito e ele vem ocupar um lugar vazio, simbolicamente determinado, em um desejo que implica algumas gerações, o sujeito pode ser considerado, por assim dizer, como prévio a si mesmo, no sentido de que será levado a assumir como um *eu* a dizer *sim* ou *não* a um desejo que o precede. (Barros, 1999, p. 69)

A ideia de espaço vazio foi formulada, ainda na década de 1960, pelo ensaísta e dramaturgo Peter Brook. A noção de espaço vazio logo ultrapassou os limites do espaço físico e desdobrou-se em três aspectos principais: o vazio do espaço teatral propriamente dito, o vazio instaurado pelo caráter inusitado de um espaço qualquer, não teatral, e, por último, o vazio interior do ator. Aponta Brook (1968/2015) que, para um espetáculo acontecer, o espaço vazio é necessário, organizador e fundante.

---

<sup>5</sup>Canção “Menino do Rio”, de Caetano Veloso (1980).

Partindo da premissa de que, para o teatro acontecer, tem de haver, necessariamente, um ator e um espectador que assista à atuação, podemos considerar que, no espetáculo, o que configura um espaço vazio é a ausência de cenário, objetos, adereços ou quaisquer outros elementos cênicos, ausência de luz, de música e de quaisquer outros recursos ou efeitos técnicos.

Ainda a respeito de espaço vazio, Garcia-Roza (2004) aponta que o desejo é um “vazio que se volta para outro vazio mesmo que o Eu produza a ilusão de objetos plenos.” (Garcia-Roza, 2004, p. 199) O que revela a “falta-a-ser” é o desejo de presença, que jamais será preenchida totalmente.

A Mãe, por sua vez, assume, também, o seu desejo quando corresponde à demanda do bebê, oferecendo-lhe o seio. O horário do bebê “mamar” é, na maioria das vezes, estabelecido em razão das expectativas e exigências da Mãe, e não, da necessidade interna do filho, o que comprova a existência de um desejo materno. O desejo materno representa o suporte de toda a dimensão identificatória.

É a Mãe que antecipa e significa para seu filho, permitindo que esse *infans* seja introduzido no mundo da linguagem. O outro semelhante, encarnado no papel materno, supõe um sujeito. É relevante um reconhecimento de que ali há alguém. A Mãe antecipa significando o grito em choro, quando ainda não há pedido ou demanda. É ela quem supõe, acredita, ou melhor, deseja. Nesse sentido, apenas pela via do desejo materno é que o bebê poderá sair da posição de necessidade, para demandar e, por fim, desejar, tornando-se, assim, sujeito.

Os “panos de Maria” (no exercício dramático) encenam e evocam essas nuances, os sem sentido, os não ditos, o que está posto e repostado, metáforas desse caminho, dessa travessia que esse suposto ser vai traçar, em sua busca, com suas pulsões, necessidades,

demandas e, só depois: desejo. Esses *panos*, que correspondem a esses pequenos objetos de busca de completude, que trazem a satisfação recheada de restos, por ela nunca ser total, ainda bem... Caso contrário, qual seria o sentido do desejo?

Garcia-Roza (2004) propõe que é a linguagem que funda o desejo. Bucher (1982) corrobora essa ideia ao afirmar que o acesso à linguagem é condição do desejo humano e retoma a distinção, introduzida por Lacan, entre “a necessidade (natural), a demanda ou pedido (formulado) e o desejo (subjetivo).” (Bucher, 1982, p. 32)

Nessa perspectiva, é o pedido do agente materno que transforma a necessidade do bebê em desejo. Os novos objetos podem ser propostos pelo simples “jogo das substituições simbólicas”, pela capacidade de simbolizar. Nesse ponto, novamente, julgo que procede a analogia desse jogo com os panos, no exercício dramático que criei, de fundo e de presença, que se apresentam à medida que são solicitados nesse enredo maternal. Os trechos a seguir ratificam esse julgamento.

O desejo se origina nos jogos dos significantes que afetam o sujeito e, a partir dos quais, estes operam todas as suas permutações simbólicas [...], sendo que a metáfora é precisamente uma destas permutações possíveis. (Bucher, 1982, p. 33)

Por meio das metáforas, o artista pode falar do Inconsciente, permitindo o deciframento de elementos das mais primitivas pulsões humanas, bem como dos mais profundos desejos da civilização. (Lacan, 1960/1998, p. 281)

Lacan (1960/1988), ao se valer do conceito de alienação por ele formulado, constata que só há um lugar possível ao sujeito, no significante, estando este no campo do Outro. Aponta, assim, a impossibilidade de existência do sujeito, senão na relação com o Outro, bem como destaca a necessidade da existência de um lugar simbólico reservado ao sujeito. “Isso deixa indicada, ao Outro primordial, a função de veicular ou de abrigar o significante

destinado ao sujeito, sobre o qual este virá, então, a se petrificar, iniciando sua constituição.”  
(Fernandes, 2000, p. 59)

Com base nesses fundamentos teóricos, constata-se a diferença do humano em relação aos outros seres vivos. Lacan afirma que o “momento em que o desejo se humaniza é também aquele em que a criança nasce para a linguagem.” (1953/1998, p. 320) Nossa linguagem é “fundada no funcionamento do significante.” Esse significante só faz sentido articulado a outros (cadeia simbólica). “O sujeito, ao mobilizar a fala, está mobilizando uma infinidade de sentidos que vão muito além de suas intenções imediatas e que estão associados a outras cadeias significantes a que ele não tem acesso, mas que, certamente, remetem à sua história.”  
(Infante, 2003, p. 5)

Essa cadeia, ou rede, está representada, no exercício dramatúrgico, pela “corda de panos”, que sustenta e orienta a marionete, no sonho da personagem Maria, sonho em que ela e bebê se unificam em um só ser, que se arrasta, engatinha para sair desse lugar de controle absoluto, amarras e nós, norteadores e desnorteadores.

Devemos aqui reafirmar o título do 2º ato, “A Ratoeira”, tal como intitulada em *Hamlet*<sup>6</sup>, e interpretar a metáfora como a armadilha do desejo do Outro, que seduz e convoca a presa ao queijo para cair na emboscada, nas “armas da sedução”, na alienação. Lacan (1956-1957/1995), no seminário “Relação de objeto”, nos presenteia com a figura da capa, figura que quer devorar o objeto de desejo. Essa Mãe tem fome, fome desejante, sedenta por

---

<sup>6</sup> Na peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, como tragédia da vingança e do desejo, Shakespeare, presença na cultura artística, teatral e literária universal, põe em ação uma personagem da desordem, da dissensão e da dissonância, ao ir ao enalço do provável assassino do Rei Hamlet. O filho-príncipe, entre as astúcias da loucura iluminada e das dúvidas, Hamlet contrata uma companhia de atores para encenarem a peça “A ratoeira”, na qual representa ações muito próximas do assassinato do Rei Hamlet. Usando todas as artimanhas possíveis, o príncipe conseguiu captar os desarranjos provocados no Rei Claudius, atual marido de sua mãe, a Rainha Gertrudes. As manifestações do Rei Claudius indiciam-no como verdadeiro assassino do seu irmão, o Rei Hamlet. Nessa enunciação teatral, mediante a metalinguagem da peça “A ratoeira” em *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, é desmascarado o assassino de seu pai.

