UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

ÉTICA E ESTÉTICA NO ATOR: UMA QUESTÃO DE DESEJO

**Tese apresentada à banca examinadora da
Escola de Comunicação e Artes. como
exigência parcial para obtenção do título
de Doutor em Artes Cênicas.**

**Orientador: Dr. Armando Sérgio da Silva
Orientando: Hugo Daniel Mengarelli**

SÃO PAULO

2006

TERMO DE APROVAÇÃO

HUGO DANIEL MENGARELLI

ÉTICA E ESTÉTICA NO ATOR: UMA QUESTÃO DE DESEJO

São Paulo, de de 2006

*A meus filhos, Paula, Luciano e Rodrigo, a meus
netos, Rhuan e Gabriel, minha companheira Jandyra,
e a meu amigo-irmão Norberto, in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

A Jandyra por sua correções e sugestões;

A Godino Cabas por suas indicações sempre tão pertinentes;

A Norberto Irusta essas discussões tão esclarecedoras

A Marcos Trindade por la colaboração na digitação;

A Katherine Leclerc pela tradução de “Pierrot, le fou”;

A Companhia de Teatro Palavração da UFPR;

Aos atores e atrizes da Classe Teatral de Curitiba que colaboraram;

Ao meu Orientador Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva pela sensibilidade de me permitir realizar esta travessia e pela compreensão e apoio nos momentos difíceis.

*Não a mim deveis escutar, mas ao **logos**.*
Heráclito

*A ausência de pensamento é um hóspede inquietante que se
insinua por toda parte no mundo de hoje.*
Heidegger

*O eu não é amo nem sequer na sua própria casa, senão que
depende de umas mesquinhas notícias sobre o que acontece
inconscientemente na sua alma.*
Freud

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1. O ATOR E A PERSONAGEM 1	
TO BE OR NOT? TO BE THE PERSONAGE IS THE QUESTION	4
2. O ATOR E A PERSONAGEM 2	
PRÉ-ATUAÇÃO: MOMENTO SUBLIME DA AÇÃO DIFERENCIAL	21
3. O OLHAR 1	
O OLHAR E O ATOR	32
4. O OLHAR 2	
O OLHAR, O ATOR E O PÚBLICO	50
5. DO GROTESCO AO SUBLIME	
O BUFÃO NOSSO DE CADA DIA	78
6. O REAL DA VOZ	
A VOZ... DA MÚSICA SOB A PALAVRA	96
7. CORPO E ENERGIA	
O CAMINHO DA IDÉIA-ORGÂNICA COMO SÍNTESE DO PARADOXO	116
8. ÉTICA E ESTÉTICA	
A SINGULARIDADE DE UMA TRAVESSIA: O ESTILO	134
A PROPÓSITO DA CONCLUSÃO	201
REFERÊNCIAS	204

RESUMO

Este trabalho visa a discussão do processo criativo do ator, o paradoxo que representa sua criação e as consequências ética e estéticas que o mesmo carrega. Para isso tratamos de focalizar a discussão articulando-a à psicanálise e à filosofia trágica. O objetivo centra-se na função do desejo e a pulsão em relação com o inconsciente. Por isso desenvolvemos o Olhar, pulsão escópica, no processo criativo do ator e na sua relação deste com o público. Também abordamos as relações do sublime e do grotesco, não só na criação artística como assim também na própria vida. A pulsão invocante, a Voz, é estudada como material de importância ética, na construção da personagem. E o vazio nos aparece, na discussão da ética e a estética, como fundador, como mestre condutor da criação artística. Abordamos todos os temas salientando a impossibilidade de discutir ética e estética sem ter como matéria consistente o paradoxo que com tanta pertinência Pablo Picasso definiu quando expressou: ***d'ordure on fait l'òr dur de la création.***

Palavra-chaves: Ator; inconsciente; desejo; pulsão; paradoxo; sublimação; ética; estética .

ABSTRACT

The present work aims at discussing the actor creation process and the paradox represented by such creation and its ethic and aesthetic consequences. To that end, we focused on the discussion from the psychoanalysis and tragic philosophy viewpoint. The discussion objective is centered on the desire and pulsion functions and their relation with unconsciousness. Thus, we developed the Look, a scopic pulsion, within the creation process. We also focused on the relationship between sublime and grotesque not just in the artistic creation, but also in life. The evoking pulsion, the Voice, was studied as a material ethically important when building a character. And in the ethical discussion, emptiness appears to be the artistic creation founder and leading master. We approached the aforementioned themes and highlighted the impossibility of discussing ethics and esthetics without considering the paradox a consistent matter as defined by Pablo Picasso that said: ***d'ordure on fait l'òr dur de la creation.***

Key-words: Actor; unconsciousness; desire; pulsion; paradox; sublimation; ethics; aesthetics.

INTRODUÇÃO

A criação do ator e sua relação com a ética tem sido uma questão em aberto no campo das artes cênicas. O paradoxo de Diderot: *As lágrimas do comediante descem de seu cérebro, as do homem sensível sobem de seu coração*, embora sendo a primeira séria reflexão sobre o trabalho do ator, trouxe o que entendemos tratar-se de uma falácia. Principalmente porque a questão principal não passava de uma problemática cartesiana, quando nos entendíamos que passava muito mais pela estrutura do sujeito do desejo. Os grandes mestres nos orientaram pelo caminho do encontro da razão e da paixão, um caminho espinhoso pela particularidade do trabalho do ator. A frase trágica de Grotowski nos provocava: *Só uma loucura lúcida pode nos levar à plenitude*. O ator está implicado na obra de uma forma direta, sem mediação, sem nenhum instrumento – cinzel, pincel, piano – a não ser seu próprio corpo.

Embora se diga que o corpo humano não é um corpo animal, tem se colocado o corpo como separado do pensamento. Inclusive o próprio Stanislavski, que pela primeira vez traz a questão do inconsciente com o nome de *superconsciente*, fala dos músculos como se fala do corpo, em terceira pessoa. Isso de referir-nos a nós mesmos em terceira pessoa, mostra claramente uma coisa parece passar despercebida no teatro: que a linguagem divide o ser humano, o cinde, o barra. Essa barra não será sem consequência, isto é, o inconsciente se estabelecerá nesse corpo e a realidade não poderá fugir dele. Queremos dizer com isto que o inconsciente não é das profundezas do psiquismo como muitos supõem, senão que ele está dentro-fora / fora-dentro do corpo que nos constitui. E porque isso traz implicações no ator, preocupamos o que é a criação que, em palavras freudiana, denomina-se sublimação.

No dois primeiros capítulos temos o trabalho do ator, sua relação com a pulsão, com o desejo e com a demanda. No primeiro estabelece-se a relação entre o ator e sua criação, a personagem. No segundo capítulo **Pré-atuação momento sublime da ação diferencial** falamos desse momento especial que é a entrada na personagem, passagem que implica a sublimação.

Nos capítulos 3 e 4 trabalhamos **O Olhar**. Primeiro em relação ao ator, e as implicações disso para a criação. Depois tratamos do Olhar e sua relação com o ator e o público e também com as identificações e os estilos.

No capítulo 5, **O Bufão nosso de cada dia**, recuperamos a antinomia do sublime e do grotesco como algo inseparável, próprio da estrutura do sujeito humano.

Com **A Voz... a Música sob as Palavras**, desenvolvemos a pulsão invocante e suas singularidades na criação do ator. A voz como parte do corpo e suas possibilidades criativas.

No capítulo 8 nos focamos no corpo erógeno humano, sua respiração e sua relação com a energia. Este capítulo está composto de uma série de exercícios teatrais que foram surgindo como efeito do trabalho das questões ora levantadas.

No último capítulo retomamos a discussão da **Ética** e da **Estética** de forma mais conclusiva, já que ao longo do percurso fomos discutindo paradoxos e conceitos que consideramos válidos e pertinentes..

Por último introduzimos em anexo **Algumas articulações sobre a psicanálise em forma de glossário**, que foi a maneira que encontramos de tornar acessível à leitura os conceitos do campo da psicanálise.

1. O ATOR E A PERSONAGEM 1

TO BE OR NOT? TO BE THE PERSONAGE IS THE QUESTION

*Les larmes du comédien descendent 'de son
cerveau', celles d'homme sensible montent 'de son coeur'.*

Diderot¹

*Je crois bien que pour nous, comédiens,
il n'y a pas de "paradoxe".
Pourquoi?
L'homme est double.*

Barrault²

*Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo.
Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza e solidão.
Uma parte de mim pesa, pondera
Outra parte delira.
Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta.
Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente.
Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem (...).*

Ferreira Gullar³

Se tanto se escreveu sobre o trabalho do ator, principalmente a partir de Diderot até nossos dias, é sem dúvida porque se trata de algo que sempre resta por dizer. É que estamos falando em criação, mas não de qualquer criação, senão da única em que o criador, o ator, é o músico e seu instrumento, o quadro e o pintor, a escultura e seu autor, isto é, está de "corpo e alma" envolvido no ele será a própria obra. Mas não só envolvido com seu ato, senão, e isto é fundamental com o ato de outros criadores, principalmente atores, com os corpos destes (o que veremos não tão simples assim), que compõem uma criação maior: a obra de teatro.

As epígrafes fazem uma passagem paradoxal. Do paradoxo de Diderot ao homem "duplo" de Barrault – que toma como essência do ser humano o de ser um paradoxo. O poeta nos chama a uma reflexão: este paradoxo poderia *traduzir-se*?

No fundo podemos dizer que tanto um como outro estão falando da mesma coisa; para o primeiro, o paradoxo é um problema, e para Barrault essa colocação de Diderot é *exclusivamente uma opinião de espectador*. Nós sabemos que não é tão simples assim, senão por que será que ainda continua-se falando sobre este paradoxo?

Essa problemática está relacionada ao fato de ser o sujeito, um ser cindido. Ou melhor, por ser cindido, o ser deixa de ser uma essência, uma unidade, e passa a constituir só uma parte do sujeito, e não qualquer parte: o *ser* é efeito desse corte, dessa separação, como depois veremos.

Mas o que levaria o sujeito a estar cindido? Isso é obra de sermos sujeitos à linguagem, é ela que provoca essa separação entre "o corpo e a alma". Drummond também nos fala sobre essa cisão: *Meu corpo não é meu corpo, é ilusão de outro ser (...)*. O poeta refere-se ao seu corpo em terceira pessoa do singular, ele (o corpo) é e não *sou*, como deveria ser, já que o poeta está falando de si mesmo, o que seria impossível supor, que se possa falar, escrever, atuar a não ser com seu corpo. Aqui podemos ver os efeitos de cisão que a gramática da linguagem provoca.

***Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem***

Vamos agora lembrar o grande Stanislavski:

*Se prestarem ouvidos às suas próprias sensações, sentiriam uma energia que brota dos mananciais mais profundos de seu ser, de seus próprios corações (...). A energia, avivada pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto (...). Manifesta-se numa ação consciente plena de sentimento, conteúdo e propósito, que não pode se realizar de qualquer maneira, mecanicamente, senão de acordo com seus impulsos espirituais (...). Só esses movimentos nos resultam adequados para a **encarnação cênica da vida do espírito humano da personagem**. Só através da sensação interna do movimento pode se aprender a compreendê-lo e senti-lo.⁴ (...) A energia se movimenta não só dentro de nós, senão também sai dos esconderijos do sentimento, e se dirige para um objeto que se encontra fora de nós.⁵*

Isto é, um **dentro-fora**, ao que nos permitiríamos acrescentar que as coisas fora de nós estão relacionadas às de dentro de nós, ou seja, um **fora-dentro**; é por isso que

*temos que atuar interna e externamente.*⁶ A estrutura de nossa demanda que se estabelece na fala está composta por aquele **que** fala (**eu**), e o outro **com quem** se fala (**tu**), ou melhor, "*eu*" diz a "*Tu*" histórias que "*eu*" *obtem d'"ele"*.⁷ Quer dizer, quando falamos somos dois: **eu** e **tu**. Benveniste, no seu trabalho sobre "a natureza dos pronomes" nos deixa claro que as funções alocutivas colocam o sujeito ora em **eu**, ora em **tu**. Estamos **dentro-fora** e **fora-dentro** da ação da fala. Mas também existe o **de quem** se fala, ou seja, **ele**, e, se nós repararmos nesse ele – que se diferencia por não ser alocutivo e por não estar **hic et nunc** – é aquele que comanda: é esse significante que permite estabelecer o diálogo.⁸

O texto de Stanislavski nos coloca nessa questão da energia – e não se trata de qualquer energia – como estando relacionada com os objetos externos, podendo ser simples objetos ou mesmo uma pessoa. Nessa relação estabelece-se uma demanda, quer dizer, supomos que esse objeto tem alguma coisa a nos dizer, ou a ver conosco, vamos a ele porque nos chama, nos atrai. Lacan, ao se referir ao ato do olhar seguindo Merleau-Ponty, nos diz que no olho há um **empuxo daquele que vê - algo anterior ao seu olho**.⁹ O ato de *olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso*.¹⁰ Antes de ver há *uma preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte*.¹¹ A este **empuxo**, a este *soubesse antes de sabê-la*, este saber inconsciente do sujeito, saber que se antecipa à percepção consciente, Lacan dá o nome de *pulsão escópica*.¹²

Ao introduzir o termo **trieb**, pulsão, Freud institui uma noção fundamental sobre essa energia presente no corpo humano. Para Freud – deveríamos dizer que esse termo já era usado por Nietzsche numa concepção que se aproxima à do criador da psicanálise – a pulsão seria o resultado do encontro do corpo biológico com o desejo parental, principalmente da mãe que vai historizando o corpo do rebento. Poderíamos traduzi-lo também como o encontro da natureza – o corpo da criança recém nascida – com a cultura.

Retornando a Stanislavski, quando nos fala sobre essa energia que se *movimenta não só dentro de nós*; trata-se do que Freud denominava de *Libido*, isto é, a pulsão articulada pela lógica do fantasma (ver **Fantasma**) – como vimos, pulsão escópica no caso do olhar – aquela que laça alguns objetos para dar alguma alternativa ao princípio de prazer. A pura pulsão, a pulsão de morte, suscita angústia que desencadeiam sintomas, paralisia, e inclusive loucura.

***Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza e solidão***

Vimos que não se trata de algo que vem somente do interior, senão que esse interior o é na medida que se amarra com o exterior via fantasma ou, se quiser, é o exterior que se amarra via fantasma com o interior. Ele, o fantasma, é o que veicula a energia – libido – com os objetos. Noutras palavras, não há possibilidade de energia sem o objeto que a ponha em movimento. É um *in-exterior* e um *ex-interior*.¹³ Isto nos remete à Banda de Moëbius (figuras 1 parte 3) banda unilátera onde tudo é interior e exterior; que nos coloca topologicamente no campo do **olhar**, olhar como pulsão escópica. Para que esse olhar seja desejante, que possa entrar no *trompe-d'oeil*,¹⁴ permitir entender o engano, a mentira da interpretação do **Ipocrátés** – o ator –, é necessário que essa banda sofra um corte pela mediana (figura 1, partes 4, 5 e 6).

Este corte estabelece ora uma banda bilátera (figura 1, parte 7, 8, 9), que nos introduz no campo imaginário da personagem, ora uma banda unilátera – pulsão escópica – ao unirmos novamente a banda cortada (figura 2). Esta outorga a energia e a verdade à personagem imaginária. Noutras palavras, é dessa energia chamada pulsão de onde tiramos a verdade da personagem.

BANDA DE MÖEBIUS

FONTE: GRANON-LAFONT, Jeanne. **A Topologia de Jacques Lacan**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, p.24.

CORTES NA BANDA

FONTE: GRANON-LAFONT, Jeanne. **A Topologia de Jacques Lacan**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, p.31.

É importante notar que é o corte que vai determinar a diferença do que vem do ator (pulsão) e o que pertence à personagem. Esse corte é o que denominamos de **castração**, castração simbólica (ver **Complexo de Édipo: Falo-Castração**). É da ordem de uma Lei que faz impossível qualquer objeto como totalizante – capaz de um gozo absoluto –, e que faz possível o objeto como parcial, circunstancial e temporário, da ordem do interdito, dos limites. É nesse corte mesmo que podemos colocar o **desejo** na sua radicalidade. Este desejo, para Lacan, é aquele que não tem objeto, carece do mesmo, ou melhor, seu objeto – que Lacan denomina *objeto a* – é causa do desejo e não objeto do desejo. Em definitivo é

objeto-causa-de-desejo (ver **A Coisa e o Objeto**). Em última instância, ao se referir a um corte, uma carência, uma falta, esse objeto termina sendo o próprio desejo.

Poderíamos ver, na Banda de Moëbius, esse objeto no próprio corte. Então o desejo é **desejo de desejar** ou, como o define a filosofia trágica, o *nada querer*. Interessante questão para nos interrogarmos sobre a ética do ator. O ator, enquanto desejante, não tem outro objeto a não ser a **travessia** da criação artística. Seu único fim está no seu próprio trabalho teatral que, por ser uma travessia, é o "meio" pelo qual se realiza, **real-iza**: *o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*.¹⁵ Noutras palavras, a criação é um encontro, é a *pedra no meio do caminho* que deve ser lavrada.

O que acabo de afirmar trará polêmicas, porque em geral entende-se o campo da ética como aquele que tem uma preocupação com o humano e o social. Não é o lugar, neste momento e neste espaço, de discutirmos isso, mas, Lacan no seu texto **Kant com Sade**, nos deixa perceber que a questão da ética não está em "direitos humanos", não é do campo "para todos os homens". Não se trata de um universal que virá a estabelecer as normas para um **bem**: isto seria do campo da moral. Em última instância, ética não é ideologia. A Ética é do campo do puro ato singular do sujeito, pura ação do particular para o universal. No primeiro caso a lei cobra e julga. No segundo, o sujeito só tem que dar conta disso, de seu ato e, como tal, é nesse ato que emerge uma Lei, e esta deve dar conta desse evento que é transformador, é nele que se funda uma verdade. Esta Lei é diferente da que regula os homens. É aquela que permite o desejo, este puro corte da carência radical do objeto, que não visa **nenhum bem**. A ideologia que depois o ator assume, ou o que o ser do ator dará um sentido – o por que faço teatro? Para que faço teatro? – é uma outra questão.

E este ponto, sem dúvida, é crucial porque o trabalho de interpretação do ator, o ato mesmo onde a energia surge para trazer a verdade e **criar a vida do espírito humano da personagem e a obra e encarnar artisticamente esta vida numa forma**

teatral bela.¹⁶ É um ato **non-sense**, um ato que carece de sentido, é um ato da própria carência radical. O sentido é um resultado, nunca sua causa como o é na ideologia. Nietzsche nos diz: *Não existe "ser" por trás do fazer, do atuar, do devir; "o agente" é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo.*¹⁷ Essa ação é do campo da ética, a ficção é a personagem como resultado. Por isso não precisamos "ir ao inconsciente", ele está nos comandando, ele nos oferece tudo o que precisamos, principalmente quando lhe damos de comer,¹⁸ muito embora é preciso saber que às vezes há *pedras no meio do caminho* que podem se transformar em rochas intransponíveis.

Numa passagem Stanislavski nos mostra claramente esse momento do trabalho do ator, quando ele está nessa passagem da banda unilátera à banda bilátera da banda de Möebius:

Eu deduzo isto, porque durante minha atuação me alegrava sobremaneira observar minha reencarnação. É bem verdade que eu era meu próprio espectador, enquanto outra parte de minha natureza vivia a vida alheia do criticador.

Por outra parte, posso dizer que essa vida era alheia a mim?

*O criticador tem sido tomado de mim mesmo. É como se me tivesse dividido em duas metades. Uma delas vivia a vida do artista, a outra admirava como espectador.*¹⁹

Notamos que o ator está num jogo muito significativo: **sou e não sou personagem** ou como nos coloca Louis Jouvet: *Troca entre o indivíduo e a personagem. Duplo hábito: ele em mim e eu nele. Dois pólos entre os quais passa uma corrente, um fluido vital, vitalizador.*²⁰ Podemos traduzir isto colocando o ser da personagem no campo imaginário, campo da ficção teatral, e o ator no campo simbólico, na estrutura fantasmática no qual está sujeito. A personagem **é**, o ator **está**. Estar é *ser em dado momento*. Uma aproximação *ao estado* – isto é, ingressar no *"se" mágico* – e a *situação que sou* – dentro das *circunstâncias dadas* – que Stanislavski nos colocava como aquilo que nos permite a *experiência consciente*, os 10% de consciente que usamos em cena para a aproximação da vida da personagem. Mudando de **estares**, **seríamos** diferentes, é o que *il Padre* trata de fazer entender a *il Capocomico* em *Seis personagens na procura de um autor*.

PAI: ... (olhando aos olhos) Poderia me dizer quem é o senhor?

DIRETOR (Confuso, esboçando um sorriso): Como quem sou? Sou eu!

PAI: Se eu lhe disse-se que não é verdade, que o senhor é eu?

DIRETOR: Lhe responderia que o senhor está louco!

(Os atores riem)

*PAI: Vocês têm razão em se rir, porque aqui estamos brincando (ao Diretor), e o senhor pode alegar que só se trata de um jogo, que aquele senhor (assinala ao Primeiro Ator), que é "ele", tem que vir a ser "eu", que, no entanto, sou "eu", "este". Viu como consegui pegá-lo?*²¹

Vemos que o ser, que não tem essência, a não ser uma essência mutante, tem no entanto a materialidade do gozo.²² Mas estaríamos onde? Estaríamos nesse lugar num dado momento cumprindo uma **função**. Dessa função, no caso do ator, é que surge o gozo do ser-personagem. Brecht, quando trata de explicar a função do ator em não se esconder atrás da personagem – de provocar a **verfremdung**, o estranhamento, a alienação –, coloca algo que nos esclarece bastante sobre esses lugares: *Não basta ser. O caráter de um ser humano é forjado por sua função.*²³ Ou, se quisermos insistir, é estar fora-dentro, dentro-fora.²⁴ É estabelecer o corte entre a **ficção da realidade** sustentada pelo fantasma do ator, e a **realidade da ficção** da personagem, sustentada pelo "Se mágico" e as "Circunstâncias Dadas", lembrando o grande mestre russo.²⁵ Isto serve inclusive para o ator que pretende se esconder do público por trás da personagem, se encerrar na ilusão da *quarta parede*. O que ele não pode é se esconder dele mesmo, encerrando-se na Quarta parede da personagem, isto é, confundir-se com ela. Ou seja, a personagem **é**, e o ator também **é**. A personagem resulta ser o ator, o sintoma do ator. *A obra está dentro e fora de nós, ela é nosso dentro ali fora. Nós estamos dentro e fora dela.*²⁶ *O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.*²⁷

Agora devemos fazer um breve parêntese para esclarecer nossa referência ao **ser-personagem**. Insisto que não se trata de ser enquanto essência. A personagem não tem essência, ela é criada no ato de interpretação, que é o ato do ator de dizer o indizível, que o texto não diz. Se o texto tivesse a capacidade de dizê-lo todo, só haveria uma possibilidade de interpretá-lo, só assim sendo possível supor um "inconsciente coletivo".

Fazendo borda a essa falta, a essa carência radical do ator, há um *empuxo*, um *saber inconsciente*. É este que comanda a interpretação de tudo aquilo que o autor escreveu, inclusive daquilo que o ultrapassou, a pura pulsão, o *saber mas insabido*. Essa pulsão, a que o ultrapassa, é desviada para um outro destino que não o de um gozo absoluto: o destino da *sublimação*. É ela, a pulsão, que fornece as **letras** por onde o autor escreve e também se escreve. Aí, podemos dizer, radica toda a questão do equívoco significante. Mas é justamente aí que também radica o ato da criação, aí nessa **falha**; o que torna o teatro algo distante de qualquer tentativa científica.²⁸ Poderíamos dizer então que o ator é aquele que pode interpretar – que é traduzir – o indizível, o inominável do texto, e se fazer dono de partes das **letras** do autor. O **texto** – e a palavra aponta para isso – é uma trama, um tecido significante aberto para as significações. É a leitura do ator, diretor, dramaturgista, mas principalmente do ator, que faz um corte, uma cisão no texto, estabelecendo a interpretação-tradução, que permite a sua interpretação da personagem. É a partir daqui que o ator caminha para os cortes, cisões no seu corpo, no sentido grotowskiano, onde esculpirá a personagem. Fora-dentro, dentro-fora.

O ator dá **existência** à personagem. Esta existência é sustentada pelo **Dasein** heideggeriano, onde o **ser** é, por essência, **finito**, e somente se patenteia na *transcendência da existência que sobrenada o nada*.²⁹ O ser, e não só o da personagem, surge no tempo de uma existência de um estar numa *circunstância dada*. O ser surge da contingência, emerge na travessia sustentada pelo nada, pelos efeitos pulsionais desse nada, pela pura diferença das letras. Se o ser tivesse uma essência seria a de ser **uno, nessuno, centomila**, como nos romanceou Pirandello.

***Uma parte de mim é todo o mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo***

Podemos arriscar que esse nada nos remete ao *nada querer*, que é função radical do desejo. Em última instância, a criação não surgiria de um **ex-nihilo**, como nos lembra Lacan, ou de um *atuar* ou de um *devir* onde *não há ser*, como nos lembra Nietzsche?

Retomando a questão das ficções, devemos dizer que o limite entre elas é delicado porque estão constituídas de identificações. Sejam elas no sujeito-ator, sejam elas no ser-personagem. O ator é um sujeito ao desejo – desejo inconsciente – enquanto que a personagem é um ser-existência, um ser imaginário. Mas ela também está "sujeita", sujeita ao ator. Como vimos, o ator é produzido pelo inconsciente, que é aquela pulsão articulada pelo fantasma, é da ordem de um saber articulado mas, um saber inconsciente. Também vimos que existe um resto não articulado, algo que escapa da ordem simbólica, aquilo que Lacan coloca na ordem do real, e que é da ordem diabólica, a pura pulsão, que também é da ordem de um saber, mas um **saber insabido** (ver **Real-Simbólico-Imaginário**). Esta é a fonte de toda energia, marca singular das diferenças da qual cada fantasma deve produzir o rumo à criação. Isto é da ordem do absolutamente singular, ainda que tenha sua origem no coletivo. Assim se o ator tem um inconsciente, a personagem também é produzida pelo seu, que, neste caso podemos dizer, é o ator, pois o que este sabe sobre aquela, esta desconhece, noutras palavras o ator é o saber inconsciente da personagem. Continuando este raciocínio, se o ator é um saber que se articula na personagem, ele também é um saber-insabido da mesma, dessa energia que a constitui. A personagem não pode se inteirar do saber do ator, não deve se inteirar desse saber. Quando isto acontece já não existe distinção entre ficção da realidade e realidade da ficção. O ator se confunde com a personagem. Na interpretação teatral o ator deve ser a *enunciação* do *enunciado* personagem.

Ao falar em ficções, estamos também falando em identificações. O que são as brincadeiras de criança senão uma alucinação, uma ilusão, o momento lúdico par excellence por onde ela estabelecerá suas identificações? E ao referir-nos às identificações, nos colocamos num campo por demais espinhoso. Podemos entender o quão perto estamos da loucura, já que a identificação é do campo da alienação, é do campo de um outro. Sobram os exemplos de pessoas que terminaram acreditando que eram personagens famosas, mas também sobram atores que acabam por se confundir com suas personagens, ou estas provocando um grande desequilíbrio no ator. Artaud no-lo confirma. Lacan nos lembra:

Porque o risco da loucura mede-se pelo atrativo mesmo das identificações nas que o homem compromete à vez sua verdade e seu ser.

Longe, pois, de ser a loucura o fato contingente das fragilidades de seu organismo, é a permanente virtualidade de uma fenda aberta na sua essência.

Longe de ser 'um insulto' para a liberdade, é sua mais fiel companheira: segue como uma sombra seu movimento.

E o ser do homem não só não podemos compreendê-lo sem a loucura, senão que nem ainda seria o ser do homem se não levasse em si a loucura como limite de sua liberdade.³⁰

O ator ao se identificar com a personagem, está no próprio limite de sua liberdade. Ultrapassá-lo seria entrar na loucura.

Uma parte de mim almoça e janta Outra parte se espanta

Não se trata de qualquer identificação, uma coisa seria a identificação estrutural por onde a criança constitui seu fantasma e outra as identificações que o ator pode estabelecer com sua personagem. Enquanto que, a identificação da criança é constitutiva de sua estrutura – diríamos, daquilo que lhe permite viabilizar a energia-libido –, a segunda identificação, a do ator com a personagem, partirá daquela, mas desvia-se da mesma, sublimando-a.

O que o teatro encerra, é uma intenção profundamente trágica, e esta intenção *verifica-se incapaz de erigir uma constatação (...) e não busca nem uma sabedoria ao abrigo da ilusão, nem uma felicidade ao abrigo do otimismo. Busca uma coisa outra: loucura controlada e júbilo.*³¹ Alegria, alegria, proclama Pascal, *lágrimas de alegria*. Não está aqui a essência do trabalho do ator?

Diderot percebeu o paradoxo. Barrault nos fala desse paradoxo como estrutural, *essa dupla posição desse ser humano leva cada um seu nome (...) esse que é palpável, real, de uma presença visível (...) a personagem e o outro (...) que se dissimula nessa carcaça de osso e se revela o menos possível (...) o ator.*³² Mas a questão não acaba aqui, o ator também é um duplo. Não podemos esquecer que *meu corpo não é meu corpo, é a ilusão de outro ser*. Esse corpo de que nos fala o poeta é o corpo pulsional, que se bem dele tiramos *essa energia que brota dos*

mananciais mais profundos para a criação, é aquela mesma que às vezes surge como demônio, mas que sabendo trabalhá-la é um verdadeiro manancial. Então o ator trabalha em duas pontas, uma, o controle sobre a personagem, outra suportando a existência dos demônios.

***Uma parte de mim pesa e pondera
Outra parte delira***

Sobre a *paixão* e a *razão* Pascal nos leva a uma reflexão que nos parece interessante. Ele nos diz que nem uma nem outra podem dominar totalmente, porque quem tentou não o conseguiu. É por isso que *os homens são tão necessariamente loucos que seria ser louco (outro tipo de loucura) não ser louco*.³³ Ele nos fala de *necessariamente*, quer dizer que entre a *paixão* e a *razão* o limite é bem tênue, esse limite é a nossa *liberdade*, da que nos falava Lacan, é o limite que estabelece o desejo, o desejo de escolha.³⁴

Este ponto é o que nos interessa. Dar conta dos demônios é botar a Lei para trabalhar, o desejo fazendo sua escolha, comanda. Não se precisa manipular a personagem, ela emerge como efeito na *ação*, no *dever*. Ela está presa o suficiente para ter toda a liberdade de voar. E os demônios sejam bem-vindos, porque eles, sim, podem ser essenciais, essenciais para o *acaso*, para o **novo**, para aquilo que faz possível a improvisação. Para não permitir a mecanização na interpretação.³⁵

***Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente***

Mas nunca é demais insistir, esses demônios não só estão dentro de nós. Eles podem aparecer em qualquer momento da cena, nos companheiros de trabalhos, nos objetos, na própria iluminação são *in-exterior* e *ex-interior*, dentro-fora e fora-dentro do paradoxo. Nos diz finalmente o poema de Ferreira Gullar:

***Traduzir uma parte em outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte?***

*Haja aí tal marca
que deve ficar presente,
o ator é um fingidor
cria, mas não o suficiente,
para vir a confundir a dor
com a dor que deveras sente.*³⁶

NOTAS

¹As lágrimas do comediante descem "de seu cérebro", aquelas do homem sensível "sobem do coração". DIDEROT. **Paradoxe sur le comédien**. Éditions des Sciences et des Arts, Paris, 1996, p.37.

²Estou convencido que para os comediantes não existe "paradoxo. – Por quê? – Porque o homem é duplo. BARRAULT, Jean-Louis. **Réflexions sur le théâtre**. Éditions du Levant, 1996, p.137.

³**Traduzir-se**, poema de FERREIRA GULLAR.

⁴STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Editora Quetzal, Buenos Aires, 1983, p.44.

⁵ STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo...**, p.45.

⁶STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Editora Quetzal, Buenos Aires, 1980, p.81. Ao longo do trabalho iremos desenvolvendo este conceito que está ligado ao movimento pulsional, ao inconsciente, principalmente quando abordemos a questão do Olhar (ver **Alienação-Separação**).

⁷DUFOUR, Dany-Robert. **Os Mistérios da Trindade**, Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 2000, p.16.

⁸Ver **Significante**.

⁹LACAN, Jacques. Seminário XI: **os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Zahar Editores, Rios de Janeiro, 1979, p.73.

¹⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1984, p.130.

¹¹LACAN, Jacques, Seminário XI..., p.73.

¹²Retomaremos nos capítulos "O Olhar e o Ator", e "O Olhar, o Ator e o Público". (ver **Pulsão-Libido**).

¹³*Ex-interior, in-exterior* é a forma como o psicanalista Norberto Irusta faz referência ao circuito pulsional. (Seminário sobre "**Topologia Lacaniana**". Biblioteca Freudiana de Curitiba, Curitiba, 2000).