esse pequenino, preso, ainda, à sua rede de significantes. “Está doendo demais/mexendo com minha paz/amarga e doce tentação.”<sup>7</sup> Catão (2004) assinala que o lugar do bebê é construído na família, no discurso dos pais, que ultrapassa o nível consciente. É a cadeia de significantes que comparece nas gerações anteriores, que se repete e constrói um lugar para essa nova criança. Completa essa concepção afirmando que “a cada um é dado o trabalho de aceitar o lugar que lhe é destinado antes mesmo de saber (alienação) e, em seguida, o trabalho de se apropriar desse lugar, tornando-o seu (separação).” (Catão, 2004, p. 50) Como um espetáculo do devir... “ser ou não ser, eis a questão.” (*Hamlet*, 2015)

Cabe acrescentar que, na concepção psicanalítica, o que permite a construção do Eu é o narcisismo primário, momento em que a função materna opera de forma constituinte. De acordo com Lacan (1957-1958/1999), o complexo da mãe desempenha papel primordial na constituição do sujeito. É por meio da função materna que o narcisismo e a introdução do bebê na sexualidade são construídos. Freud (1950/1996) considera a identificação como primeira forma de vinculação a uma outra pessoa, maneira pela qual o Eu escolhe um objeto.

Portanto, é na relação materna que se instaura o desejo, que se evidencia na satisfação alimentar e libidinal. Essa função é fundamental para a instauração do narcisismo e consequente introdução da sexualidade do bebê. A Mãe é o primeiro objeto de amor do filho e, por isso, é o primeiro objeto de desejo dele mesmo.

A Mãe revive seu narcisismo com a vinda da criança e começam a surgir as expectativas. Os pais instauram o narcisismo no bebê ao imantarem, com sua libido narcísica, o corpo-psique do filho, falando dele, para ele, por ele e projetando-o num *a posteriori*. Como Freud já afirmava, o bebê assume um lugar de majestade, *Sua Majestade, o bebê*, o que se torna possível por meio da relação Mãe-filho, na qual “a criança concretizará os

---

<sup>7</sup> Trecho extraído da canção “Dono da Dor”, de Zeca Pagodinho, 1997.

desejos oníricos que os pais jamais realizaram.” (Freud, 1914/1996, p. 98) Essa ilusão narcísica, originada pela função materna, é extremamente necessária para a formação do Eu.

A Majestade, outra personagem singular do exercício dramático criado para esta pesquisa, sublima como o próprio título, também nomeada, no 2º Ato, como Hóspede, que, na nossa cultura ocidental, é tratado com pompas, no lugar altivo e, até, de veneração, tal qual o recém-nascido, que muda, por onde passa, toda a estrutura, rotina e dinâmica.

Esse é o lugar ocupado pelo bebê, de acordo com a teoria freudiana. Centro das atenções, de expectativa e de investimentos, ocupando tempo e espaço do que está ao seu redor; obra-prima da criação, espetáculo, chamado, pelos religiosos, de milagre da vida. Todos os olhares direcionam-se a ele, por sua beleza, fragilidade, dependência e, quiçá, essência primitiva humana, origem de todos nós, daí o fascínio e o encantamento. Esse olhar não é uma simples visão, mas, sim, um reconhecimento de que ali há um sujeito.

Fernandes (2000, p. 24) afirma que “o olhar precipita, de forma inaugural, a passagem do *infans* de uma coisa, ou de um mero organismo, a um ser com uma subjetividade, dono de supostas intenções.” Para o bebê, o olhar é a maior revelação do desejo materno. A criança recebe todas as comunicações da Mãe por meio de uma linguagem não verbal e inconsciente.

O olhar, então, é um objeto que introduz uma falta no campo do Outro, possibilitando diversas significações e propiciando o que daí vai advir sujeito, sendo, assim, estruturante e primordial. Chatelard (2005) corrobora essa ideia ao destacar a importância de o bebê tornar-se tanto objeto do olhar materno quanto sujeito desse olhar no duplo movimento pulsional, “um olhar acompanhado de um endereçamento e de um reconhecimento desejante.”

No Teatro, a relação escópica é gritante, essencial, crucial, fundante, constituinte. Sem ela, não há Teatro, não há espetáculo. Segundo Peter Brook (2011), o fascínio é uma isca

importante para que o peixe dourado seja atraído a uma rede de pesca. A presença desse encanto possibilita uma relação significativa entre ator e público e pode ser verificada por meio do seguinte aspecto: “naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a plateia se inter-relacionam, como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza – ou seja, a qualidade do momento.” (Brook, 2011, p. 70)

Certamente o desejo da Mãe desempenha papel essencial na constituição psíquica do bebê. O discurso da Mãe direcionado ao filho demonstra uma gama de expectativas que estão intrinsecamente relacionadas ao desejo materno, ainda que esse seja desconhecido para ela (“Seu filho foi desejado?”).

### **Sinopse do 3ºAto – Espelho, espelho meu**

Senhora brinca com Zé Ninguém das Quantas de esconde-esconde com o espelho. Olham-se sozinhos e, em seguida, olham a imagem dos dois refletida no espelho, que se quebra. Zé reflete sobre sua existência. Mergulhador preso em rede de pesca, quer sair da rede e ao mesmo tempo fugir do tubarão.

### **Ato III – Espelho espelho meu: esconde-esconde, estágio do espelho e gozo**

A brincadeira de esconder, o jogo de ocultar e revelar o rosto, encontra-se fortemente enraizada em nossa cultura. Observamos que esse brincar vem, na maioria das vezes, recheado de sons, balbucios e *mamanhês*. Freud (1920/1996) observou na brincadeira de seu neto<sup>8</sup> que ele emitia sons que lembravam as palavras alemãs *fort* e *da* à medida que lançava seu carretel para longe de sua vista (*fort*: ir) e o puxava de volta (*da*: aqui). No Brasil, a brincadeira é com frequência acompanhada pelas palavras *sumiu* e *achou*. No exercício dramaturgico, optei por “Cadê o amor da mamãe? Tá aqui! Achou!”

Existem muitas variações dessa brincadeira. Entre elas, a do espelho. Podemos citar algumas dessas brincadeiras, como, por exemplo, o jogo em que, ao invés de se esconder, o adulto esconde a criança com algum pedaço de pano ou objeto similar; ou ainda, a versão um pouco mais elaborada do mesmo jogo em que é a própria criança que se esconde e aguarda ser descoberta (com a criança já mais madura). As brincadeiras, em especial as de esconde-esconde são assimiladas pela teoria psicanalítica do brincar, de Freud, que se ocupa da função do brincar em vários momentos de sua obra, quase sempre colocando essa atividade tipicamente infantil ao lado da criação artística, tipicamente adulta.