¹⁴O que é que nos seduz e nos satisfaz no **trompe-d'oeil**? Quando é que nos cativa e nos põe em júbilo? No momento em que, por simples desdobramento de nosso olhar, podemos nos dar conta de que a representação não se move como ele, e que ali há **trompe-d'oeil** (LACAN, Jacques. Seminário XI, p.109). Aqui Lacan nos fala do olhar dos olhos, onde está o **olhar**, o **ver**, da percepção consciente que é capturada pela imagem. No momento do desdobramento do olhar, surge um *instante de ver* onde permite, assim, emergir esse **outro-olhar** que nos faz perceber o engano. Esse desdobramento está relacionado à **verfremdung** brechtiana, a esse **double** de que nos fala Barrault, e que permite que o *artista consumado, ainda que no fogo e na tempestade da paixão (...), continue (...) sendo dono de si mesmo* (ARCHER, Willian in André VILLIERS, in **El arte del comediante**, p.20). É este ponto que nos coloca na noção do verbo russo "**chuvsnovat**", "sentir y comprender, emoción y razón, conocer y saber (coração e mente) (...)" (Martin Kurten, *La terminología de Satnislavski* in **Máscara**, nº 15, outubro, 1993, p.36) Retomaremos esta questão nos capítulos sobre o Olhar.

¹⁵GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. O negrito nos pertence. Não podemos confundir o termo **objeto**, com os objetos de cena, pois estes pertencem à ficção, ao mundo diegético. Senão ao "objeto" como aquele no qual está centrado a intenção, o estudo, a pesquisa, aquilo que será apreendido pelo conhecimento. Do latim **objetus** que é participio de **obicere** que significa "pôr, lançar diante".

¹⁶STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias**, p.77.

¹⁷NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Companhia Das Letras, São Paulo, 1998, p.36. Mais adiante veremos a questão da *alegoria* como lugar onde *advém* a verdade.

¹⁸O conselho prático que ensinam os ioguins a respeito da esfera superconsciente consiste nesto: pega um punhado de idéias e joga-a no saco do superconsciente. Não tenho tempo de me ocupar disso, como tal se ocupe você (isto é, o superconsciente). Logo vai a dormir, e quando acordar pergunte-lhe:

- Está pronto?

- Ainda não?

Pega novamente algum outro punhado de idéias, joga-o dentro do saco do superconsciente e vai a passear... al regressar, pergunta-lhe:

Está pronto?

Não, etc... etc... etc...

Ao final o superconsciente responderá:

- Já está pronto – e devolverá aquilo que lhe foi encomendado.

Nesta passagem Stanislavski faz clara referência a esse buraco, esse algo Outro que é o inconsciente. **El trabajo del actor sobre su papel**. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977. p.148.

¹⁹STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1983, p.204.

²⁰JOUVET, Louis. **Le comédien désincarné**. Flammarion, Editeur, Paris, 1994, p.131.

²¹PIRANDELLO, Luigi. **Sei personaggi in cerca d'autore**, Biblioteca Univerzale Rizzoli, Milano, 1994, p.133.

²²Nos trabalhos finais do 1º Ano do Curso de Formação de Atores da UFPR, tivemos uma apresentação de uma densidade dramática marcante ainda que a cena, surgida da improvisação, era de forte humor grotesco. A cena mesma era um paradoxo. Um casal mostrava como iam se dilacerando enquanto a mulher cortava carne. A performance deles, desde o tempo, passando pelo ritmo e o trabalho corporal, foi de uma sutileza e de uma veracidade pouco comuns em alunos de primeiro ano. Terminado o trabalho, perguntei a Giovana – promissória aluna-atriz de 19 anos – como ela tinha-se sentido, me respondeu: "Teve um momento em que quase riu, me pareceu que a personagem era profundamente babaca". Ao que lhe respondi: "Mas você não riu!". "Não, – me disse ela – porque era uma basbaquice muito séria".

²³BRECHT, Bertolt. **Escritos**. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1970, Vol. II, p.25.

²⁴Ver nota 23.

²⁵Uma das questões que articulo é a *verfremdung*, o estranhamento, brechtiano, e o *unheimliche*, o estranho, freudiano, e isso que surge como *estranho* é justamente o *familiar* da estrutura (MENGARELLI, Hugo. **"As Meninas" atravessam o Espelho**, in **Palavração**, n.º 3, nov. 1998). Nos retomaremos isto mais adiante. Ver também a *ficção da realidade e realidade da ficção* em NIETZSCHE.

²⁶FERREIRA GULAR. **Argumentação Contra a Morte da Art**. Editora Revan, Rio de Janeiro, 1993, p.28.

²⁷HEIDEGGER, M. **Arte y Poesía**, Fondo de cultura Económico, México, 1997, p.37

²⁸Poderíamos, aqui, recuperar a colocação de Grotowski com relação de seu trabalho com a ciência: *Rien n'est plus éloigné de nos préoccupations que la science **stricto sensu**, et ceci, nom seulement à cause de notre manque de qualification, mais encore du fait de notre manque d'intérêt pour ce genre de travail* (in **Le voies de la création théâtrale**, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris VII, Paris, 1970, p.21.) O importante é o trabalho, o trabalho como objeto, isto é, não há objeto no trabalho a não ser a própria ação de onde advirão os objetos. A ciência se funda num objeto, o teatro na travessia.

²⁹HEIDEGGER, Martin. **Qué es metafísica?** Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, p.107.

³⁰LACAN, Jacques. **Écrits**. Aux Éditions du Seuil, Paris, 1966, p.176.

³¹ROSSET, Clément. **Lógica do Pior**, p.23.

³²BARRAULT, Jean-Louis. **Réflexions sur le théâtre**. Éditions du levant, 1996, p.139.

³³PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Nova Cultural (Pensadores), São Paulo, 1988.

³⁴Ver nota 12.

³⁵Nos trabalhos que realizamos dentro da Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR para a formação de atores, tivemos uma experiência bem particular. Uma aluna-atriz, cada vez que começava um trabalho de improvisação era possuída de forma tal, que parecia estar recebendo um orixá. A situação, para ela, se tornava por demais desesperante e queixava-se da impossibilidade de se controlar. "Domine teus músculos!", sentenciei para ela, lembrando o velho Stanislavski. Realmente era uma das piores no trabalho corporal que vinha-mos desenvolvendo junto a coreógrafa do Grupo Juvenil de Dança da UFPR, Cristiane Wosniak. Esta colocava, segundo o preparo corporal, dos melhores para os piores, da direita para esquerda. Paula, nome desta aluna-atriz, estava na extrema esquerda. Em poucos meses tinha ganho lugar na extrema direita. E no palco, entrava e saía dos jogos teatrais com uma facilidade que nos deixava a todos maravilhados. É no corpo do ator, é dizer, no próprio ator, que deve existir as luzes apolíneas que permitam aflorar as instâncias dionisiacas.

³⁶MENGARELLI, Hugo. **O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário**. UFPR, 1997, p.4.

2. O ATOR E A PERSONAGEM 2

PRÉ-ATUAÇÃO: MOMENTO SUBLIME DA AÇÃO DIFERENCIAL

INTRODUÇÃO

A pré-atuação é o momento da sublime-ação. Sublime-ação da diferença entre o homem-ator e o ator-personagem. É no momento da sublimação em que o **sujeito-desejante-ator** se transfere ao **ator-demandante da personagem** (ver **Demanda e Desejo**). Momento da metamorfose que não transforma todo o ator e, sim, uma parte neste jogo do duplo de que falava Louis Barrault.¹ É por isso que a pré-atuação é um ato ético e estético *par excellence*. Ético na medida em que estabelece esse corte, essa diferença entre homem-ator e ator-personagem, e estético por ser esse ato uma forma assumida pela singularidade do sujeito-desejante-ator, do homem-ator. No entanto, o ator vai ocupar estes dois lugares, que marcam a diferença, com um mesmo material: **seu corpo**. É aqui onde começa minha reflexão.

II

É importante notar que a pré-atuação não encerra o mesmo processo para todos os atores. Por ser, como vimos, um ato estético, de singularidade, os caminhos percorridos são diferentes – *se hace camino al andar* como nos diz o poeta – o que nos deixa sujeitos, como atores, a não percorrer sempre o mesmo caminho. Escutemos o que os atores têm a nos dizer sobre esse momento prévio ao ingresso na realidade da ficção.

- *Para mim tudo começa com a maquiagem, ver meu rosto se transformar na frente do espelho. É como se de meu rosto começasse a emergir algo diferente, estranho a mim mesmo. Aí vai um outro gesto diferente dos meus, que acentua a estranheza e simultaneamente me provoca alegria. O figurino vai completando essa metamorfose inicial. No momento antes de entrar, já envolvido com a aura da personagem,*

imagino o que ela estaria fazendo antes da cena e faço algo relativo a ela e, ao fazê-lo, me sinto outro. (Paulo Farias, ator e diretor, meu assistente na Companhia de Teatro Palavração da UFPR)

- Quando estava trabalhando o personagem de **O caso das petúnias pisoteadas** de Tennessee Williams, que era um homem relativamente jovem (em torno dos 28 anos) mas, muito alto e desengonçado que entrava na loja da mulher para conquistá-la, explorei minha altura (1,79 ms.) em relação a minha companheira de contracenação. Abaixei a cabeça para frente como que fazendo surgir uma pequena corcunda, típico em algumas pessoas bem altas. Junto a isso, tinha desenvolvido um andar firme ao mesmo tempo em que inseguro por sua forma desajeitada que seu tamanho lhe impunha – o que me fazia sentir um forte conquistador com a insegurança de uma criança. Meu corpo se dividia entre querer possuir plenamente esse belo corpo da moça enquanto que simultaneamente cheirava seus cabelos no sentido mais platônico.² No caso da **A exceção e a regra**, o elemento que me servia de passagem para o *estalajadeiro* era, o chapéu. De sua introdução uma mudança ia acontecendo, sentia meu rosto se transformar, os lábios ficavam esticados como um sorriso petrificado até chegar a alteração de meu andar, e meu caneco enchia-se de cerveja. No caso do *2º comerciante*, era os óculos, eles me levaram a um personagem burguês do filme **Encouraçado Potenkin** de Serguei Eisenstein³ (figura do autor interpretando o "estalajadeiro" em **A exceção e a regra**).
- *Eu começo meu trabalho de preparação com os exercícios de Groding, aos quais Sandra Zugman nos introduziu na montagem de **Killer Disney**. A partir daí realizo ações físicas com sensação, emoção, utilizando música. Especificamente em **De Profundis**, mergulho no laguinho, molhando-me... já na personagem.*⁴

**O AUTOR INTERPRETANDO O "ESTALAJADEIRO"
EM A EXCEÇÃO E A REGRA**

FONTE: O autor

- *O aquecimento corporal, o relaxamento ativo que me permite a passagem de meu corpo para o corpo da personagem, me prepara para o momento crucial da comunicação das idéias e sentimentos da personagem. Entro no caminho da metamorfose, isto é, da identificação. Aí mergulho através da voz e da fala, isto é, vou ao encontro de um trecho do texto, principalmente um monólogo, e através da cadência, do ritmo, do andamento, vou sendo tomado pelo mesmo.*⁵

- *O aquecimento corporal permite a abertura para o que virá. Para mim, desde a maquiagem até vestir o figurino, é um caminho que me sento levada para um outro mundo. Mas são os "anteparos" que me jogam nele, o perfume, a terra úmida e o **opelê** (na realidade um rosário de mariscos). Simples ações – que imaginava serem da Agidi – com esses objetos, serviam de ponte.⁶*

*Uma mania, que quase virou método para mim, é o sapato da personagem. Eu não consigo fazer uma personagem sem definir antes o sapato (...). No caso do **Vampiro e a Polaquinha**, que estive oito anos em cartaz, eu tive que trocar muitas vezes os sapatos, o que significava que devia encontrar sapatos similares. Mas numa ocasião, não se achou o sapato. E em função disso eu mudei algumas coisas da personagem.⁷*

Estes depoimentos nos colocam diante de algo comum mas diverso. É **diverso** enquanto às formas, os caminhos a serem utilizados. É comum, **único**, quanto a questão do corpo. Todos de alguma maneira tem a preocupação de preparar esse corpo, provocar uma espécie de neutralidade que permita que fique *uma personagem desenhada em cima de outra **personagem**, ou seja, uma persona em cima de minha persona*,⁸ nos disse Luis Melo. E ele acrescenta algo importante e, claro, polêmico, *o ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas de seu corpo que lhe sejam acessíveis (...). Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir. Como acontece com a voz e a respiração (...). Deve aprender a executar tudo isso inconscientemente, nas fases culminantes de sua representação.*⁹

Acho que é neste ponto, agir inconscientemente – o que nos traz presente Constantin Stanislavski quando nos fala do *Superconsciente* –, que podemos recuperar o ato de pre-atuação como a passagem identificatória: ultrapassar o *Μετρον* de cada um, sem que por isso os deuses ou os diabos tentem derrubar-nos.

É justamente isto que denominamos de sublime-ação, sublimação onde a **Das Ding** (ver **A Coisa e o Objeto**), *a Coisa, é dignificada*, como nos afirma Lacan. É o único momento onde o recalque não intervém, é o momento ético e estético **par excellence**. Ético pela posição do sujeito diante do Outro (inconsciente) e do outro (semelhante) sem visar outro objeto que não a **travessia**. E estético porque marca a singularidade, a **forma** com que a travessia se realizará. Este ato é o que permite *ἄλλο ἀγγορεύει*, (**Allo aggoareiuei**), ou seja, *a obra faz conhecer abertamente o outro, revela o outro; é alegoria (...)*. Noutras palavras, a personagem é alegoria, faz conhecer um outro lado que estava escuro. (...) *Com a coisa confeccionada se junta algo diferente na obra de arte. Juntar se diz em grego συμβαλλειν, simballein. A obra é símbolo (...). Mas este único na obra de arte que descobre o outro, este um que se junta ao outro, é o cósmico da obra de arte.*¹⁰ Mas o que seria esse único, esse um que junta ator e personagem? E o que seria isso que permite à personagem mascarar o ator, enquanto que simultaneamente desmascara um outro lado dele? Isto é, a personagem mascara para desmascarar a máscara do sujeito-ator. É o que nos sugere Stanilavski: *A caracterização é como uma máscara que oculta o ator-indivíduo. Resguardado por ela, pode revelar os detalhes mais íntimos e picantes de seu espírito.*¹¹ Estamos-nos referindo em primeiro lugar ao que faz o um, isto é, a **Das Ding**, A Coisa. Em segundo lugar nos estamos referindo ao seu mais fiel representante, o **Trieb**, a Pulsão (ver **Pulsão-Libido**), o centro no qual gira a metapsicologia freudiana.

III

Heidegger nos sugere que a Coisa está em todas as coisas, é por isso que as coisas tem sua coisidade. É a coisidade da Coisa. Exemplos: Paula nos fala da terra úmida e do seu falso **opelê**, o rosário de Ifá que não é feito de nozes ou de coco dendê, senão simplesmente de conchinhas de mariscos. A primeira opera como sinônimo da gravidez de Agidi, a segunda como relação direta a seus ancestrais. O mesmo poderíamos dizer da relação entre Agidi (Paula) e Ernesto (Adriano Esturilho),

seu irmão. Nas improvisações surgiu a cocada como algo que os unia fortemente. Foi tal a importância da cocada que passou a formar parte de uma cena sem fala, onde a entrega de uma cocada que Agidi fez para seu irmão carregou-se dramaticamente devido a ser o último encontro deles dois.

A coisidade cocada vai além do utilitarismo do objeto cocada. Assim como falamos da cocada ou mesmo do **opelê**, podemos fazê-los de quantos objetos teatrais possam ser usados, mas é na brincadeira da criança que vemos que os objetos, cujas funções podem ser trocadas pelas mais inverossímeis, adquirem a coisidade da Coisa. Este além, que faz do humano tão distinto de todos os outros animais, é o que tem de simbólico o humano. Este humano é o seu poder metafórico.

A **Das Ding** é algo perdido para sempre, ou melhor, Freud nos disse que é algo que nunca existiu, a não ser como perdido para sempre. Seria o corpo materno, aquele que produziria, hipoteticamente, um **lust-Ich**, um eu do prazer, relacionado ao **lust-Prinzip**, princípio do prazer. Não seria isso que comanda o humano? Não seria esse reencontro com a Coisa para estabelecer uma completude, um equilíbrio onde tudo pudesse ser perfeito e a felicidade reinasse soberana? As pastorais políticas – e as outras também – vem afirmando isso há tempos, aliás já nos diz Levy-Strauss que: *Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez esta tenha se limitado a substituir aquele...*¹² Isto é, há mitos e mitos, depois de tudo não podemos esquecer que *Μῦθος*, **mithos**, em grego significa também palavra e discurso (...) *o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso.*¹³ Então, os mitos freudianos de **Das Ding**, A Coisa, e do **Trieb**, da Pulsão, tratam justamente de falar disso que o ator não teria acessibilidade, segundo Luiz Melo, quando nos dizia que *o ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas de seu corpo que lhe sejam acessíveis*. A Coisa e a Pulsão tem a ver com Isso, com o inacessível.