Entretanto, nem sempre a criança pôde participar do jogo de esconder, pois houve uma época em que ela mesma não se distinguia da Mãe, e a separação não poderia, de maneira alguma, ser experimentada como uma brincadeira nem a criança poderia dela retirar prazer. Lacan (1964-1965/2008) destaca que a brincadeira do carretel, por exemplo, exige a superação da clivagem do sujeito. Antes de brincar de esconder, a criança tem de ter

---

<sup>8</sup> Famoso jogo do carretel citado por Freud, em *Além do princípio do prazer*, ao descrever a brincadeira de seu neto. O menino, de dezoito meses, arremessa o carretel por entre as cortinas de seu leito, fazendo-o desaparecer. Ele emite o som "óóó...", identificado por seus familiares como o advérbio *fort*, que significa algo como "longe". Em seguida, ele puxa o carretel de volta, emitindo um jubiloso "aaa..", próximo do termo *da*, que indica algo como "aí está". O *fort* e o *da* batem uma oscilação que, através de um símbolo (o carretel), expressa a partida e a volta da mãe, o que permitirá que a ausência se inscreva como ausência.

experimentado a separação da Mãe ou do adulto protetor como o avesso do prazer lúdico. É só depois de verificar que o objeto não faz parte do eu infantil, de destacar o que será o objeto *a*, é que a criança poderá finalmente entrar no jogo e dele retirar algum prazer. Afinal, não duvidemos, um dos principais motivos de toda brincadeira é tirar dela alguma cota de prazer.

Em *Além do princípio de prazer* (1920/1996), Freud descreve a situação do seu próprio neto, com dezoito meses de vida. Seu contexto de leitura diz respeito a uma passagem que faz alusão às brincadeiras infantis. O autor revela sua preocupação inicial com uma relação teórica entre economia libidinal e seu bom funcionamento por meio da brincadeira, atribuindo ao brinquedo e ao brincar a função de produção de prazer. Estabelece a relação entre o jogo e a linguagem. No seu entendimento, o *FORT-DA* designa uma situação de “sair, ir embora” e de “ficar, estar ali (retornar)”, em um vaivém.

O prazer de seu neto era medido pelo procedimento repetitivo do jogo, entre desaparecer e reaparecer. A brincadeira era, então, entendida como iniciativa cultural e de simbolização dos modos da ausência e da presença da figura materna, que, além dos cuidados físicos, implicava também um estado entre o cuidado e o olhar da Mãe em direção ao bebê e do bebê na procura da Mãe. O menino *reencenava* e *representava* a cena vivenciada na forma do jogo do carretel. Mais uma vez, o cênico está presente nos primórdios de nossa vida!

De acordo com a teoria lacaniana, uma representação ocorre sempre que um significante apresenta-se contraposto a outro. Na impossibilidade de uma cadeia significante contentar-se com a falta que um significante possa causar, essa cadeia passa a pôr em cena, encenar a presença do significante “faltante”. O que anteriormente foi percebido pela representação, agora será pretexto para o surgimento de uma encenação, ou de uma lembrança. Considerando-se que Lacan (1957-1958/1999) pontua a criança do *Fort-da* como fomentadora de uma “ação que destrói o objeto que ela faz aparecer e desaparecer na

*provocação* antecipante de sua ausência e de sua presença.” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 183). É a partir da destruição do carretel que a criança serve à ilustração do modo como a reconfiguração das cadeias significantes ocorre: no *esconde-esconde*, o significante faltoso passa a ser encenado por outro significante.

Nessa brincadeira, a criança passa a representar a si mesma jogando o carretel para outro significante, que não é senão si mesma, só que na figura de um “outro eu”. Oportuniza-se, na encenação, o advir desse “outro eu”, capaz de representar “si mesmo” para “um” si mesmo. É por meio desse vaivém que a criança perceberá o seu próprio ser como um significante a ser jogado. Essa falta do significante proporcionará, à medida do desenrolar da cena, a superação da ordem antes circunscrita.

Assim, no *Fort-da*, o significante “faltoso” permanece, só que transformado na medida da encenação. Em outras palavras, a cadeia significante, antes circunscrita, passa a ser inscrita de outra maneira. Essa reencenação permitirá que o significante se realize libidinalmente (mecanismo do deslocamento).

Ao se referir ao jogo do *Fort-Da*, Lacan (1964-1965/2008) propõe que ele seja como aquele “sobre o qual todo mundo limpou os pés” (p. 225) e que não é da oposição pura e simples de *Fort* (ir) e *Da* (aqui) que o jogo perde a força inaugural de sua essência repetitiva. Explica: “Dizer que se trata simplesmente, para o sujeito, de se instituir numa função de domínio é uma tolice. [...] Ele se exercita com a ajuda de um carretelzinho, quer dizer, com a ajuda do objeto *a*.” (Lacan, 1964-1965/2008, p. 225) Aponta, ainda, que a repetição insistirá no objeto perdido e anulado, na procura, mas nunca o alcançará. Esse reencenar vai ao encontro de um real em relação ao qual ele falha.

Importante destacar os conceitos de Lacan (1964-1965/2008), a partir de Aristóteles, de *autômaton* e *tiquê*, usados para tratar da temática da repetição. Ambos provocam a

repetição, de forma acidental, ou seja, poderiam não ocorrer. Frente à clivagem da repetição, o *autômaton* reduz-se à insistência dos signos e podemos considerá-lo associado ao princípio do prazer, e a *tiquê*, como “encontro com o real”, associada ao “além do princípio do prazer”. Observa-se que a vertente exclusiva do *autômaton* seria reduzir o “além do princípio do prazer” à repetição, ao princípio do prazer. A *tiquê*, na perspectiva de irrupção do real, como elemento excêntrico à cadeia causal, promove um intervalo, sendo referência ao conceito freudiano do inassimilável à ordem do significante.

Nesse sentido, a repetição comparece, determinada pelo trauma como real. O inassimilável é algo que não passa à representação, ou, dito de outra maneira, *não cessa de não se inscrever*. Não é simplesmente que não se inscreva, mas que, sendo o que *não cessa de não se inscrever*, é causa de novas transcrições. O bebê da brincadeira em cena ilustra o movimento de transcendência, necessário à superação da inércia significante, quando dá vazão à possibilidade de destruir “o objeto que faz aparecer e desaparecer.” (Lacan, 1953-1954/1998, p. 183) O mecanismo colocado em jogo pela pulsão de morte é, então, superado à medida que “o desejo se humaniza”. Em vez de submisso à privação do objeto, o bebê passaria a assumir essa privação como constituinte de seu vir a ser. Logo, é a partir da condição de desamparo que surge a possibilidade de superação dessa condição. (Lacan, 1953-1954/1998) Esse processo é explicado no excerto apresentado a seguir.

O que importa (na circunscrição da linguagem como alternância de presenças e ausências) é o sistema de significante, na medida em que organiza, como a espinha dorsal de tudo isso (dos sintomas apresentados em *Mito individual do neurótico*, na gravidez de homens, mesmo de garotos heterossexuais, e na organização de rituais) a determinação das encostas, das direções cardeais, as reversões e conversões. (Lacan, 1956-1957/1995, p. 3)

Conforme visto anteriormente, o jogo de *esconde-esconde*, do ponto de vista de economia, é aventado, também, de ordem política: a representação simbólica de objeto, na economia, e representação relacional de poder, na política. Freud (1920/1996) propõe o jogo entre essas duas forças, correlacionando-as e colocando-as, cautelosamente, lado a lado.