IV

O conceito de pulsão, como começamos a ver no capítulo anterior é um verdadeiro corte epistemológico no pensamento científico e simultaneamente pouco entendido e bastante contestável. Por quê? *A doutrina das pulsões são nossa mitologia, por assim dizer. As pulsões são seres míticos, grandiosos na sua indeterminação.* É algo **drive**, à *deriva* como nos diz Lacan, algo que Beckett definiu como O Inominável, *uma ambivalência que se apreende mal quando é abordada no nível do amor e do ódio.*¹⁴ Uma espécie de **volens nolens**, que está mais para o tango quando diz: *te ódio y te quiero*, que de Roberto Carlos quando canta *fico triste só de pensar em te perder* (este fica mais do lado da radical diferença entre o amor e o desejo – ver **Narração: enunciação e enunciado**).

A Coisa cai, se perde para sempre no corte, **spaltung** (ver **Alineação-Separação / O Complexo e Édipo: Falo-Castração**) denominava Freud, corte efetuado pelo Significante do Nome do Pai nos dirá Lacan, a linguagem. A Coisa só está como significante, como pura falta na qual os objetos – mulher, casa, livro, carro, etc – virão ocupar o lugar, isto é, os objetos serão as coisas, mas nunca a Coisa. Sempre haverá um resto. Por isso, a Coisa, em última instância, está mais além do princípio do prazer. A Coisa está no nível do gozo, e sobre isto, será muito importante vermos suas variantes, onde, sim dúvida, o narcisismo é um resultado muito ligado a ele.

Freud tinha mostrado que antigamente, antes do cristianismo, a Coisa estava colocada na tendência, isto é, na travessia. Não interessava tanto o objeto que estaria no final do percurso, senão a tendência, o caminho para ele. Hoje sabemos que é o contrário, a libido, que é a pulsão organizada e representante da representação da Coisa, está colocada no objeto. O que coloca a ética em questão. Toda libido é sexual, o que quer dizer que todo objeto cumpre uma função sexual. A sublimação é justamente o desvio do alvo para outro alvo, a *satisfação do **Trieb*** é, *portanto, paradoxal, posto que ela parece produzir-se fora do lugar em que está seu*

*alvo (...). Daí é preciso concluir que a libido sexual tornou-se dessexualizada.*¹⁵

Noutras palavras o teatro colocaria a Coisa na tendência, na travessia, o que faz do objeto – objeto da pulsão – dignificar a Coisa. Ou se quizer, esta revelação do outro, de que nos falava Heidegger, para mais além do objeto, é uma forma da sublimação. É o trabalho do ator.

O Ator trabalha com a Coisa, ou melhor a Coisa o coloca a trabalhar, é o fora-dentro-dentro-fora da pulsão, é esse **drive** que por momentos nos surpreende, seja para a criação ou seja para a angústia. Seja para o belo, seja para os monstros. Mas ambos convivem, devemos seguir Picasso, fazer do **ordure**, excremento, o **òr dure** da criação. Mas este excremento, **ordure**, foi o ouro duro, **òr dure** da criação do sujeito. Isso é o que comanda a criação: o *artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Ninguém é sem o outro.*¹⁶ Vemos o paradoxo, e é um paradoxo em **devir**, isso é o Isso, a pulsão para a sublimação, isto é, o **insight** tão presente nos jogos teatrais, porque disso se trata, de jogos. Jogos onde os corpos estão sujeitos.

V

Corpo, mas que corpo? Nós possuímos um só corpo? É aqui que novamente nos encontramos diante de algo profundamente polêmico. Poderíamos dizer que o corpo pulsional é o mesmo corpo da libido narcísica? E este é o mesmo corpo do sintoma? Corpo este sujeito às mais variadas identificações, imaginárias e simbólicas. Onde entraria o corpo do ator? Seria o corpo do ator o corpo da experiência como nos fala a fenomenologia – *Que se trate de outro corpo ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, retomar por minha própria conta o drama que o traspassa e confundir-me com ele. Por tanto sou meu corpo, exatamente em que tenho um saber adquirido (...).*¹⁷ Ou seria um corpo projetivo, como nos coloca Freud e que Lacan vai confirmar posteriormente? **Wo Es War, Soll Ich Werden**, onde era Isso (os restos da mamada), um Eu advirá (para anunciar o cigarro que eu é de fumar, em homenagem à mamada).

Bem que a Prof. Rachel Araújo de Baptista Fuser¹⁸ se horroriza quando vê estes norteamericanos que, para interpretar soldados na guerra, por poucos são enviados ao fronte para ter experiência, para o corpo padecer pelo que um soldado padece. Noutras palavras se vêem obrigados a querer continuar mamando no seio da mãe, e não em qualquer seio, senão naquele que uma vez, supostamente, miticamente, correspondia ao colo celestial.

Mas podemos dizer também, para aqueles que consideram que não existe personagem e que sempre é o ator que está aí; ou mesmo para aqueles que fazem diferença entre "interpretação" e "representação"; como também àqueles que consideram o teatro como psicodrama, todos estes não conseguem lidar com a questão da Pulsão e sua **sublimação**. Por isso a importância que lhe dão ao corpo é, a meu entender, um certo medo que há sobre ele. Sobre o corpo e sobre a questão do desconhecido dele.

Para concluir, a pré-atuação é o momento do engate ético. Quando este engate se realiza, a pré-atuação deixa de ser pré para transformar-se em atuação, isto é, no teatro o que reina é a constante atualização, é o devir que se instala como comandante da travessia.

NOTAS

¹Ver capítulo anterior.

²Escuela de Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, México, 1996, sob a supervisão de Raúl Serrano.

³Montagem realizada pelo Curso de Formação de Ator da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná, sob minha direção. 2003/2004

⁴Ivan Cabral, ator, autor e um dos criadores de **Os Sátyros**.

⁵Leandro Borgonha, intérprete de Dom Quirino do Rio Grande de **Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário**, e integrante da Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, Curitiba, 1997.

⁶Paula Dias, intérprete de Agidi, em **Agidi, uma Antígona Brasileira**, e integrante da Companhia de Teatro PalavrAção.

⁷Depoimento da atriz Nena Inaue.

⁸SOUZA CAMARGO PRÓCHNO, Caio C. **Corpo do Ator. Metamorfose, simulacros**. FAPESP / ANNABLUME, 1999, p.71

⁹Luis Melo in Caio C. Souza Camargo Próchno, **Corpo do Ator...**, p.71-72.

¹⁰HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.41.

¹¹STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires, Quetzal, 1971, p.213.

¹²LÉVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p.241.

¹³LÉVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia...**, p.240.

¹²LACAN, Jacques. Seminário VII: **a ética da psicanálise**. Zahar Editores, p.130.

¹³ LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.140.

¹⁴HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía...**, p.37.

¹⁵Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, p.269.

¹⁶Rachel Araújo de Baptista Fuser. **O fio do novelo: um estudo sobre a pré-atuação do ator**. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 2000, p.6-7-8.

3. O OLHAR 1

O OLHAR E O ATOR

Adeus, disse a raposa. Eis o meu segredo. É muito simples: só se vê com o coração. O essencial é invisível para os olhos.

Antoine de SAINT-EXUPÉRY

Aos pintores, deveriam lhes fazer o que fazem com os pássaros, furar os olhos para pintarem melhor.

Pablo PICASSO

O famoso cachimbo...? Já fui suficientemente censurado por causa dele! E afinal... conseguem enchê-lo? Não, é apenas um desenho, não é? Se tivesse escrito por baixo do meu quadro "isto é um cachimbo" estaria a mentir.

René MAGRITTE

- Normalmente eu pinto no escuro... Muitas pessoas acreditam que isso é o produto de meu próprio subconsciente. É uma hipótese verdadeira na medida de que tudo o que está além da percepção dos cinco sentidos é inconsciente...

Luiz Antônio GASPARETTO

Há tempos, como professor, venho trabalhando a questão do Olhar no cinema. Com o auxílio de meu percurso em psicanálise e de meus estudos sobre a técnica da montagem, fui desenvolvendo um olhar que permite ver o quanto de cegueira nos comanda quando assistimos a um filme. Vemos o filme, mas passa em branco sua estrutura que, às vezes, está por demais à vista.

O cinema hollywoodiano se caracteriza por uma técnica de decupagem – montagem –, que é sustentada pela descontinuidade da imagem. No entanto, é essa mesma descontinuidade que faz do filme uma "realidade" contínua. Noutras palavras, o **enunciado** apaga a **enunciação** (ver **Narração: Enunciação-Enunciado**). A partir daí, fui tratando de entender esse lado cego dos olhos de que as epígrafes parecem apontar. Gasparetto, de forma bem definida, vem nos confirmar o que dizem a raposa e Pablo Picasso: que o olho não seria um órgão muito confiável, e que possui, diríamos, algo relativo à cegueira. A reação que um exercício provocou nos integrantes da Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, a qual dirijo, levou-me a arriscar, no teatro, ver algo dessa cegueira.

A CEGUEIRA DO ÉDIPO¹

Mas não foi nesse lugar onde ficou Édipo depois de saber a verdade? Essa mesma verdade que até hoje inconscientemente carregamos? Na relação da visão do sujeito com as coisas, *algo escorrega, passa, se transmite, de piso a piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido*.² Noutras palavras, que antes do olho – do ver do olho – está esse *empuxo*, de que nos falava Merleau-Ponty e que nos remete ao olhar. Antes do ver a cena de todos os dias e a própria do teatro, está essa ***Eine Andere Schuaplatz***, essa outra cena da qual nos falava Freud, essa cena que ele chamou de Complexo de Édipo (ver **Complexo de Édipo: Falo-Castração**), lugar do saber inconsciente. Ela tem a ver com esse *empuxo* que marca nossa cegueira, isto é, nosso olhar. Entre o olho e o olhar há uma esquise, cisão, abertura, por que não dizer, um buraco, o buraco do inconsciente, a história apagada pelo recalque. No quadro ***Decalcomania*** de Magritte, vemos que na cortina há um recorte, um buraco com a figura do homem que aparece à esquerda, mas, observando bem, as linhas de ambos não coincidem. Além do mais, e isto é importante notar, o buraco na cortina nos leva a imaginar que nosso olhar atravessa o quadro, vai além do objeto da figura humana, como se escapasse por ele. Magritte desconstrói esse olhar.

QUADRO DACALCOMANIA DE MARGRITTE

FONTE: PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível**, Bebedikt Taschen, Alemanha, 1995, p.49

A CEGUEIRA DO OLHOS

Mas quando o olhar se coloca no campo puramente especular – como no cinema hollywoodiano ou mesmo na relação amorosa –, ele se vê (...) nos diz Lacan. *Esse olhar que encontro (...) de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro (...).*³ O que seria uma antecipação de um dado a ver. Seria, o olhar, uma espécie de anteparo dos olhos? Sem dúvida que sim que a consciência, em sua ilusão de ver-se vendo-se, encontra seu fundamento na estrutura em reviravolta do olhar.⁴ Ver-se vendo-se como no espelho. Noutras palavras, olhamos antes de ver, e mais, olhamos sabendo o que queremos ver. Aqui não há buraco, ou melhor, nós o ocultamos.

A consciência (vem do latim **conscius**, confidente, testemunha, cúmplice, culpado), aquela que nos permite dar sentido, unidade às coisas, inclusive ao nosso corpo, está relacionada com o espelho, onde esse outro que se reflete nele sou "eu", é esse **ver-se vendo-se**. Mas o que buscaria esse olho refletindo-se no olho que o olha? A consistência, a completude que, separado da mãe, supostamente se perdeu. *Com efeito o olhar é herdeiro, a seu modo, do cordão umbilical.*⁵ Fomos separados da mãe, mas através desse cordão buscaremos uma substituta (ver **Estágio do Espelho**).

Mas, por que o olhar seria cego? Cego por ser tomado, esse olhar, dentro de uma imagem idealizada, esta que no espelho permite a unidade corporal, a completude da criança, assim como antes ela a encontrava no corpo materno. Esta imagem é fruto do olhar materno, mas como olhar desejante, olhar carente; este é que faz possível que essa imagem refletida no espelho seja "eu". O eu é *principalmente uma espécie - corpo, não só uma espécie - superfície, senão, ele mesmo, a projeção de uma superfície.*⁶ É por isso que o *olhar do outro com quem falamos, devolve uma certa consistência ao nosso corpo,*⁷ evitando assim nos defrontarmos com a verdade, que o Outro (a mãe) também nos olhava para ter sua *consistência*, isto é, ela não era toda, havia algum furo que a levava a demandar tanto amor e que nosso amor

nunca foi o suficiente para colmá-la, acalmá-la. Essa consciência **testemunha**, **confidencia** uma **culpabilidade**, é **cúmplice** de um engano que é o de dar a essa *consistência* uma ilusão de completude, já que a imagem evita o que Lacan falava sobre *a falta constitutiva da angústia de castração*, que a mesma encerra. Essa completude é a sutura imaginária da abertura do inconsciente, é a matriz da ideologia.

O OLHAR MATERNO E A CASTRAÇÃO

O que seria essa *angústia de castração*? Além de que ela nos faz enfrentar com um corpo cheio de buracos, um corpo para a morte, nos coloca diante do próprio vazio, o vazio da existência. Chegamos ao ser na medida em que somos tomados pela linguagem, degustados, triturados e engolidos por ela. Temos um ser enquanto alienado à linguagem, e que não nos garante nada, ela serve para nos comunicarmos e também para nos trumbicarmos (ver **Alienação e Separação**).

O olhar está relacionado com essa castração – estamos sujeitos à linguagem e ela nos impõe limites – e esta castração se fará carne na castração materna (ou da mulher); esse lugar do pênis ocupado por uma falta, um buraco, por uma ausência do mesmo. Este é o ponto cego do olhar – a linguagem estabelece furos no corpo, a castração materna encarnará esses furos.⁸ Esse corpo, o da criança, separado do corpo materno, deverá dar conta também de sua castração.⁹ Mas em compensação ganhará a imagem para denegá-la, denegá-la como algo *perdido para sempre*. **Trata-se** de um paradoxo: sou produzido pela falta no Outro (a **mãe**), e é desde o desejo materno que minha imagem no espelho se faz possível, essa imagem é o véu narcisista no qual me consisto. Mas é um véu fácil de rasgar, é então que emerge a angústia de castração: sou um nada que na ação e na palavra advenho. Mas posso me perder no objeto, seja nesse véu imaginário que trata de cobrir a falta – como no amor ou no cinema hollywoodiano e seus **happy end** –, ou mesmo cair no infinito vazio onde habita o inquietante e o inominável. *Não me atormentes Molloy (...) não te inquietes Molloy*, assim Beckett nos falava dessa *Cuca* que tanto medo nos

colocava na infância. O ator também advém na linguagem, seja falada, gestual ou corporal – ainda que ela encerre algo que lhe escape, algo de *essencial e invisível para os olhos*.

Então, *o essencial é invisível para os olhos*, o que quer dizer que talvez sem eles possamos nos aproximar da essência – é assim que tocam os grandes músicos, com o "olho do coração" –, e poder, também, entender que a pintura de um cachimbo ***ceci n'est pas une pipe*** (ver figura no próximo capítulo), ou mesmo que um filme não é mais que um filme, como Godard nos tinha mostrado. E assim, desta maneira, poder ver *as Meninas atravessarem o espelho*.¹⁰

EU SOU O OUTRO, O ESPETÁCULO

Mas antes de começarmos a relatar os efeitos que isto provocou no nosso trabalho com o ator, importa-nos avançar mais sobre a questão do olhar. Quem olha quando se sonha? Está mais que claro que não é o "eu" – esse da consciência –, porque esse "eu" é personagem na cena teatral ou cinematográfica do sonho. A não ser que nos consideremos absolutamente loucos, devemos reconhecer que nessas histórias que o sonho nos faz vivenciar – às vezes com terríveis pesadelos –, há um outro narrador, há outro que nos olha, a nós, os narrados, os personagens dessa ***Eine Andere Schluaplitz*** – Uma Outra Cena –, isso não é do nosso campo, é do campo do Outro, do inconsciente. Parece que simultaneamente somos protagonistas do filme e câmera do mesmo. Talvez aqui fique bem clara a cisão do ver da personagem "eu" e o olhar inconsciente, cisão esta que o espelho vem obturar, suturar. É este olhar que devemos constantemente pôr a trabalhar, *este não se deixa pegar, nem se submete à consciência; carece se aproximar dele com imenso cuidado*.¹¹ O que acabamos de ver é que este olhar inconsciente é pego e submetido pela imagem, esse buraco da Outra Cena é coberto, obturado pelo véu do espelho. Isso de que falávamos quando dizíamos que uma falta – a da mãe – nos permite a unidade especular.

Aproximarmo-nos mais da pulsão escópica, esta que está relacionada com o olhar, poder entender esse seu vai-vem, seu fora-dentro, esse *olho que se olha no olho que o olha*,¹² recorramos ao grego, $\Theta\hat{\epsilon}\alpha$, **Théa**, que significa **olhar** e também **espetáculo**, isto é, aquilo que é olhado, ou se quiser, me olho no espetáculo. **Théa** também remete a $\Theta\epsilon\omicron'\zeta$, **Theós**, que significa Deus, onipresente, onividente. *Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo*.¹³ (...) *no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro*¹⁴ – como havíamos visto no sonho – o olho de **O Espelho falso** de Magritte não nos mostra seu interior, e sim as nuvens em que está fascinado. Noutras palavras somos nuvens, somos palco.

ESPELHO FALSO DE MAGRITTE

FONTE: PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível**, Bebedikt Taschen, Alemanha, 1995.

*Antes de falar dos heróis
Desta história singela,
Falemos do nosso palco,
Uma espécie de janela,
De onde olhamos, para fora,
O que nela se espelha.*¹⁵

Isto nos leva a uma reflexão sobre o ator no palco, ele está aí para ser visto, mas com o risco de *ver-se vendo-se*. O que quer dizer que quebrar essa

especularidade é um dos fatores fundamentais do ator, noutras palavras, pôr em funcionamento o *terceiro olho*, metaforicamente, aquele de que falava a raposa ao Pequeno Príncipe, o coração: todos os sentidos do corpo. Aqui a palavra, como responsável do laço social, também pode cumprir uma função desalienante diante da própria imagem fascinante. Já o **"eu"** – o da enunciado–deixa seu lugar para o **Eu** – o da enunciação – para permitir a emergência do **Tu**, sem esquecer aquele que comanda nosso discurso: **Ele**. É outra alienação, mas ao campo do significante, ao campo simbólico, já não mais ao puro imaginário.

Não podemos esquecer o que já vimos, que a imagem que se constitui no espelho, esta que permitirá a formação do "eu", está sustentada pelo olhar materno, olhar aliás desejante, olhar atravessado pelo significante – **Caramba!** seria Deus também castrado, isto é, carente, faltoso? E não deveria ter sido pouca sua carência para criar o Universo.

OLHAR DE OLHOS VENDADOS

A partir daqui encontramos um caminho, que não quer dizer "o caminho", senão um, aquele que permite ao sujeito defrontar-se com o desejo, desejo este que passa pela interpretação, no caso do ator, interpretação da personagem, lugar da **realidade da ficção** teatral, e não lugar da **ficção da realidade** do sujeito ator.¹⁶ Este caminho foi introduzir, num certo momento do trabalho de preparação do ator, a **venda nos olhos**, fazer as cenas de improvisação de olhos vendados onde os sentidos poderiam ficar mais livres do olhar narcisista. Já Lacan nos tinha antecipado também que *não é só o olho que é fotossensível, como sabemos. Toda a superfície do tegumento – a títulos sem dúvida diversos, que não são de modo algum senão visuais – pode ser fotossensível, e essa dimensão não poderia ser reduzida, de nenhum modo, no funcionamento da visão.*¹⁷ E assim fomos abrindo uma outra possibilidade de criar um **outro-olhar**, e pôr em funcionamento o *terceiro olho*, o que:

(A) possibilita um outro sentido de ver o mundo e o curioso é que se está de olhos vendados. (B) além de modificar a escuta, permite aflorar o sentimento de uma forma diferente (...) me obriga a escutar mais o outro e assim permitir um maior controle dele (...) (C) Parece que ao tirar a visão dá maior liberdade ao corpo. Por isso tirar a visão abre a outros sentidos, audição, tato, olfato (...) os olhos vendados acabam sendo as grades que acabam abrindo as portas.¹⁸

Ou, como diria Rilke, "*In lerne sehen*" (*eu aprendo a ver – daqui aprendo a ver*). Este lugar não é onde o olhar fica preso ao Imaginário, olhar amansado, domado – **dompte regard** –, ou se quiser, olhar fascinado – do latim **Fascinum**, malefício, sortilégio, mal olhado. Esse olhar é justamente o triunfo da pulsão no seu encontro com o narcisismo. A pulsão parte daquele real, daquele buraco monstruoso de monstros, monstros perdidos, desejos, assombrações sinistras – que tanto invadem os sonhos. Este **Outro Olhar**, que é puro buraco, é o responsável que originou a monstruosidade, mas é também aquele que permite a realização da criação, da poesia do belo. Poesia vem do grego *Ποίησις*, **Poíesis**, que é justamente criação. Referindo-se aos personagens de Sófocles nos disse Nietzsche que *o Apolíneo das máscaras [das personagens], são produtos necessário de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha*.¹⁹ No buraco monstruoso do **Id**, vem aquilo que os gregos chamavam de *Δαίμων*, **Daímon**, poder divino / destino / boa sorte / má sorte / deus / demônio. Permitir que a pulsão faça o percurso em torno do objeto narcísico demandado é entender que por ser esse objeto perdido para sempre, **o desejo deva atravessá-lo**, assim como as **Meninas** de Velázquez atravessam o espelho. Quanto mais o Olhar do desejo do ator faça brilhar o objeto **a**, objeto puro buraco, mais livre será o coração para voar e menos possibilidade há de que a **Cuca venha nos a comer** e, como falava Picasso, o **ordure**, excremento, advenha em **òr dur**, ouro duro, e assim a pulsão continuar repetindo seu caminho de *eterno retorno*, e **eterna partida**. Isso que Freud denominou **wiederholungszwang**, automatismo de repetição, Lacan definirá como *repetição significativa*.²⁰ Sempre significantes novos, ainda que sempre remetam ao mesmo buraco, **eterno retorno do mesmo**

(ver **Repetição e Acaso**). É neste retorno da falta que se sustenta a travessia, e é nessa travessia que retorna a falta para permitir a transformação. Isto é o paradoxo da criação.

O SUJEITO ATOR E O SIGNIFICANTE

É entre significantes que emerge o sujeito, entre o significante **S₁** que abriu o buraco – a mãe desejante – e aquele outro significante **S₂** que vem a dar sentido, unidade (assim como o espelho) ao corpo... das coisas. Aparece o sujeito cindido **S**. Por que cindido, dividido? Porque na busca desse objeto impossível, **objeto a**, *perdido para sempre*, objeto causa do desejo, o que vai-se encontrar são objetinhos **a**, espelhinhos, que pouco vão dizer daquilo, d'**Isso**. Noutras palavras, o **S₂** nunca conseguirá responder à abertura que estabelece o **S₁**. Por isso é que os objetinhos que encontramos, inclusive na criação, nunca serão **um todo**, são sempre **parte em movimento**: *Você já viu um quadro terminado? (...) Que absurdo! Terminá-lo significa acabar com ele, matá-lo, livrar-se de sua alma, dar-lhe o seu golpe final (...)*. O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é.²¹ Noutras palavras, o movimento **S₁ → S₂**, e sua constante repetição, permite a emergência do vazio, do buraco com os *excrementos* (**ordure**) que darão lugar à criação do *ouro duro* (**or dur**). No entanto é essa cadeia, essa tentativa de encontro do sentido da completude – leia-se perfeição no campo das artes – que nos permite sermos surpreendidos criando deuses – nossas personagens –, e desta maneira não damos lugar para o diabo tomar conta.

Esse ator está na corrente **S₁ → S₂** do texto (falado e / ou corporal) e nas suas entrelinhas, entre **S₁** e **S₂** o sujeito ator desaparece e faz emergir um novo

sujeito o da personagem, um objetinho **a** para o artista, *como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha*, essa ferida sempre aberta que representa o **objeto a** (ver **A Coisa e o Objeto**), enquanto puro buraco, causa do desejo.

O ESPELHO TAGARELA

O momento do fascínio é o encontro da pulsão com o narcisismo, e é onde a palavra perde sua alteridade, vira tagarelice – poderíamos dizer que é como falar com a própria imagem no espelho – *tagarelar é não arriscar a pele, é não perder nada do objeto imaginário que organiza a geografia dos nossos "eus" (...) desconectada da história do sujeito (...). A tagarelice faz com que o mapa de nossa geografia funcione como espelho.*²² Então, a questão especular não é só uma questão de imagem visual, pode ser também de palavra. Grande problema encontrado, às vezes, nas improvisações. Por isso insisto, **arrisquem!**, *quem não arrisca, não petisca!*, como diz a expressão popular. É justamente na surpresa, no acaso, na *Τυχη* (ver **Repetição e Acaso**), como falavam os gregos, no momento em que o buraco do **a** surge, que rompemos o fascínio. É o momento do encontro, do achado: *Dizem que eu sou que procuro alguma coisa. Eu não procuro eu encontro.*²³ Abre-se o caminho para o movimento, a **transfiguração**. Vemos, então, que a *Ποίησις*, **Poíesis**, a criação é *inacessível à consciência, pode realizá-la unicamente a natureza. Não há criador, artista ou técnico que a supere.*²⁴ Entendamos esta *natureza* como algo nada natural, a não ser como própria do sujeito humano desejante.

O que seria esse **ordure**? Teria parentesco com a **Cuca**? Sem dúvida são esses restos monstruosos que acabamos de falar, que estando no fundo, ficaram de fora – de fora da articulação signifiante **S₁ S₂** –; aquilo que de monstruoso tem a transformação da carne da criança – puro bofe ao nascer – ao ser introduzida no mundo simbolizado dos humanos. Tem a ver com a erogeneização do corpo e os pedaços, objetos, que foram caindo no caminho – seio materno, fezes, cabelo, dentes, etc. Tem a ver com essa mãe devoradora que está presente nessa brincadeira em

que a mãe pergunta para a sua criança, enquanto vai mordendo-a, a quem pertence as diferentes partes desse corpinho; ao que a criança responde: *da mamãe*. Essa é a verdadeira **Cuca**, a bruxa de João e Maria, a Madrasta da Branca de Neve, a mãe monstruosa de **Alliens** que nós sabemos que não foi o **oitavo passageiro**, e sim o primeiro piloto. Terrível, mas sem essa mãe também a criança não ficaria em pé. Sem esses objetos perdidos, sem ausência não haveria presença, é no vazio que se funda a vida, é do nada, **ex-nihilo**, que se cria. É bem verdade o que nos disse Grotowski, *a reação do corpo engendra a voz, a voz engendra a palavra*,²⁵ noutras palavras, o corpo é o sustentáculo da voz e da palavra, mas entendendo que antes foi a **voz da palavra da Cuca** que fez possível meu corpo no espelho, isto é, meu corpo em pé, que foi possível meu corpo poder falar: **eu**.

A palavra é fundadora: *No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e Deus era o Verbo*. Assim começa o **Evangelho Segundo João**, é o Verbo – do latim **Verbum**, **palavra** – que está em primeiro lugar. Não é necessário de muito **outro-olhar** para vermos que Deus aparece no segundo momento, e só no terceiro que ele é o Verbo. Mas Verbo também é **ação**, *No princípio foi a ação*, nos dirá Goethe, e os gregos sabiam muito bem que palavra e ação não podiam separar-se, e é aí que se coloca a questão ética. A importância do verbo, da palavra-ação, do movimento e transfiguração que ela carrega, era condutora para Stanislavski definir o objetivo cênico, este **deve definir-se inelutavelmente com um verbo**.²⁶ Poderíamos dizer que esses **verbos** são os *ferros das grandes prisões* que nos permitem andar pelo *caminhozinho* da liberdade, lembrando Guimarães Rosa.

Mas a palavra atravessa o sujeito de forma tal que o corpo do **eu**, não é o mesmo do **meu** corpo, isto é, d'**ele**, já que ao referirmos ao corpo o fazemos em 3ª pessoa, como vimos no trabalho anterior. Esta divisão fica mais notória, em grande medida, quando o ator passa da improvisação ao texto. Parece que o texto paralisa o corpo, como se tivesse existido um curto-circuito entre este e a emoção – que muito tem que ver com o *terceiro olho*. Apesar do ator ter atingido, através das improvisações, conquistas na construção da sua personagem – é bem verdade,

também, que a insegurança em relação ao texto ajuda –, não há dúvidas que aí, no momento da entrada no texto, no ator há uma parada. Realmente o texto entra como grades que amarram, aprisionam o ator. É neste ponto, o do encontro com o texto, que está um dos dilemas maiores que o ator deve enfrentar no processo de criação – não acredito estar descobrindo nada novo. Entendo que seja nesse momento, que o ator deve *arriscar a pele*, isto é, botar o corpo, ou se quiser, **dar bois aos nomes**. É o momento da brincadeira da criança na constituição de sua sexualidade, só que agora deve ter o dom de ser assexual, de desviar as energias para o jogo das diferenças, das **transfigurações**, e assim tirar seu corpo deste lugar paralisante ao que o narcisismo o submete. É a hora em que Dionísio deve possuir-nos com sua *embriaguês* para escutarmo-nos no brilho apolíneo, é a hora do *ενθουσιασμός*, entusiasmo, onde o sofrimento – aquele do trabalho – e a alegria possam tirar-nos da fascinação narcisista. Voltemos a Pascal: *alegria, alegria, lágrimas de alegria*.

Sabemos que a fala de uma personagem num diálogo depende da fala da outra personagem, o que quer dizer que deve existir, entre os atores, uma boa escuta. Não qualquer escuta, senão esta que venha a motivar, transformar. E por acaso não é fechando os olhos que apuramos a escuta? Escutemos novamente Hemirson: *De olhos vendados, (...) a gente passa a perceber os próprios movimentos e gestos e ouvir a própria voz. Em princípio ajuda no desenvolvimento ao mesmo tempo que dificulta, por quê? Porque não estamos acostumados a nos ouvir e a sentir nossos próprios movimentos. Isto mostra o pouco que nos policiamos ou temos consciência dos nossos movimentos, da própria voz e da do outro*.

Na tagarelice, ou se quiser, no puro semblante, a palavra, a música e o silêncio, tudo o que é da ordem da voz – pulsão invocante –, vira mero barulho, como hoje podemos ver na forma que alguns têm de escutar música ou mesmo nos efeitos sonoros em certas estéticas teatrais. Parece que o silêncio dever ser banido justamente onde a **voz** (ver capítulo **A Música da Voz... sob a Palavra**), esse Outro que nos atravessa com o desejo, permite fazer de uma palavra vazia, tagarela, uma palavra plena, plena no *bem-dizer*. Vemos que esse silêncio nos joga no campo do

ritmo, lugar de um verdadeiro ser em movimento: *Je rythme, donc je suis* (Eu ritmo, logo eu existo), como afirma Marcel Jousse. Estamos no corpo. Mas não um corpo imaginário narcísico, um corpo *extra-quotidiano*, *corpo dilatado* (Barba), *corpo-vivo* (Grotowski), um corpo *imaginário consistente*, onde *entre o espelho ou imaginário que sutura o real impossível, surge a palavra do homem, estabelecendo a questão de sua origem e do seu sentido*.²⁷

CORPO IMAGINÁRIO DA CONSISTÊNCIA

Nos encontramos em condições de introduzir um dos esquemas topológicos lacanianos, o **Nó Borromeo**.²⁸ A característica deste nó é a de ser formado por três círculos onde cada um passa por cima de um segundo e por debaixo de um terceiro. Este, por sua vez, passa debaixo do segundo. Ao se desanolar um dos círculos, os dois restantes ficam soltos. O que quer dizer que cada um deles está no mesmo nível de importância.

NÓ BORROMEIO

FONTE: O autor

O **Corpo imaginário da consistência** não deixa de ser imaginário, mas por estar anolado com o simbólico inconsciente (corpo simbolizado), e com o corpo real do estranho e inominável (esse corpo que fala pelas doenças que não tem origem e explicação), nos coloca justamente um imaginário furado, já que o que faz laço entre esses três "corpos" é o **objeto a**, isto é, um buraco, poderíamos dizer, o buraco real do desejo. Agora, a consistência do ator não passa somente pelo corpo, pelo olhar do corpo, senão também pela voz,²⁹ pelo acaso, o imprevisto, o indefinido, dos monstros, das bruxas ou dos *diabos*, como fala o professor Armando Sérgio da Silva. **M'eu corpo** deve ser o corpo da **consistência**, corpo de furos que permita o deslocamento significativo à espera dos belos demônios da **transfiguração**. ***To be or not to be? This is not the question, the question is: to be and not to be!*** Numa **outra cena**, já não edípica, onde se pode **estar** para **ser** outras máscaras, diferentes das do dia a dia.

NOTAS

¹René Magritte falando sobre seu quadro **A traição das imagens** – um cachimbo pintado e sob ele escrito: *ceci n'est pas une pipe* – in Marcel PAQUET, **René Magritte: O pensamento tornado visível**, p.9.

²LACAN, Jacques. Seminário XI: **os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**, Zahar Editores S.A., RIO DE JANEIRO, 1979, p.74.

³LACAN, Jacques, Seminário XI, p.84.

⁴LACAN, Jacques, Seminário XI, p. 82.

⁵GODINO CABAS, Antonio. **Curso e Discurso da Obra de Jacques Lacan**. Editora Moraes, São Paulo, 1982, p.20.

⁷FREUD, Sigmund. **El "Yo" e el "Ello"**, in **Obras Completas**, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, volume III, p.2709.

⁸POMMIER, Gerard. **O Inconsciente e o Id**. Publicação interna da Escola de Psicanálise de Niterói, s/d, p.36.