Explica Freud que tal brincadeira permite a elaboração de uma cena em que a criança se encontre numa posição passiva (assujeitada/abandonada pelo Outro). Desse modo, o jogo do *Fort-da* representa uma mudança de posição: de passiva a ativa. A criança responde a uma tendência de dominação, isto é, obtém prazer com a descoberta de controle sobre a ausência do objeto, não mais à mercê dos caprichos do Outro.

A representação é percebida pela “substituição” do afastamento ou saída da Mãe pelo desaparecimento do objeto, quem ia e vinha era a Mãe, jogo em que o bebê designa a Mãe como objeto destinado a ser retirado da cena ou a retornar a ela, conforme o movimento promovido por ele, ritualizando a saída de cena da Mãe por meio do objeto e, por meio do mecanismo constituído, restituía a si o objeto e o prazer advindo de uma certeza simbólica da volta da própria Mãe. Tal qual o carretel, a Mãe também retornaria sempre, mas não apenas isso. A criança tomava a si o poder, simbólico, de mandar a Mãe e o objeto embora e de trazê-los de volta quando lhe fossem aprazíveis.

Na perspectiva de Freud (1920/1996), o jogo do *Fort-da* está relacionado à conquista cultural do *infans*. A satisfação pulsional é abdicada, uma vez que a função que passa a operar é a simbolização. Afinal, agora, a criança encena simbolicamente a presença na ausência. Os movimentos de lançar o objeto e o de trazê-lo para perto de si, somados à enunciação carregada de significação, marcam a saída da alienação.

Não há como negar a Coisa Cênica. A brincadeira de *esconde-esconde*, e seus derivados, retornam às questões do corpo na arte e do corpo-obra-de-arte, do

aparecer/desaparecer. A representação não ocorre unicamente pela via do artista (o corpo vivo, presente/ausente, metaforizado), mas, sim, centrada na existência de um jogo relacional entre obra e corpo, entre feitura (obrar) e matéria (corpo), modo particular de fazer acontecer uma cena e aparecer um objeto, forma de colocar o mundo dos objetos em trânsito, relacionando-se e, certamente, de presentificar os restos, as relações de abjeção e de resistência à morte, nas formas fantasmáticas. No Teatro, algo de particular acontece, como a metáfora do peixe dourado formulada por Peter Brook, a ser discutida *a posteriori*, pois é perceptível uma *recarnificação* de signos no corpo, na voz, no gesto e na palavra.

O elemento central de um processo de criação é a representação. Não foi diferente na escrita do exercício dramaturgic. Meu desafio foi representar a teoria psicanalítica no palco cênico. Representar, assim, designa o ato de pôr em cena. O que está posto em cena é como se situa no mundo um ser desejante, constituindo a realidade do ser diante da ausência do seu objeto de desejo. O bebê, ao jogar, tenta elaborar o trauma da perda, da separação, e encontra uma saída criativa, cria o jogo, tal qual ocorre nas Artes Cênicas: um jogo simbólico e relacional designando uma função visual e uma função de encenação. Acredito que o próprio Freud sugere essa relação entre a criança e os artistas, finalizando o caso com a representação teatral dramática, quando o espectador é levado a buscar prazer em experiências penosas encenadas, designando que “um sistema de estética com uma abordagem econômica a seu tema geral” prevaleça. (Freud, 1920/1996, p. 29)

Ao longo do processo de constituição narcísica, o problema de pôr algo em cena, algo no lugar de, como representando algo para alguém, passa a ser jogado. É nesse momento que vamos em busca dos objetos exteriores e tentamos suportar as tensões pulsionais. Postos em um espaço indefinível, debatendo-nos em encontros com o real, somos submetidos a novas exigências da pulsão, que, em movimentos constantes, promove o surgimento da

representação criadora. Todo momento da criação desvela a condição traumática e, por que não, dramática. Estamos diante de um aparecer-desaparecer, de um desvelar-velar, de um jogo de *esconde-esconde*, em que algo não se deixa alcançar pelo olhar, o que coloca em questão uma teoria do olhar e do jogo entre olhares.

Diferentes pesquisadores, autores, teóricos da arte ou psicanalistas, interessados nos termos da visão e do olhar, da função escópica, estão atraídos pelas proposições enunciadas no FORT-DA. Estamos de frente para um objeto apresentado em sua singularidade visual, de objeto concreto e visível. Seja um carretel, uma moeda, uma pedra ou um espelho, os objetos proporcionam estranhamento, marcam a presença da alteridade, que arrasta consigo o poder da fantasia e da identificação na ordem do imaginário. O jogo do que está posto em cena, como vimos anteriormente, é sustentado num objeto mínimo e numa imagem visual que se configura aos olhos do sujeito como um resto do movimento completo de aparecer, desaparecer e reaparecer. Diante do jogo repetitivo, dos intervalos e das variantes, a fixação do olhar da criança é um denominador comum. Uma imagem no desaparecimento da coisa é capturada, quando a coisa retorna, volta como o resto de imagem (imaginário).

A brincadeira com o carretel (o esconde-esconde) ou o espelho (utilizado no exercício dramaturgico) são apenas um objeto visual no instante em que desaparece e se constitui visualmente em nossa mente. Seu desaparecimento físico instala a imagem dentro de nós. O que é que não podemos ver? O próprio ato de ver não nos é dado a ver, o modo como somos vistos por outros, logo, não podemos ver como somos olhados. O que vemos não é o que nos olha. Somos constituídos psicologicamente por uma exterioridade que nos olha, nos afeta e nos liga por meio do olhar do outro, como explicitado no trecho a seguir.

O que vemos e para onde olhamos dependerão, em parte, do que outrem vê e para onde olha. No exato momento de vir ao mundo, antes num sentido de se poder 'ver'

qualquer coisa, somos o objeto do olhar de outrem. (Leader, 2005, p. 11)

Desde o princípio de nossa própria posição objetal no mundo, somos olhados. Portanto, ao falarmos de colocar em cena, representar, estamos, também, diante de um jogo, que nos proporciona sermos objeto do olhar de um outro. Assim, quando olhamos para as coisas perdidas imaginariamente constituídas internamente, fazemos imagem de nós mesmos e fazemos a imagem por meio do corpo-imagem, como na fase do espelho.