¹⁰Como vimos na nota anterior, o Complexo de Édipo opera como função estruturante no sujeito diante deste vazio provocado pela irrupção violenta do significante que vem do Outro (da mãe), pelo inexorável destino de sermos condenados à linguagem, não própria da natureza, instintual, como nos animais. É nele, no Complexo, que se procede a sexuação humana, é o período em que o sujeitinho vê-se obrigado de **botar bois aos nomes** (dar nomes às coisas).

¹¹A experiência de Freud diante de seu netinho brincando com um carretel, nos parece importante para mostrar esse trabalho da castração. A criança brincava com um carretel amarrado a um fio que era segurado por ele; ao jogá-lo fora do campo da visão lhe provocava angústia ao que exclamava *Ôooo!* Logo, puxava-o pelo fio trazendo novamente para sua visão, o que o levava a expressar com alegria *Aaaa!*;: o conhecido **fort** (fora, desaparecido) – **da** (aí, aqui). Num momento determinado quando o carretel desaparece a criança exclama um *Ôooo!* Mas com certa alegria. Esse carretel, num primeiro momento poderíamos dizer que é a mãe, que aparece e desaparece, mas no segundo momento dá para perceber que aí está o sujeito, só possível de aparição através da ausência, da falta do outro. Essa ausência, não só marca a falta no outro – que vem a calhar que a criança não o completa, porque é impossível de fazê-lo –, senão, a separação que a criança estabelece deste outro. A marca da castração, na sua radicalidade, está nesse *Ôooo!* e *Aaaa!* Que remete, mais que a um jogo com o carretel, ao ingresso da criança na linguagem. Contemplar a ausência do outro é fundar a saudade, lembrando *Agidi - Quem sabe se no dia em que o primeiro morto foi sepultado nasceu a palavra, a palavra fundadora: Saudade*.(Peça de minha autoria). É claro que a criança mata a Coisa – a mãe – para nascer na palavra.

¹²MENGARELLI, Hugo. **"As Meninas" Atravessam o Espelho**, in: **PalavrAção**. nº 3. Biblioteca Freudiana de Curitiba, Curitiba, nov. 1998, p.47.

¹³STANISAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977, p.144.

¹⁴GODINO CABAS, Antonio. *Curso e Discurso da Obra de Jacques...*, p.19.

¹⁵MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Perspectiva, São Paulo. 1984, p.135.

¹⁶LACAN, Jacques, Seminário XI..., p.104.

¹⁷MENGARELLI, Hugo. *O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário*. UFPR, Curitiba, 1995, p.3.

¹⁸É necessário notar que já Santo Agostinho nos advertia sobre a *concupiscência dos olhos à total experiência que nos vem pelos sentidos*. Ele nos chama a atenção de como usamos o **ver** para distintos sentidos: "Vê como ressoa", "vê como cheira", *vê como sabe bem*", "vê como é duro", (Santo AGOSTINHO, *Confissões*, in: *Pensadores*, p.198.) Poderíamos agregar: "Viu, não te falei ?!". O que confirma HEIDEGGER, *Daí que se chame à experiência dos sentidos em geral "prazer dos olhos", por se apropriar também dos demais sentidos (...)* (*El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económico, p.191). Noutras palavras poderíamos dizer que nos olhamos com o corpo.

¹⁹LACAN, Jacques, Seminário XI..., p.93.

²⁰Depoimentos dos integrantes da Companhia de Teatro Palavração da UFPR., durante os exercícios para a montagem de *Agidi (Uma Antígona Brasileira)* de Hugo Mengarelli: (A) Hemirson Nogueira; (B) Ana Paula Dias; (C) Adriano Esturilho. Cabe nos dizer que estes exercícios nos levaram a explorar o uso de perfumes e aromas, o que determinou a criação, por parte dos atores, de seus perfumes e sabores como elementos de *anteparo* da personagem. Agradecemos ao Curso de Farmácia da UFPR. por intermédio do Prof. Guido Chociai, responsável da área de perfumaria, e da estagiária Manoelle Scott Winters, pela manipulação dos mesmos.

²¹NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, São Paulo. 1998, p.63.

²²Os significantes são vazios, ou seja uma palavra ou um gesto – a não ser quando são transformados em signos, caso teatro oriental –, dependendo do contexto, podem significar coisas absolutamente diferentes, isto é, de sua relação com outros significantes. É a partir destes princípios que os atores vão trabalhando suas gestualidades e movimentos através da proposta de trabalhos de *ação-reação* e *gesto significativo*, realizada pela prof. Cristiane Wosniak; onde vemos surgir a base para a criação de um repertório que será posto em ação nas improvisações.

²³PICASSO, Pablo, in A.B. CHIPP. *Teoria da Arte Moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 1996, p.277.

²⁴VASSE, Denis. *O Peso do Real – o sofrimento*. Revinter, Coleção freudiana, Rio de Janeiro, 1999, p.54.

²⁵PICASSO, Pablo, in WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: O Gênio do Século*. Benedikt Taschen, Alemanha, 1992, p.25.

²⁶STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso criador de la encarnación*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1983, p.31.

²⁷GROTOWSKI, Jerzy. **Lo que fue**. in Revista **Máscara**, nº 11-12, Ed. Escenologia, México, janeiro, 1993.

²⁸STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso criador de las vivencias**. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1980, p.178.

Na apresentação da aula pública do curso de pós-graduação da disciplina "Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator", que ministra o Prof. Armando Sérgio da Silva ministra, perguntaram à Mayra e Michele o porquê de tanto trabalho para chegar ao beijo – elas interpretam duas presas que mantêm uma relação homossexual. Elas trataram de explicar que não se tratava de um beijo entre elas – ainda que fossem elas que deviam beijar-se – senão que se tratava de uma questão de personagem. O prof. Armando foi bem claro, *elas precisavam disso* – do processo – *para terem convicção*. Noutras palavras, as atrizes deviam convencer-se que se tratava de um beijo de personagens. É aqui, creio, onde que em jogo uma posição ética.

²⁹VASSE, Denis, **O Peso do Real**..., p.60.

³⁰Lacan fará uso dele para tratar de dar conta da relação entre o Real, Simbólico e Imaginário, colocando a todos eles num mesmo nível de importância na estrutura do sujeito desejante.

³¹Essa exploração, não só do corpo – movimento, gestual –, senão da voz, *Voz em movimento* – técnica de Madalena Bernardes –, foi o que Neca Zarvos e Raquel Ornellas desenvolveram em **Irmãos do Tempo**. A voz não pertence só ao campo da fala, dos sons – ainda que estes podem virar sinfonia, como no caso referido –, ela também tem sua grande presença no silêncio. Lembrar a importância que Stanislavski dava ao *silêncio expressivo*.

4. O OLHAR 2

O OLHAR, O ATOR E O PÚBLICO

El Hombre se capta a sí mismo frente al Otro, y el Otro es tan cierto para él como él mismo.

(Ernesto SÁBATO)

Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos / que son dos hormigueros solitarios.

(Miguel HERNÁNDEZ)

O OLHAR COMO SPECULUM MUNDI

O olhar se faz carne, nos diz Merleau-Ponty, carne na **gestalt** do corpo do outro, no corpo do mundo que, por sua vez, se encarna no meu corpo através do olhar, *meu corpo modelo das coisas e as coisas modelo de meu corpo*.¹ O imaginário, como já tínhamos visto, é aquele que dá unidade ao corpo (e sentido às coisas), e está sustentado pelo **speculum mundi**. É que quando olho, sou olhado de todos os lados. Cada pedaço desse mundo especular faz carne no meu corpo, como meu olhar da carne ao mundo do entorno, faz do caos unidade de sentido. Paradoxalmente isso que é *visível* faz *invisível* aquilo que faz possível à **visibilidade**: os buracos dos olhos, por exemplo, nunca eles aparecem como tal, a não ser nos filmes de terror ou quando o sintoma se presentifica como cegueira, caso da cegueira histórica. Os buracos são escamoteados por esse *campo aberto para outros Narcisos, para uma "intercorporeidade"*.² (...) *Uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós o olhar sem pupila, espelho sem estranho das coisas, este pálido reflexo, fantasma de nós mesmos, que elas evocam ao designar um lugar entre elas de onde as vemos: doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos*.³

Esse, entrecruzamento, esse *quiasma* prova o véu do espelho, como no cinema a tela brilha preenchida graças à escuridão dos buracos da câmera – da objetiva e do corpo. O quer dizer que, para podermos olhar, esses buracos nunca são totalmente cobertos. É por isso que o encontro de dois humanos é sempre um

encontro de buracos, "muito bem" dissimulado pelas belezas das coisas – como a mulher que se ergue como um belíssimo falo... *furado*. Os buracos correspondem à castração, castração como limite, limite como mortais, de onde é possível os laços sociais, ainda tão libidinosos sempre. Um belo exemplo quando a castração não funciona, está no nosso *herói sem caráter* que, vidrado pela beleza da cabeleira de lara que escondia o mortal do buraco de sua nuca, foi devorado pela *mãe gentil*... Isto é, pela *mãe d'agua* – não seria que hoje estaríamos todos, um pouco no olhar de Macunaíma? Isso nos leva a pensar que sempre somos objetos dos outros, objetos do olhar, onde um véu esconde o buraco e assim fazer possível a imagem do outro, minha imagem, a unidade do corpo libidinal. Já tínhamos visto que o *eu* é *principalmente uma essência-corpo; não é só essência-superfície, senão, ele mesmo, a projeção de uma superfície*. E Freud acrescenta algo fundamental de que o *eu consciente (...) é sobretudo um eu-corpo*.⁴ Ou seja uma imagem vem em lugar de alguma coisa. E o que seria essa coisa a não ser um vazio, um buraco, isso, como já vimos, é o que Lacan dá o nome de objeto *a*, objeto causa do desejo. Quando ele se presentifica como pura falta em ser, emerge a angústia de castração, o *unheimliche*, o estranho que toma conta de nós. Então, é aí quando deixamos de ser *uno* e passamos a ser *nessuno* ou *centomila*. Nunca é demais ressaltar que é a falta de consistência, de representação, é no próprio vazio como um palco aonde a imagem virá a dar uma representação onde possam consistir nossos corpos, como diz o poeta. Para frisar isto devemos ir à linguagem: se o eu é corporal, isto é, o eu-corpo, o eu *sensações*, o eu da *sensibilidade*, esse *eu*, primeira pessoa, se identifica com *ele*, o *corpo*, terceira pessoa. É desse corpo que bem os sentidos... da consciência. Nos resulta bem claro, então, que Freud nos coloca a consciência no campo da pura alienação.

SOMOS QUADRO

O olhar nos coloca diante de duas questões. Uma a questão do espelho fundante do narcisismo primário, o famoso *his majestic the baby*. A criança sujeita

ao olhar do Outro, ao desejo do Outro, constrói seu eu corporal. A outra é o anteparo, que nos interessa agora. É aquilo que nos torna quadro: *Somos quadro* como nos sugeria Merleau-Ponty – já que a imagem do outro me constitui como imagem, sou quadro para o olhar do outro –, ou se quiser, *meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo*.⁵

Sabemos que a luz se propaga em linha reta (ondas eletromagnéticas) e ao refletir nos objetos e cores, *no fundo de meu olho, algo se pinta*.⁶ Isto quer dizer que para que a luz pinte, algo de opaco tem que estar presente, ou não mais que a *mancha*, o *anteparo* do opaco, onde a luz do quadro pode iluminar a beleza. É Isso que se antecipa aos olhos, Isso – agora com I maiúsculo de Inconsciente – que permite que a luz me veja – me vê desde o objeto –, que o caos não tome conta, ainda – ou mesmo por isso – que o *quiasma* me sustente nessa unidade narcisista que faz alicerce de minha consciência, o *mundo visual é narcísico: o espetáculo do mundo visual é o espelho do sujeito (...) o eu vê o mundo como um espelho que reflete seu ponto de vista, sua visão do mundo*.⁷ Leonardo pinta com a luz do Outro sua imortal Gioconda, porque *no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro (...) o que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual (...) sou fotografado*.⁸ Poderíamos acrescentar, filmado, teatralizado, esculpido, pintado, sou fascinado, de **fascinum**, isto é, mal olhado.. Este objeto olhar *modalidade escópica do objeto a no campo imaginário, enquanto suporte do desejo para o Outro que o caracteriza, faz do eu uma instância de espetáculo: ator e público. Enquanto ator, o eu se mostra para agradar ao Outro, para suscitar seu desejo; como espectador, espreita esse Outro que o espiona para melhor enganá-lo*.⁹ Quanta relação tem isto com o ator e o público. Fazemos teatro para o outro – público – mas o dedicamos ao desejo do Outro. Noutras palavras, o objeto está sempre no campo do Outro, e está como pura falta, carência radical, onde o Simbólico do Ideal de Eu – na voz melodiosa da mãe¹⁰ – **pulsionará** desde o

espelho essa imagem que me olha e me faz quadro, eu ideal – imagem-corpo-eu – que marca o transitivismo do sujeito. Sua estruturante alienação na sua viagem alegórica no campo do Outro, ordenada pela fala materna como pela beleza sem igual que advém do espelho, me convida a **ser**: *Ideal do Eu como modelo, o eu ideal como aspiração (...) para não dizer como sonho*.¹¹ Porque a função do modelo é dar uma imagem de como a relação com espelho, isto é, de como a relação imaginária com o outro e a captura do Eu Ideal servem para arrastar o sujeito para o campo em que ele se hipostasia no Ideal do Eu.¹² Um dos capítulos de **Ideologia e Inconsciente em O Eucalipto e os Porcos** versava o seguinte: *O Ideal do Eu na procura do Eu Ideal que o Super-Eu rompeu, atualizando E / U*, era sobre o Complexo de Édipo, isto é, a constituição subjetiva do sujeito e sua divisão estrutural.

Merleau-Ponty insiste nesta questão: *É necessário e suficiente que o corpo do outro que vejo, sua palavra que ouço, ambos dados a mim como imediatamente presentes em meu campo, me presentifiquem à sua maneira aquilo a que nunca estarei presente, que me será sempre invisível, de que nunca serei testemunha direta*,¹³ para **ser** eu, só é possível pela imagem do outro. Meu corpo – esse outro – é o corpo do outro que dá forma a **m'eu corpo**, que eu só consigo ver, inteiro, nos sonhos.

O olhar é uma construção e isto fica bem representado nos casos de pessoas que nasceram cegas e, que pelo avanço da medicina, conseguiram enxergar e não foi sem problemas enfrentar o "mundo visível". Muitas dessas pessoas tentaram o suicídio ao terem que se enfrentar com esse caos, puro real, puro **unheimliche**, puro ominoso, o estranho inominado; porque faltou a palavra e o olhar materno que fizesse possível esse mundo de caos, um **speculum mundi**. Avancemos um pouco mais.

ESTRANHAR OU SURPREENDER?

Quando a obra opera fundamentalmente no **dompte regard**, isto é, no olhar deposto, incentivando assim o narcisismo e sua característica especular, seria necessário uma ruptura para o surgimento de um **outro olhar**. A **verfremdung**

brechtiana ou o ***faux raccord*** godardiano trazem essa possibilidade. Mas seria a única? Ou mesmo não poderia vir a surgir através dessa **surpresa** que Aristóteles chamava de *θαυματος*, **Thaumatós**, objeto maravilhoso ou monstruoso, isso que causa surpresa e admiração?. Um exemplo que fez história foi o filme ***Witness for the Prosecution*** ("Testemunha de Acusação") de Billy Wilder baseado na obra de Agatha Christie, onde o surpreendente final (aberto) modifica radicalmente a posição do espectador, criando um outro olhar sobre a questão. Isto é, o olhar predominante se apaga para dar lugar a um outro olhar sustentado pelo pensamento que se abre para outro lugar. A tal ponto que o filme pede para o público não contar o final para os que futuramente o assistirão.¹⁴ Claro que o teatro nos preenche de **thaumatós**, desde ***Prometeu Acorrentado*** ao ***Álbum de Família... Esperando Godot***.

É claro que não se trata da mesma coisa. A ***verfremdung***, estranhamento, e o **Thaumatós**, são diferentes. O primeiro também surpreende, só que vai além da surpresa. Atinge a ruptura do discurso e com ele a alegoria é quebrada. Na segunda a surpresa se mantém dentro da alegoria e nos desloca radicalmente de posição, nos choca, mas nos conservamos no mundo diegético. No entanto ambos visam surpreender esse narcisismo que nos leva à certeza do conhecimento unificado, isto é, aquilo que dá unidade às coisas, sentido. É esse o caminho exigido pelo imaginário narcisista, e o ***happy end*** é uma das melhores respostas que o cinema, teatro e TV, comercial, dão a essa "estabilidade" narcisista. Um verdadeiro engodo.