Uma das premissas de Lacan (1949/1998) é que carregamos o outro em nós mesmos, e o outro, o semelhante, é a forma de nosso próprio corpo. Esse outro do qual dependemos de maneira mais fundamental é, também, o Outro da discordância primária. Ao assumirmos nossa imagem, somos marcados por um olhar, que delinea, desenha, delimita uma forma ideal e que se torna sonho, fantasma, de domínio. O eu ideal tenta sustentar uma unidade, ou mesmo uma imortalidade, ilusória, fantasmática, imaginária. Até mesmo o corpo não é um real ao qual acedemos. Somos constituídos como corpo (acontecimento de corpo) e como forma por meio do olhar do outro, de quem nos olha e da imagem espelhada, quando nos olhamos no espelho e, inicialmente, nos imaginamos um outro dentro do espelho. (Lacan, 1949/1998)

Frente à noção de acontecimento de corpo, Artaud (1938/1999) aponta que se trata de um corpo marcado pelo encontro com o real, pela crueza do real da carne. Todavia, para se proteger da decomposição desse corpo, não especularizado, inventa o Teatro da Crueldade, a constituição de um corpo sem órgãos e funcionando como duplo para seu criador.

A particularidade de Antonin Artaud (1938/1999) é refletir a constituição do corpo próprio em que o Teatro é um operador, e articula-o ao entendimento da Psicanálise acerca do corpo. A funcionalidade do Teatro como agenciador se assemelha ao espelho, por convocar o indivíduo pelo olhar, no face a face. No entanto, o significante da nomeação não surge como

aparato para o dispositivo teatral.

Retomando o esquema óptico, tal como Lacan (1949/1998) o descreve, pode-se dizer que, ao se localizar o real do corpo no ponto em que o objeto aparece não especularizado, retorna para o sujeito uma operação em que o real é determinante, resultando na fragmentação do corpo. Falta-lhe a simbolização de um corpo próprio e, com o que lhe resta, Artaud procura, no ato da Arte, o fazer-se um corpo.

Artaud explica esse processo da seguinte forma.

O ato de que falo visa à verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano. Por quê? Porque o Teatro não é essa gala cênica onde se desenvolve, virtual e simbolicamente, um mito. Mas o cadinho de fogo e carne verdadeiro, onde, a repisar de ossos, membros e sílabas, refazem anatomicamente os corpos. E, sob forma física e ao natural, se apresenta o ato mítico de fazer um corpo. (Artaud, 1938/1999, pp. 145-50)

O ato mítico de fazer um corpo é a designação dada ao Teatro como uma função que não é comparável a um ato sagrado nem à forma simbólica do mito. Artaud sempre buscou as civilizações primitivas para falar de sua criação. Os objetos em cena são considerados como totens que produzem, nos sons e nas danças, o aparecimento de uma linguagem incorporada às sombras. Tais sombras se manifestam, no palco, na sutileza dos desdobramentos do corpo em organismo, quando se opera uma desconstrução.

O Teatro comporta a passagem ao ato, resguardando-se o envoltório dos órgãos, a pele. Artaud (1938/1999) considera que o corpo precisa ser esvaziado dos órgãos para não perder sua unidade corpórea, processo que irá acontecer no campo do real, sem que haja uma passagem pelo eixo imaginário. Nesse primeiro momento, o simbólico também não é determinante na apreensão do corpo, nos efeitos da encenação do duplo. De acordo com

Artaud (1938/1999), a linguagem, como produção de sentido no campo da palavra, tem pouca importância quando se trata do Teatro. A linguagem é produção do real, real do corpo como organismo, tal como nas batidas do coração, nos barulhos das artérias, que fazem efeitos em cena com o aparecimento da sombra, que é o duplo produzido pelo Teatro.

Segundo Artaud (1938/1999), a linguagem cênica necessita de uma reflexão poética e plástica. Sua proposição de Teatro da Crueldade pressupõe a junção de pensamento e de vida, ou seja, mostra-se uma experiência viva reconstrutora de uma linguagem cênica atravessada pelo corpo. Em suma, ele propõe uma renovação da linguagem teatral.

Segundo esse autor, a palavra é um ponto de tensão que vai mediar o actante e o público, mostrando as potencialidades particulares de uma palavra e, ao mesmo tempo, fora dessa palavra, estando envolvidos espaço, objetos, movimentos, atitudes, gestos. Sugiro que tal mecanismo se assemelha à tensão mediadora entre o Outro e o *infans*.

A palavra comporta o “Esse aqui é você”, diante da imagem do espelho, uma imagem idealizada que nos acompanhará. Somos um outro, um no espelho e um aos olhos dos outros, a busca emblemática que sempre revigorará o objeto perdido que somos e que apenas encontramos na esquina do imaginário. Assim, percebe-se uma superfície da imagem que nos olha para além do que é visível, imagem aparente. Essa imagem não é somente o traçado de um ponto de vista ideal. A *vidência* torna-se evidência. O olhar pode abrir-se em múltiplas formas de ver. O objeto visual resvala e se realiza como um deslocamento de sentidos. O pano, ou o véu, pode aceder a diversas e diferentes dimensões plásticas.

O estágio do espelho evidencia que o que vemos não será medido pelo real do corpo, mas, pela condicionante do jogo, de vaivém, zigue-zague, do ir e vir, estabelecendo-se um lugar e uma temporalidade. Não vemos o que se encontra no real, apenas podemos ver aquilo que é preenchido no seu desaparecimento. Nesse ponto, projetamos: sendo o projetar um

lançar o objeto longe para lhe dar um conteúdo, fazê-lo imagem e fundar o sujeito nesse afastamento da coisa, integrando a imagem visual como condição constitutiva do sujeito.

Dessa forma, nota-se que o olhar recai na ausência do objeto (carretel, espelho) e dela passa a constituir um contorno do desaparecimento. Em alguns momentos, questionamos a nossa real imagem, tendo a sensação rápida de irrealidade. Ainda que não nos recordemos, essa problemática começou no início da nossa vida, ajudando em nossa construção social. O instante mental em que a criança capta a percepção sobre sua unidade corpórea, no Estágio do Espelho (Lacan, 1949/1998), pelo qual há uma identificação com a imagem refletida no espelho e de outra pessoa, faz que entenda que ela também é unidade. Só assim será possível compreender e perceber que também possui imagem e identidade. Como afirma a clássica frase de Confúcio: “Tentei fugir de mim, mas aonde eu ia, eu estava.”

## Conclusão

Peter Brook (1999), em *A Porta Aberta*, aborda o Teatro não como um acontecimento cultural, mas como um acontecimento da cultura. Afirma que, por meio dessa Arte, é possível atender às necessidades emocionais da plateia. O processo de criação de uma peça teatral passa por questões mais íntimas do que se possa imaginar. Vários elementos se relacionam na construção da peça, desde a cenografia, iluminação, figurinos, performances, atores, diretor, texto, ritmo, espectador etc. Cada aspecto tem uma função específica, que, determinada e coletiva, constitui um espetáculo.

Por sua vez, a teoria psicanalítica aborda a constituição do sujeito do Inconsciente de forma homóloga, uma vez que, para que um sujeito possa *vir a ser* um ser de linguagem, atravessado pela cultura, vários elementos serão constituintes, com funções fundantes e cruciais para o processo de se tornar humano.

Com base nessas abordagens, poderíamos, então, concluir que a constituição do sujeito é um espetáculo? Para tal indagação, proponho trazer conceitos utilizados pelo dramaturgo Peter Brook (1999), em especial, no ensaio “Peixe Dourado” e sua aproximação com os conceitos apontados pelo psicanalista Jacques Lacan (1953-1954/1998; 1957-1958; 1959-1960/1991), ao apresentar a constituição do sujeito do Inconsciente na perspectiva de ser um acontecimento da cultura.

Artaud (1938/1999) corrobora essa ideia ao propor que o Teatro seja uma incorporação de palavra, texto e ato cênico, “tragando” o corpo do ator, em um processo de contaminação poética nos modos das Artes Cênicas. O Teatro da Crueldade, de Artaud (1938/1999), significa, portanto, um mergulho radical na crueza da vida e da Arte, em estado de violência e choque. Isso realoca o lugar do homem e da própria cultura, apontando para um corpo em permanente crise ao absorver o vazio.

Como todo ser no mundo, somos, a cada momento, constituídos por nossas relações. E assim também se mostram os atores com suas personagens e seu contato com a plateia. Nas apresentações, o processo de encenação é como uma dança em que o público é o condutor que dará pistas para o ator em cena sobre como continuar sua atuação: o que minimizar, o que enfatizar, para que a relação entre plateia e atores seja mantida e tenha qualidade. Dessa forma, fica evidente a influência do público na encenação teatral, desde a montagem da peça até as apresentações públicas. Pode-se concluir, então, que, no processo teatral, encontra-se a relação entre um espaço, um homem que ocupa esse espaço e outro homem que o observa (Peixoto, 2003). Esse processo é explicitado no trecho a seguir.

O público é um espelho que reflete as imagens do espetáculo. Observá-lo, durante o espetáculo, é penetrar num laboratório de reações humanas em suas mais diversas variações. Mapear estes sinais é, pois, uma tarefa que se impõe para a melhor compreensão de seu papel dentro da dinâmica do Teatro. (Ribeiro, 1993, p. 5)

Dessa relação de dependência estabelecida entre uma montagem teatral e seu público, observa-se o quanto o comportamento dos participantes do processo é transformado pela ação de um sobre o outro. A comunicação teatral se dá, então, pela troca de informações efetuadas entre ator e espectador; e essa interação, esse diálogo, nos dias de hoje, chega a ser tamanha, que o espectador não se contenta em ficar sentado na plateia. Ele deseja fazer parte do processo, acrescentando, alterando e, se possível, tornar-se inerente ao processo de construção da ação dramática. Essa manifestação da plateia é um dos fatores que nos permite alcançar a ação interativa no Teatro.

Peter Brook (1999), em *A Porta Aberta*, tece um paralelo entre a pesca e o Teatro. Esse paralelo pode igualmente ser evidenciado na formação da subjetividade do sujeito, para a psicanálise. O diretor e ensaísta inglês aponta que, na pesca, a captura de um peixe dourado

é um momento singular. Para obter tal êxito, o pescador necessita de dedicação, investimento e esmero na construção da rede de pesca, para que as interligações dos fios e das amarras dos nós configurem o vazio. O detalhamento desse processo é descrito no trecho a seguir.

O pescador entrelaça o fio, amarra os nós, envolvendo o vazio com formas cujas configurações exatas correspondem a funções exatas. E, então, a rede é lançada ao mar, arrastada de um lado a outro, a favor da maré, contra a maré, em padrões múltiplos e complexos. Um peixe cai na rede, um peixe não comestível, ou um peixe comum, bom para assar, talvez um peixe multicolorido, ou um peixe raro, ou um peixe venenoso ou, em momentos de graça, um peixe dourado. (Brook, 1999, p. 71)

Na analogia proposta por Brook (1999) entre pesca e Teatro, o peixe dourado seria o verdadeiro espetáculo. Na proposta que sustento neste trabalho, esse espetáculo, esse peixe dourado, corresponde ao sujeito constituído, sujeito barrado, do Inconsciente.

Um espaço que serve ao jogo do imaginário é um espaço sempre incompleto e inacabado. O vazio, nessa concepção, deve ser um estado permanente da experiência teatral. Mas, afinal, o que é o vazio, se nada pode ser ou pode estar, objetivamente, vazio: "é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar"<sup>9</sup> Ao refletirmos a respeito do espaço vazio, na concepção de Brook, podemos associá-lo, por analogia, à compreensão psicanalítica do vazio, ao trazer a relação Mãe-bebê na formação da subjetividade.

Quando falamos em criação, esse significante nos remete à Arte e à parentalidade. Criamos obras, criamos filhos. Ao término de um processo criativo, é comum usarmos a expressão "Pari um filho". Muito provavelmente assim o fazemos porque há uma semelhança extraordinária entre esses processos, que são subjetivos, de encontro com vazio, de sensações adversas, de desamparo, de júbilo, de prazer e desprazer.

---

<sup>9</sup> Verso retirado da canção *Copo vazio*, de Gilberto Gil (1974).

Diante dessa perspectiva, poderíamos compreender ainda mais a respeito da constituição do sujeito, ao nos valermos da analogia entre o momento inaugural na vida de um bebê e o pescador com sua rede, bem como entre o corpo teatral com a plateia e a Mãe com seu bebê. Não é difícil notarmos as semelhanças nessas relações, que constituem um processo de criação: um peixe dourado, um espetáculo e um sujeito do Inconsciente.

De acordo com Peter Brook (1999), para que o peixe dourado seja seduzido num evento teatral, é preciso que as cadeias de momentos se evidenciem como potência de acontecimento. Para esse autor, construir, no Teatro, uma rede de pesca cuja finalidade seja o peixe dourado requer ligação de fios mediante nós de caráter provocativo capazes de mobilizar o espectador a criar um processo singular que, instaurado num espaço potencial, possa promover momentos de impressão coletiva.

Um momento de qualidade, segundo Peter Brook, provém de uma base que unifica todos os presentes de forma densa e profunda. Essa busca de Brook por momentos fascinantes no Teatro, capazes de atrair o peixe dourado, parece-nos uma busca para que experiências sejam suscitadas. O sentido da palavra “experiências” a que me refiro é explicado por Jorge Larrosa Bondía (2002) como algo que afeta o indivíduo: “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia, se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (Bondía, 2002 p. 21)

A função do Outro é fascinar e fisgar o bebê no mundo da linguagem. É a inscrição da linguagem no corpo orgânico que vai estruturar o aparelho psíquico do bebê. Estrada (1998) esclarece esse processo da seguinte forma. “Temos uma criança, no real de seu corpo, envolvida no simbólico da linguagem que a ela preexiste, uma criança que surge como acontecimento real num campo que pertence ao Outro.” (Estrada, 1998, p. 5)

O peixe dourado associado à referida acepção de experiência não pode ser confundido. Esse momento inaugural, espetacular, deixa marcas, afeta e é capaz de provocar experiências. Bondía (2002) destaca que o sujeito da experiência é aquele desarmado de convicções e acessível às vicissitudes do aqui-agora. Esse sujeito é determinado pelo seu caráter acolhedor, disponível e passivo. A passividade, nesse caso, não significa apatia e indiferença; pelo contrário, remete a um estado de escuta, atenção e espera.