O MERGULHO

O Sujeito, cuja origem é vazia, vai se constituindo do modelo à aspiração, do verbo à imagem, da falta de sentido ao sentido de um eu, um *eu corporal* como já vimos, noutras palavras há um *mergulho* entre do Eu Ideal, a imagem, o sentido, no discurso do Ideal do Eu na fala do Outro, um mergulho do enunciado na enunciação, apagando esta última, um *roçar dois tempos: o tempo da enunciação e o tempo do enunciado*,¹⁵ concebendo a fala humana fora do equívoco – lapso,

equivoco, esquecimento, sonho, chiste –, uma fala imaginária onde o sentido único é o que prevalece:

É pelo corte, pela intervenção do analista (na análise) que se verifica a propriedade de uma estrutura topológica. Com a intervenção se produz uma ruptura *"e então se opera uma passagem de uma a outra estrutura"*.¹⁷ Do **espaço moebiano** passamos para o **espaço euclidiano**. O que era uma banda unilátera – mergulho do enunciado na enunciação – através do corte do analista se transforma numa banda bilátera – separação do enunciado e da enunciação. O que era **alienação** do imaginário no simbólico, o analista faz a **separação** dos mesmos. Já tínhamos visto a Banda de Möebius no primeiro capítulo ao nos referirmos ao momento criativo do dentro-fora / fora-dentro do ator em relação com a personagem, sendo o desejo que estabelecia esse corte, aqui é o analista que, ao estabelecer o corte, faz emergir o desejo. É importante aclarar que no caso da análise, o analista primeiro estabelece um "ciframento", corte do discurso mergulhado do analisante,¹⁸ e que este deverá decifrar. No caso do ator esse corte sincrônico é realizado pelo desejo, paradoxalmente, o mantém dentro-fora-fora-dentro, assim como de alguma maneira se aproxima ao verbo, stanislavskiano, *chuvsnovat* e que nós retomaremos quando desenvolvermos a questão da energia e do conceito **idéia orgânica** no capítulo **O caminho da idéia-orgânica como síntese do paradoxo**.

Quem nos mergulha no **mergulho** é Magritte com seus quadros, principalmente a série de *Condition Humain*. Digo nos mergulha porque nos coloca

diante de um quadro no quadro confundindo-se com a realidade, ou melhor, a realidade sendo um prolongamento do quadro. Isto nos coloca diante da situação de confundir o significante com o seu referente, de pensar que o quadro e a realidade dentro do quadro, se confundem, mergulham, quando na realidade nós estamos **mergulhados** no imaginário, carregado de sentidos e esquecendo o que Magritte em outro quadro nos disse: ***Ceci n'est pas une pipe***, mostrando-nos o cachimbo, poderia nos dizer: ***Ceci n'est pas la mer, ceci n'est pas un tableau*** e poderia acrescentar: ***tout c'est tableau*** isto é, isso não é a realidade, o referente, isto é um quadro, um significante, um representante desta representação que a linguagem determina como realidade. É *a imagem a que recorri para explicar o que, nisto, corresponde a função do fantasma, a imagem que implica esta contradição, se nunca fosse realizada em qualquer câmara como esta, clareada por uma única janela, complemento perfeito deste ideal, afundaria a sala na obscuridade.*¹⁹

MAGRITTE: CONDITION HUMAIN

FONTE: PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível**, Bebedikt Taschen, Alemanha, 1995

A janela-quadro vem nos iluminar a escuridão do fantasma, por isso o *fantasma é o ser do sujeito; e a palavra fantasma implica este desejo de ver projetar-se o fantasma (...) o fantasma pode ser chamado, de alguma maneira de quadro*.²⁰ Será que não é o que acontece com aquele mesmo que percebe o teatro? Isto é, *no campo onde, como desaparecido, ele é, no entanto perceptível (...)*? Porque esse campo está inserido *nos efeitos da pulsão escópica que se manifesta como exibição ou "voyeurismo"*.²¹ Na obra de arte, e fundamentalmente como no caso da cena teatral e do cinema, não é a realidade, não é a vida o que está aí, ainda que André Bazin tenha definido o cinema como *"Janela à vida"*. O quadro²² *é como uma janela que se interpõe entre o sujeito que olha e aquilo que vê; definição que se confunde com o da perspectiva, que, segundo Leonardo da Vinci, "nada mais é do que a visão de uma cena por detrás de um vidro plano bem transparente (nós poderíamos pensar na "quarta parede") sobre o qual se marcam os objetos que estão do outro lado do vidro; eles podem ser religados, por pirâmides, ao centro do olho e essas pirâmides são interceptadas pelo tal vidro"*.²³ É neste ponto, nesta transparência do vidro (da quarta parede) que emerge esse representante da representação, esse que é um significante – quadro, teatro, cinema, etc. –, significante de quê? Da ***Eine andere Schuaplatz***, uma outra cena, *la page en blanche* do Complexo de Édipo. Mas o quadro não é o espelho, no quadro se presentifica o objeto ***a***, causa do desejo, é por isso esta cena, e outra, e outra – e ***encore*** um *mais de gozar* – ***é mais expressiva***, algo que marca a perda e permite ir a ***um outro lugar*** e a ***uma outra história***, uma *αλληγορία*, com a qual pode-se driblar os efeitos sintomáticos do recalque (ver ***Recalque***), e aparecer como sublimação. É claro que não é o caso de ***Greek***, de Steven Berkoff, ele não sublima, ele sintomatiza sua perversão.

MAGRITTE: LE TRAHISION DES IMAGES

FONTE: PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível**, Bebedikt Taschen, Alemanha, 1995

NO PONTO DE FUGA: O OBJETO A

Voltando à perspectiva, Quinet nos traz no seu belíssimo livro ***Um Olhar a Mais*** a experiência de Filippo Brunelleschi, arquiteto florentino do século XV. Este havia pintado sobre uma taboa o exterior do Batistério de San Giovanni em Florença, depois fez um furo na linha do horizonte e entregou a alguém para olhar através do furo – por trás da pintura – e segurar um espelho pela frente. O que o observador viu era como se estivesse vendo uma cena real. *Para mostrar o efeito da perspectiva não precisava de todo esse dispositivo teatral, a não ser para provar que a perspectiva artificialis fazia coincidir a pintura de um objeto com sua visão.*²⁴ Um quadro supõe um ponto de vista único, "*perspectiva de ciclope*", *ponto de vista*, *ponto principal*, ou *ponto geometral* como o chama Lacan. O furo, por onde olhou o observador da experiência de Brunelleschi, coincidia com o *ponto de fuga* do quadro. Vejamos:

FONTE: O autor

Podemos notar que se trata de dois olhos, um do *ponto de vista*, podemos chamá-lo também de olho cartesiano, e outro do *ponto de fuga*; isto nos leva a um dentro-fora / fora-dentro, se trata de um entrecruzamento de duas pirâmides, do furo-ponto de fuga e do furo-dos-olhos-do-ponto-de-vista. O fantasma do anteparo tem por função isso, colocar um véu, suturar os furos.

FONTE: O autor

Podemos notar de um lado o sujeito geometral, o sujeito do olho cartesiano que vê os objetos com a beleza das formas e das cores, e no segundo momento o sujeito da representação visto pelo ponto luminoso. Esse ponto fascina com seu "mal" olhar. Noutras palavras, *o mundo visual é um quiasma constituído pelo entrelaçamento do mundo de quem olha (sustentado pelo sujeito da representação) e do mundo de quem é olhado (causado pelo objeto olhar). É um quiasma constituído, por um lado, pelo plano geometral, dado pela conjunção do simbólico e do imaginário e, por outro, pela luz que representa a presença do olhar.*²⁵ De um lado o sujeito olhando as belezas dos objetos, e do outro o brilho, o brilho das manchas de cores, que representam o ponto luminoso do olhar. Mas o que é *um quadro, uma tela com simples merda em cima, uma merda real, porque, que outra coisa é afinal uma grande mancha de cor?*²⁶ Essa merda real que remete à **Das Ding** como perdida para sempre, é que vem dignificar-se no brilho do objeto **a**, que vem a nós desde o brilhante ponto de fuga refogado de cores e formas pela tela, ou anteparo. É desde esse Outro castrado – como se o buraco brilhasse desde o genital materno²⁷ –, buraco medonho e angustiante, desse **ordure on fait l'or dur dela création**, então, do buraco medonho – o que restou de **das Ding** – pode advir o encanto da beleza. Do que se trata é da esquize entre o olho e o olhar, *do que se trata é da esquize entre a demanda e o desejo.*²⁸

Por isso o objeto **a** pode vir em forma daquilo que nos remete ao estranho, ao vazio, à morte, como no quadro **Os Embaixadores** de Hans Holbein, representado pela caveira anamórfica que aparece visível desde que se desloque o ponto geometral, o ponto de perspectiva. Isto é, nós olhamos os embaixadores e suas

honoráveis investidas, já mortos há tanto tempo e eles aí, sem a mínima para a morte, no entanto há algo na frente que nos faz lembrar dela ao olharmos de soslaio bem próximos do quadro, pois essa mancha que está na frente se transforma numa caveira. Quer dizer, somos olhados, olhados pelo objeto **a**, puro vazio, pura morte. Já antes de Bertolt Brecht, a **verfremdung** nos tirava da alegoria do quadro para reverter uma "realidade" que se esconde na beleza da luz dos embaixadores, ou se quiser, a feia caveira ilumina a escuridão que a beleza esconde.

OS EMBAIXADORES – HANS HOLBEIN, O VELHO

FONTE: Atube Photosop Album Starter Edition 3.0

O quadro é também o representante da representação da relação que estabelecemos imaginariamente com as coisas e, principalmente, com os discursos. Voltando a Magritte, Marcel Paquet nos disse: *Os seus trabalhos revelam o inconsiderado do visual.*²⁹ Magritte nos traz uma relação com o visual da mesma maneira que o grande Jean-Luc Godard nos traz sobre o som em **Pierrot, le fou**³⁰ e Pirandello sobre a relação dos atores com seus personagens em **Sei personaggi in cerca d'autore**. Como vimos, a **verfremdung** brechtiana está emergindo do âmago

dos relatos, ela faz a **separação** dessa **alienação** – do enunciado com a enunciação – tão presente nos relatos. Ou diria mais, está, mas de uma maneira sutil onde a identificação nos coloca à borda da loucura, na medida em que essa alegoria toma conta de nós e nos leva a outro lugar, outra história que *era uma vez porque não era mais*.³¹ Por isso proponho pensar se o termo **verfremdung** – estranheza e distanciamento – é o mais correto para as propostas da quebra do ilusionismo; porque, justamente, este ato encera um **fremd**, estranho, mas não para provocar um **distanzierung**, distanciamento e, sim, uma **"annäherung"**, aproximação do sujeito à sua própria estrutura. Vejamos o que disse Freud referente à função da resistência e o distanciamento que opõe ao recalcado: *É como se a resistência que o consciente opõe fosse uma função de seu distanciamento a respeito do originariamente recalcado*.³² A **verfremdung** viria a aproximar e não distanciar o eu cartesiano dos sentidos da consciência com a estranheza do **non sense** do recalcado.

Retomando o filme de Godard podemos seguir esse processo pelo qual o diretor francês nos coloca diante desse efeito alienante da identificação – neste caso através de *voz da música* – que nos aproxima tanto à loucura.

JEAN-LUC GODARD: *PIERROT, LE FOU*

Escuta-se uma música interpretada por um piano.

PIERROT, LE FOU – JEAN-LUC GODARD

Pierrot: *Ça va pas, mon vieux?*

L'homme du port: *Non, ah c'est cet air là, Vous pouvez pas savoir ce que évoque pour Moi.*

L'homme du port: *Cet air, vous entendez ?*

Pierrot: *Non, j'entends rien.*

FONTE: O Filme

A música continua enquanto **l'homme du port** (Raymond Devos) conta **Ferdinand, Pierrot le fou** (Jean-Paul Belmondo) a história que o relaciona a ela. São três declarações de amor (três mulheres diferentes) onde a música esteve presente. A todas perguntava:

PIERROT, LE FOU – JEAN-LUC GODARD

L'homme du port: *Est-ce que vous m'amaiz?*

FONTE: O Filme

Até que no final ficou com uma mulher por... dez anos:

PIERROT, LE FOU – JEAN-LUC GODARD

L'homme du port: *Lalala lalala alors je l'ai gardée n'est-ce pas lalala dix ans... lalala lalala lalala DIX ANS, dix ans ! Cet air, je peut plus le supporter, je peut plus le supporter.*

FONTE: O Filme

A música deixa de se escutar.

PIERROT, LE FOU – JEAN-LUC GODARD

L'homme du port: *Vous l'entendez?*

Pierrot: *Non, pas du tout.*

FONTE: O Filme

PIERROT, LE FOU – JEAN-LUC GODARD

L'homme du port: *Dites: vous êtes fou, c'est tout.*

Pierrot: *Vous êtes fou.*

FONTE: O Filme

Noutras palavras, o personagem **Pierrot** é o único normal, porque quem vê e escuta – o espectador –, ora se identifica com **l'homme du port**, enquanto escuta a música na enunciação do filme, ora se identifica com **Pierrot**, quando a música pára. Isto é, ora somos loucos, ora não, ora estamos alienados à loucura, ora estamos separados dela. O Objeto **a** como causa do desejo, comanda essa alienação e separação, essa cisão, essa esquizo do olhar e da escuta.

Hitchcock é o verdadeiro mestre desse jogo de identificações, ora se está do lado do criminoso, ora do lado da vítima, como em **Dial M for Murder** ("Disque M para Matar") um de seus tantos exemplos. Hitchcock nos fala desse passar de um lado para outro sem ser percebido como sendo *um instinto natural*.³³

ALFRED HITCHCOCK: *DIAL M FOR MURDER* ("DISQUE 'M' PARA MATAR")

Tony (Ray Milland), que tinha preparado o assassinato de sua esposa Margot (Grace Kelly), chega atrasado para telefonar e assim o assassino, (Leo Britt) poder consumir o crime. Mas, ao chegar à cabine, o telefone estava ocupado.

(o público aí está identificado com Tony)

No momento em que Margot está sendo enforcada ela tenta alcançar uma tesoura para se defender.

(O público aí está identificado com Margot)

FONTE: O Filme

O mesmo Godard quebra essa alienação com o ***faux raccord***, *lapso de imagem*³⁴ que provoca a quebra da continuidade cinematográfica. E também no momento em que as personagens falam com o público. No caso de Hitchcock, quem vai fazer a quebra é Mel Brooks com seu filme ***Hight Anxiety*** ("Alta Ansiedade") que, aliás, é dedicado ao grande mestre do suspense. Ele rompe a ilusão cinematográfica – produto próprio da alienação – fazendo aparecer uma orquestra sinfônica tocando dentro de um ônibus. Ele traz para o enunciado o que em princípio era só enunciação. E também a câmera quando quebra o vidro da sala de jantar depois de um longo travelling. Ao fazer este *lapso de imagem*, emerge um real, a câmera, que se presentifica nas imagens através de sua ausência. Este travelling é uma clara paródia ao travelling do filme ***Frenzy*** ("Frenesi"), do próprio Hitchcock.

MEL BROOKS: *HIGH ANXIETY* ("ALTA ANSIEDADE")

Uma música de suspense invade o filme
E surpreende ao Dr. Thorndyke (Mel Brooks)

No ônibus, a orquestra sinfônica está tocando.

A câmera avança em travelling em direção da sala de jantar.

A câmera quebra o vidro da porta e surpreende aos presentes.

FONTE: O Filme

Aí estamos do lado do simbólico, já não mergulhados, tomados, subsumidos pelo imaginário. Geralmente, no teatro (no cinema) somos parte da projeção (em perspectiva) do ponto de fuga do palco (tela), isto é, o sujeito forma parte da tela-palco. Ou se quisermos, os olhos estariam **para ver**, mas o olhar **para ser-visto**. Isto é que provoca o mergulho e é um dos princípios da força de identificação tanto no cinema e como no teatro.