O sujeito está exposto, revelando sua fragilidade, vivenciando novas oportunidades do aqui-agora. Expor-se implica desnudar-se frente ao inesperado. Essa nudez do espectador o coloca em ato de leitura que nega uma lógica racional imediata da proposta artística por meio de significados preestabelecidos. A plateia se coloca como um bebê diante da cena, do ato.

A metáfora do “peixe dourado”, criada por Peter Brook (1999), pode conduzir-se não apenas como momento de captura ou de espetáculo no ar, reluzente e brilhante, mas também como imagem especular e paralisada no ar, enquanto um instantâneo fotográfico ou cena filmica em que o objeto fica estático, e a câmera, com lentidão, move-se no seu entorno, dando ar de magia e de suspensão aérea. Majestosidade de o vazio suportar a cena e a imagem. Isso move o olhar do espectador-vidente-ouvinte, acionam-se a pulsão escópica e a invocante, pois a sonorização, mesmo que acompanhada de silêncio, imanta de presença e de afeto o que inunda e, epifanicamente, ilumina o palco, a cena, a tela ou o berço do infante.

Tal momento magnetizador pode ser entrecortado pela metáfora do “duende”, construída pelo ensaísta, poeta, dramaturgo e diretor espanhol García Lorca (1898-1936/2018), ao buscar o enlace da tradição e da modernidade andaluza, o poder eletrizante de origens “demoníacas”, inconscientes e terrenas do fato artístico, por ser momento único e enigmático. No Teatro, sabemos que o mesmo espetáculo pode ser brilhante numa encenação, mas, em outra, o fracasso e a falta de vitalidade, às vezes, *presentificam-se*.

E nada acontece. Algo mágico caducou.

Os laços ficam frouxos entre a encenação e o público, literalmente: o peixe dourado não dá o ar de sua graça. Nada se vê, nada se mostra. O ar é o muro em que não circulam sentidos prenes de significação, causando apatia em todos os desejos emanados da plateia e dos actantes, pois os signos teatrais não se desalojam do mutismo e da indiferença. É uma música que não toca, não afeta. É apenas uma fuga de inteligência e de corpos sensíveis à arte claudicante.

O espetáculo não se dá fora do corpo, mas, sim, na radical presença do que acontece e, por analogia, como se pensássemos que os cuidados automáticos de assepsia não bastam para o infante, sendo fundante a presença do olhar, do toque e da fala do cuidador ou de quem cumprir a função materna amparadora. É a radicalidade da presença física e do toque de pele da palavra e dos significantes entre corpos desejanter, algo não negociável.

Para Roberto Medina (2020, pp. 287-88), “é zona de tensão e complexidade, influência não é só admiração, é espaço de morte, falha e desejo.” Isso é afirmado ao serem discutidas as potências dionisiacas do “duende”, metáfora para o processo criativo e pulsional dos artistas, sobretudo, do Teatro, da Música e da Dança, como marca das influências do tempo e do desejo na composição poética da cena ou daquilo que se dá a ver e a vibrar em ondas estéticas.

No espírito espanhol, a partir das touradas, o impasse do *agon*, do combate, é a confrontação entre toureiro e touro: “vida ou morte” do espetáculo, em que o “duende” corre nas veias do gladiador humano e da besta taurina, representante das forças primitivas, instintuais e inconscientes. Claro, para o mundo teatral e da vida, ao final da tourada, sobram chifres, cadáver do toureiro, ou barbatanas do peixe dourado. É da vida ou da morte que a Arte trata. É da vida e da morte que o Teatro/a maternidade se compõe. É aqui que a

existência se atomiza; logo, é o impulso de livrar-se das águas, ir para a zona mortífera do ar e lá sustentar-se por um instante dourado em que o peixe se eterniza no salto ou no corpo *enduendado* e inefável, e algo de importante e misterioso, simplesmente, acontece.

Assim, validamos a sentença de que a Arte mobiliza, de alguma forma, os afetos, angústias e desejos de seus criadores e espectadores. Portanto, o momento reluzente do peixe dourado no ar provoca sensível experiência de escuta, atenção, angústia e espera desse acontecimento de enlevo. Depois, o corpo pode retornar às profundezas das águas moventes ou ficar retido nas malhas da rede do pescador, ou do Outro: elo singular entre o visível e o invisível, seja na linguagem teatral, seja na linguagem Mãe-bebê.

É fundamental ressaltar que, quando propusemos a analogia da constituição do sujeito do Inconsciente com o peixe dourado, não estávamos colocando o mérito de o dourado ser um sujeito “perfeito”, sem questões ou sintomas. Até porque, para a Psicanálise, essa não é a concepção de uma “boa” ou “má” constituição. A “magia”, o encantamento, a “joia” é a singularidade de cada um.

O sujeito, na Psicanálise, diz do sujeito do Inconsciente: só existe sujeito se existir falta; é ela que funda o sujeito e ela só aparece se houver a separação do Outro. É na separação que se funda o Inconsciente, ocorrendo a separação entre o Eu e o Sujeito. Sendo assim, o sujeito, para a Psicanálise não é um ser “de carne e osso” propriamente dito; o sujeito não “nasce”, ele se constitui por meio do campo da linguagem na relação com o Outro. É na relação com o Outro que significantes vão sendo transmitidos ao bebê e, ao se articularem, vão gerando sentido.

É nessa relação com o Outro na produção de sentido que vão sendo constituídos três registros psíquicos que se articulam e constituem o sujeito. Para Lacan, três registros formam o aparelho psíquico. São eles: o registro imaginário (I), o registro simbólico (S) e o real (R).

Esses registros estão relacionados com o circuito do desejo do sujeito, ou seja, o tipo de relação que o sujeito mantém com o seu desejo, como ele se posiciona diante dele. (Garcia-Roza, 2009) Para que se tenha um sujeito, é necessário que os três aros sejam “amarrados”. Um nó borromeano, que possibilitará uma nova aventura de pesca.

## Referências

- Artaud, A. (1999). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes. pp.119-150. (Original publicado em 1938).
- Azevedo, A. V. (2004). *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Azevedo, A. V. (2006). A vingança é um prato que se come frio. *In* Dossiê Literatura e Psicanálise. *Revista das letras* 46(2). São Paulo: Unesp.
- Azevedo, A. V (2012). Quando o passado não passa. *Trivium* 4(1). [Versão on-line]. ISSN 2176-4891.
- Barros, R. do R. (1999) Três breves comentários acerca do inconsciente freudiano. *In* Jimenez e Mota (Org.). *O desejo é o diabo – As formações do inconsciente em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Bondía, L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* 19.
- Borgat, A. (2011). *A preparação do diretor*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes.
- Brook, P. (1968). *O espaço vazio*. Portugal: Orfeu Negro.
- Brook, P. (1970). *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- Brook, P. (1993). *O diabo é o aborrecimento – conversas sobre o teatro*. Porto: Edições Asa.
- Brook, P. (1999). *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brook, P. (2011). *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina.
- Bucher, R. E. (1982). O valor estrutural do “Complexo de Édipo”. Brasília: Alter – *Jornal de estudos psicodinâmicos* 12, 25-44.
- Catão, I. (2004). *O bebê tomado ao pé da letra*. *In* R. O. D. Aragão (Org.). *O bebê, o corpo e a linguagem*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Catão, I. (2009). *O bebê nasce pela boca: Voz, sujeito e clínica do autismo*. São Paulo:

Instituto Language.

Catão, I. (2015). O corpo como resposta à invocação da mãe. *Revista Psicologia Diversidade e Saúde*. Salvador (pp. 21-26).

Chatelard, D. C. (2002). O desejo do psicanalista ante a Clínica com bebês prematuros, Stylos. *Revista de Psicanálise da Associação Fórum do Campo Lacaniano 4*.

Chatelard, D. (2005). Da imagem à escrita. In D. Chatelard. *O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita*. Brasília: Universidade de Brasília (pp. 150-250).

Estrada, D. D. (1998). Constitui-se um sujeito. Rio de Janeiro: *Anais da 1ª Jornada Clínica da Sociedade Pestalozzi*.

Fernandes, L. R. (2000). *O olhar do engano – autismo e o outro primordial*. São Paulo: Editora Escuta.

Feu De Carvalho, F. Z. (2005). A via do estilo, à margem do discurso. In *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Fale. (pp. 203-209).

Freud, S. (1996). *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1900).

Freud, S. (1996). *Sobre as teorias sexuais das crianças*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1908).

Freud, S. (1996). *Sobre o narcisismo*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Imago Editora (Original publicado em 1911).

Freud, S. (1996). *História do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos – sobre o narcisismo uma introdução*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Imago Editora (Original publicado em 1914).

Freud, S. (1996). *Além do princípio do prazer*. Edição Standard das obras completas de

- Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1920).
- Freud, S. (1966). *O Ego e o Id*. Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (1996). *A negativa*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1925).
- Freud, S. (1996). *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos – Projeto para uma psicologia científica: a experiência de satisfação*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1950).
- Freud, S. (1996). *História de uma neurose infantil*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1976a).
- Freud, S. (1996). *Lembranças encobridoras*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1976b).
- Freud, S. (1996). *Artigos sobre a metapsicologia*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1977a).
- Freud, S. (1996). *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1977b).
- Freud, S. (1996). *Projeto para uma psicologia científica*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora (Original publicado em 1977b).
- Garcia-Roza, L. A. (2002). *A interpretação do sonho. Introdução à metapsicologia freudiana*. Volume 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Garcia-Roza, L. A. (2009). *Freud e o inconsciente*. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Grotowski, J. (1987). *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Infante, D. P. (2003). A formação da subjetividade. In Marcondes (Org.). *Pediatria básica*. São Paulo: Savier.
- Jimenez, S. (1999). Cem anos de psicanálise. In Jimenez & Mota (Org.). *O desejo é o diabo – As formações do inconsciente em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Kosovski, G. F. (2016). *Psicanálise e arte: uma articulação a partir da não relação em Louise Bourgeois: o retorno do desejo*. Rio de Janeiro: Revista Ágora.
- Lacan, J. (1974-1975). *O Seminário. Livro 22: RSI*. Inédito.
- Lacan, J. (1985). *O Seminário. Livro 20: Mais ainda ... ou pior*. Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1972-1973).
- Lacan, J. (1987) Conferências caraquenas. In J. A. Miller. *Percurso de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar (Original publicado em 1980).
- Lacan, J. (1991). *O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1959-1960).
- Lacan, J. (1995) *O Seminário. Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1956-1957).
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do Eu. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1949).
- Lacan, J. (1998) *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1953-1954).
- Lacan, J. (1998). Posição do inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1960).
- Lacan, J. (1998). *O Seminário. Livro 9: a identificação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

(1961-1962).

Lacan, J. (1998). *O Seminário. Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor  
(Original publicado em 1962-1963).

Lacan, J. (1998). A ciência e a verdade. *In Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor  
(Original publicado em 1966).

Lacan, J. (1999). *O Seminário. Livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1957-1958).

Lacan, J. (2003). *O Seminário. Livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor  
(Original publicado em 1971-1972).

Lacan, J. (2007). *O Seminário. Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1975-1976).

Lacan, J. (2008). *O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1964-1965).

Lacan, J. (2009). *O Seminário. Livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Original publicado em 1970-1971).

Laznik, M. C. A. (2004). *Voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito*. Salvador: Ágalma.

Leader, D. (2005). *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Lorca, F. G. (2000). *Conferências. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. Imprensa Oficial do Estado Série: Mneumósis. (Original publicado em 1921).

Lorca, F. G. (2018). *Juego y Teoría del duende*. Estudio y Edición crítica anotada de José Javier León. Prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica (Original publicado

em 1898-1936).

- Maesso, M. C., Lazzarini, E. R. & Chatelard, D. S. (2019). Psicanálise e universidade: encontros e desencontros na pesquisa, ensino e extensão. In C. Antloga, K. T. Brasil, S. R. Lordello, M. Neubern & E. Queiroz (Org). *Psicologia e Clínica Contemporânea* 4. Technopolitik (pp. 113-130).
- Maesso, M. C. (2019). A crônica do crônico no discurso psicanalítico. In Chatelard & Maesso (Org.). *O Corpo no discurso psicanalítico*. Curitiba: Appris Editora.
- Martins, F. (1991). *O nome próprio – da gênese do eu ao reconhecimento do outro*. Brasília: Editora UnB.
- Medina, R. (2020) García Lorca e o duende na criação artístico-literária: conferências. In V. L. Pires & G. F. Knoll (Orgs.). *Linguagens e(m) práticas discursivas: leituras plurais em tempos de pandemia*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Miller, J. A. (1997). *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Platão. (1973). *Diálogos: Teeteto - Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 194 p. [Coleção Amazônia. Série Farias Brito, 9].  
<http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/101>
- Peixoto, F. (2003). *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense.
- Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral. Psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos & Divãs Edições.
- Ramalho, R. M. (1989). Função materna na constituição do sujeito. *Colóquios II Escritos psicanalíticos – Centro de trabalho em psicanálise*. Porto Alegre (pp. 67-74).
- Rehbein, M. P. & Chatelard, D. S. (2005). Transgeracionalidade psíquica: Uma revisão de literatura. *Rev. Latino am. psicopatol. fundam.* 8(1) Jan./Mar. São Paulo.

- Ribeiro, J. L. (1993). *As Máscaras do Espectador*. Rio de Janeiro: Uni-Rio.
- Rosa, M. D. (2004). A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. [Versão eletrônica] *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 4(2), 329-348.
- Santos, T. C. (1999). “Isso” é uma estrutura significativa: goza-se de um corpo. In Jimenez & Mota (Org.). *O desejo é o diabo – As formações do inconsciente em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Shakespeare, W. (2015). *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras.
- Valerim, S. (2011) *Arte – da fantasia ao real*. Opção Lacaniana online nova série. 2(4).
- Willemart, P. (2019). *A escritura na era da indeterminação*. São Paulo: Perspectiva.