LE TABLEAU VIVANT DO TEATRO

Já havíamos adiantado algo dessa diferença entre o espelho e o quadro e se há alguma coisa em comum em ambos é a *moldura*, a janela. No espelho há um

*campo inexpressivo (...) este espaço que vocês se confrontam com a vida, as experiências da vida comum, do momento em que ela é dominada por um certo número de intuições, (...) que o quadro é apenas um representante da representação. É o representante do que é a representação no espelho.*³⁵ O teatro é o representante da representação do espelho quotidiano da vida. Tem um **marco**, como o quadro, só que este são os **limites do espaço onde acontece a cena** e tem uma **tela**, um **anteparo**, um **vidro transparente**, que é a **quarta parede**. Esta *quarta parede* já era motivo para Molière se realiza uma pergunta nada pouco sugestiva: *se a quarta parede invisível não dissimulava uma multidão que nos observa*³⁶ e sua presença era confirmada por Diderot: *seja supondo, seja interpretando, pensem também no espectador como se ele não existisse. Imaginem na beira do palco uma grande parede que os separa da platéia; atuem como se o pano não se levantasse.*³⁷ Escutemos agora Patrice Pavis: *O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e platéia,*³⁸ mas nós sabemos que a *separação* está ligada profundamente à *alienação*, isto é, não há teatro sem parede, sem anteparo. Pode-se ou não quebrá-lo ele mas assim mesmo esta quebra tem um limite, o continuar nesse outra cena da alegoria. Sobre isto quero falar um pouco. Assistindo uma peça, anos atrás no Festival de Teatro de Curitiba, dirigida por um reconhecido teatrólogo brasileiro, os atores quebravam constantemente a quarta parede, cuspiam no público, chamavam alguém dele para perto do palco para insultá-lo, e quando o público ofendido ia embora, era tratado de "burgueses". Neste caso mais que romper a *quarta parede*, rompiam as paredes do teatro, ou se quisessem, lembrando Charles Melman, passando da *representação* para a *pre-sentação*;³⁹ porque negligenciaram que a posição do espectador é alienar-se ao espetáculo, isto é, identificar-se com o que está acontecendo na cena, e não deixar-se ver. Aqui estava tão visível que não sobrou nada da alegoria, da outra cena, romperam mesmo a *quarta parede*, e o que predominou foi uma agressão direta e sem sentido a não ser a pura agressão. Mas que acontece, então, quando se deixa ver que o espectador está sendo observado? Há quebra, há reflexão, mas no caso

da agressão saímos da alegoria, saímos do **quadro** e no defrontamos com a relação com o **espelho**, com aqueles olhos que não estão para refletirem os nossos, é uma relação com o cotidiano onde predomina o amor-ódio. No caso visto não há uma hegemonia do simbólico, senão pelo contrário, o tiro sai pela culatra, pois acabam com a possibilidade de reflexão, os burgueses saem do teatro mais burgueses de que nunca.

O que quer dizer que os olhos do outro estão, como dizia Sócrates a Alcibíades e confirma o poeta Miguel Hernández, como espelhos onde posso me encontrar como complitude. A posição do voyeurismo é **olhar sem ser visto**. Aí, sim, Brecht quebra o espelho – Como "As Meninas" de Velázquez o atravessam – com sua **verfremdung** e Jean-Luc Godard com seus **faux raccords**. Eles estão aí para restituir um Outro Olhar, estabelecer uma relação outra com o objeto **a**, quebrar o **dompte regard** e fazer advir o **trompe d'oeil**, o engano no qual estávamos sujeitos. A cena teatral (cinematográfica, de dança, etc.) é o quadro que nos olha da **Eine andere schuaplatz**, dessa outra cena que é o inconsciente.

A IDENTIFICAÇÃO QUEBRADA

Caberia também significar que sempre que estamos atentos a algo (música, filme, teatro, fala de outro) estamos alienados a isso, isto é, somos o **Tu** daquele(s) **Eu(s)** que nos falam, isto é, nos identificamos. Principalmente acontece isto no olhar, é por isso que no capítulo anterior falávamos de **dompte regard**, isto é, desse olhar que se submete à autoridade diante do objeto, que se *mergulha*, que é tomado pelo mesmo, é tomado pelo olhar-objeto enquanto não seja **visto** pelo outro, por aquele que se imagina como **visor**, nesse mesmo lugar que ocupa o olhar do sonho. A particularidade deste é não ser visto pela personagem (o eu sonhado), sujeita ao olhar sonhador. Claro lugar de *voyeur*, e é aqui onde iremos desenvolver a importância da **verfremdung** brechtiana. Poderíamos imaginar num momento determinado a personagem (eu) encarar o OLHO do sonho e lhe dizer "Ei, poderia me dizer o que

está olhando?". Só que no sonho não temos um Brecht para fazer a **verfremdung** na hora, mas com a psicanálise ela pode vir **après coup**, só depois.

A **verfremdung** no sentido de **surpresa** maravilhosa e inquietante permite tirar o espectador desse lugar porque *na cercania da obra passamos a estar onde habitualmente não estamos*.⁴⁰ Esse lugar identificatório que encerra o **dompte regard**, essa mistura entre *deslocado* e *tresloucado* da qual nos falava Heidegger.⁴¹ É que a surpresa é necessária para romper essa familiaridade que damos a esse deslocamento e tresloucamento – tresloucado como a passagem no filme de Godard –, algo de por si, sumamente alienante e estranho. É então que a **verfremdung** vem ao encontro / desencontro com a estranheza / familiaridade, e desta maneira permite recuperar o desejo – até então perdido na demanda da obra. Poder *sentir-e-pensar* do *Noëiv* grego, poder sentir e refletir sobre a obra, e que o termo alemão **vernehmen** nos aponta ao nos significar estar sujeito, ser tomado pela obra, e a um refletir sobre a mesma. Poderíamos até agregar alienados / separados, um dentro-fora / fora-dentro. Este é o pensamento heideggeriano que *concebe o sentido estético como uma abertura que requer elasticidade dos sentidos e da mente, tornando-se a pedra de toque de toda a vida do espírito*.⁴² É nessa surpresa (acaso) que radica a maravilha e o temor, o maravilhoso temido (desejado) desse encontro inesperado que funda a verdade da obra, o que da verdade a obra pode verificar.

Por que essa identificação é estrutural, que condições de partida a determinam? Já vimos e insistimos: porque o rebento está alienado desde o primeiro momento de sua vida. Todo o comportamento humano surgido da subjetivização do sujeito está relacionado à identificação com o Outro (este Outro são todos aqueles discursos que conformam e estruturam o seu Outro, o Inconsciente) daí que o jogo seja constitutivo na criança, *se o jogo é valorizado para a criança, é porque constitui o plano de reflexão sobre o qual ela vê manifestar-se no outro uma atividade que antecipa a sua, pelo fato de que é, ainda que pouco, mais perfeita, mais bem dominada que a dela, a sua forma ideal. Esse primeiro objeto é, a partir daí, valorizado*.⁴³ Não é por acaso que o ator em francês **joue en role** e em inglês o **actor** é **a person who**

acts in plays...⁴⁴ é a pessoa, **persona**, máscara que atua nos jogos dramáticos, isto é, em peças teatrais. Por acaso o ator não é também um **player**? Isto é, aquele que joga? O jogo é lúdico, do latim **illudo**, divertir-se, recrear-se, brincar, poderíamos acrescentar iludir-se, alegoria esta constitucional no ser humano.

Não se trata, então, de fazer um teatro "anti-naturalista" – ainda que eu não consiga ver que algum teatro possa ser "naturalista" – para quebrar essa identificação do discurso ilusionista. Como vimos ela é dada: 1) pela projeção da tela-quadro-palco, 2) pelo lugar que ocupa no discurso do Outro, 3) pela questão especular, 4) pela alegoria do jogo. Noutras palavras: **todo teatro provoca uma identificação independentemente do estilo (expressionista, simbolista, clownesco, naturalista, etc.). Isso é estrutural antes que estético.**

A REGRA DA EXCEÇÃO

Abro um parêntesis para referir-me à montagem de **A exceção e a regra**, de Bertolt Brecht, que realizei com os formandos do curso de Formação de Atores da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná. A linha de interpretação era fundamentalmente clownesca. No decorrer da obra íamos interrompendo-a supondo existir erros de marcação, equívocos de personagens (eu interpretava dois) ou mesmo a interrupção da cena para prepará-la. Logicamente isto era feito numa linha "naturalista", o que ocasionou uma grande ofensa aos "brechtianos" de carteirinha. Na realidade a identificação do público se dava pelas razões da posição do sujeito na tela-palco. Ele seguia atentamente e sofria as dores do **Cule**, participava das aventuras pelo deserto de **Jahi**. Mas periodicamente íamos quebrando a história com intervenções nada clownesca, e embora "stanislvskianas", isto é "naturalista". Tratávamos de demonstrar através desses cortes "naturalistas" que também produzíamos o famoso **efeito V (verfremdung)**. Esse estranhamento provocou na estréia algumas anedotas bem significativas. Alguns espectadores, pais de atores,

cobraram de seus filhos por me faltarem o respeito – por ser eu quem mais erros tinha cometido e maior cobrança havia recebido dos atores –, isto é, acreditaram que tudo se tratava de erros de verdade, o que significava que o público saía de uma história e entrava noutra, identificando-se com minha situação. Ainda que o público entende-se isso como "realidade" é importante notar que em nenhum momento ele foi envolvido, a não ser em comentários paralelos, que evidenciavam claramente que se tratava de um jogo, isto é, uma outra alegoria.

Noutra passagem da peça, enquanto o Cule carregando grandes caixas vazadas se dirige ao encontro do rio Mir, me encontra no palco colocando, no centro dele, uma bacia com um espelho dentro – trabalhamos em palco tipo corredor. Fernanda, que interpreta o Cule, olha para mim com surpresa e me pergunta o que estou fazendo aí, no meio da cena. Eu lhe respondo que queria ajudá-la. Ela insiste em me perguntar o que faço com a bacia e o espelho, ao que lhe respondo que não se trata de uma vazia e nem de um espelho. Ela, no entanto, insiste. Então eu lhe pergunto o que é que ela carrega nessas imensas caixas. Responde-me que roupas, mapas, comida, etc. Então eu tomo as caixas e pergunto ao público se eles vêem o que ela tinha falado. Logicamente o público ri, porque nelas nada existe, no entanto Fernanda teima em dizer que ela vê. Então eu lhe digo que nesses objetos – bacia e espelho – ela veria outra coisa. Aí eu faço um sinal ao sonoplasta e, com um regador, vou jogando água dentro da bacia enquanto o som de um rio vai tomando conta do ambiente. Toda a cena seguinte, que é a cena sobre o rio Mir, acontecerá sobre a bacia.

FONTE: O autor

Essa, eu entendo, é a **regra da exceção** é esse *lapso de imagem* que representa a **verfremdung**, e dessa maneira o teatro se presentificava como discurso com toda sua estranha-familiaridade, independentemente do estilo de interpretação e da estética dramatúrgica.

Para finalizar queria fazer referência à charge de Joaquín Lavado, Quino, o conhecido criador de **Mafalda**. Nessas três tiras nos encontramos não só com a

função do objeto olhar no teatro, como assim também com o **Taumaston**, a surpresa, aristotélica. Surpresa que tem toda a estranheza do mais familiar.

FIGURA SEM TÍTULO - QUINO

FONTE: *Bem, obrigado, e você?* - QUINO. Publicações Quixote, Lisboa. 1983

NOTAS

¹MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**..., p.168. *A carne não é a matéria, não é espírito, não é substância* (Ibid. p.136). (...) *Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente* (ibid. p.141). Poderíamos dizer que essa carne nos remete, de certa forma a essa *lâmina* da qual Lacan fala referindo-se à libido. Retomaremos quando falemos da energia.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**..., p.137. A fenomenologia preocupa-se em trabalhar o *visível* e o *invisível* e as formas do mundo através da distância, e nós nos referimos a isso que Lacan falava de *falta constitutiva da angustia de castração*.

³MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**..., p.139.

⁴FREUD, Sigmund. **El Yo y el Ello**, in obras completas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986, Vol. XIX, p.28-29.

⁵FREUD, Sigmund. **El Yo y el Ello**..., p.135.

⁶LACAN, Jacques. Seminário 11: **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979, p.96.

⁷QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002, p.129.

⁸LACAN, Jacques. Seminário 11..., p.104.

⁹QUINET, Antônio. **Um olhar a mais**..., p.132.

¹⁰Retomaremos no capítulo: "A Voz...A Música sob as Palavras".

¹¹LACAN, Jacques. **Escritos**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p.678. Seria importante remarcar aqui que esse sonho não seria só aquilo da *aspiração*, senão que no mesmo sonho podemos encontrar esse fora-dentro-dentro-fora, ator-público-público-ator, principalmente que esse olhar do sonho (no qual é o único lugar-momento em que nós vemos nosso corpo desde várias "angulações", pensando na câmera do cinema) comanda o mesmo. É dizer, Como público vemos desde esse olhar – desde fora – como o público teatral vê o espetáculo, e como ele não sabemos por onde ele irá, há um Outro que sabe. No sonho o inconsciente, no teatro o autor, diretor, atores, etc.

¹² LACAN, Jacques. **Escritos**..., p.686.

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**..., p.85.

¹⁴Em matéria de filme temos outro surpreendente: **Primal Fear** ("As Duas Faces de um Crime") de Grigory Hobit, um título um pouco denunciante.

¹⁵BARTHES, Roland. **El Discurso de la Historia**, in **Estructuralismo y Literatura**, p.39.

¹⁶IRUSTA, Norberto. **Seminários Introdutórios à Topologia Lacaniana**. Biblioteca Freudiana de Curitiba, ano 2000.

¹⁷GRANON-LAFONT, Jeanne. **A Topologia de Jacques Lacan**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, p.21.

¹⁸Ver **Enunciação-enunciado**.

¹⁹LACAN, Jacques. Seminário XIII: **El objeto de la psicoanálisis**. Seminário inédito, exposição do 23/05/1966.

²⁰LACAN, Jacques. Seminário XIII...

²¹LACAN, Jacques. Seminário XIII...

²²É interessante notar, que em teatro quadro é um termo usado para significar a "subdivisão de um ato, caracterizada pela troca de cenário", Dicionário HOUAISS da língua portuguesa.

²³QUINET, Antônio. **Um olhar a mais...**, p.146.

²⁴QUINET, Antônio. **Um olhar a mais...**, p.144.

²⁵QUINET, Antônio. **Um olhar a mais...**, p.151.

²⁶LACAN, Jacques. Seminário XIII: **El objeto del psicoanálisis**, inédito, exposição 18/05/1966.

²⁷A falta materna, por ser desejante, está confirmada pela carência de pênis. Não consigo lembrar o nome do livro nem seu autor, mas o mesmo fazia uma relação entre a cavidade teatral e o útero. É claro que para chegar a ele se deve passar por outro buraco.

²⁸MENGARELLI, Hugo. **"As Meninas" atravessam o espelho**, in PalavrAção, Biblioteca Freudiana de Curitiba, nº 3, Curitiba, novembro 1998, p.45.

²⁹PAQUET, Marcel. **Magritte**, Benedikt Tachen, Alemanha, 1995, p.79.

³⁰Na penúltima seqüência do filme Ferdinand (Pierrot, le fou) se encontra com **l'homme sur le port** (o humorista francês, Raymond Devos) que cantarolava a música que, desde a enunciação, nós escutávamos. Este personagem pergunta a Ferdinand *Vous entendez?* (o senhor escuta?), o que o personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo responde que não. Então o homem com juma série de histórias entorno dessa música, todas elas relacionadas com mulheres e que no final parece que o enlouqueceram. A pergunta fundamental que repetia a cada mulher era: *Est que vous m'aimez?*, termina nessa solidão do homem que continua se debatendo com a música na cabeça, mas nós já não a escutamos. Nesse mesmo momento em que a música desaparece da enunciação o **personagem** repete a pergunta: *Vous entendez?* Ao que **Pierrot** reitera-lhe a resposta: *Nom*. O homem, então, lhe pede para que o chame de louco ao que **Peirrot** lhe responde: *Vous setes fou!!*. Mas, só o homem é **foul**? Era só o homem, que escutava a música ou nós também? Vemos como, seja no cinema como no teatro a enunciação fica mergulhada no enunciado. (Ver séries de fotografias).

³¹MENGARELLI, Jandyra Kondera. **Era uma vez porque não era mais**, in **Dos cantos, em cantos**, Ágalma, Salvador, Bahia, 1998, p.63.

³²FREUD, Sigmund. **La represión**, in Obras Completas, Vol XIV, p.144.

³³HITCHCOCK, Trufaut. **Entrevista**, Companhia das Letras, São Paulo, 2004, p.278.

³⁴Como Maria Inês FRANÇA denomina a essa quebra o imaginário no seu livro: **Psicanálise, Estética e Ética do Desejo**. Perspectiva, São Paulo, 1997.

³⁵LACAN, Jacques. Seminário XIII: ***El objeto del psicoanálisis***, inédito, exposição, 18/05/1966.

³⁶MOLIÈRE. *Improviso de Versalhes*, in **Dicionário de Teatro** de Patrice Pavis, Editora Perspectiva, São Paulo, 1999, p.316.

³⁷DIDERTOT: ***Sobre a Poesia dramática***, in **Dicionário de Teatro...**

³⁸DIDERTOT: ***Sobre a Poesia dramática***, in **Dicionário de Teatro...**

³⁹MERMAN, Charles. ***O homem sem gravidade: Gozar a qualquer preço***. Entrevista de Jean-Pierre Lembrum. Companhia da Letras, Rio de Janeiro, 2003, p.20.

⁴⁰HEIDEGGER, Martin. ***El Origen de la Obra de Arte***, in **ARTE Y POESÍA**, Breviario del Fondo De Cultura Económica, México, 1997, p.63.

⁴¹O termo que Heidegger usava era ***verrückt***. Ver ROSENFELD, Kathrin H. ***O charme discreto da surpresa*** in **ÉTICA E ESTÉTICA**, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2001, p.24.

⁴²ROSENFELD, Kathrin H. ***O charme...***, p.25.

⁴³ROSENFELD, Kathrin H. ***O charme...***, p.202.

⁴⁴**The Random House Dictionary**, Random House, New York, 1989, p.9.

5. DO GROTESCO AO SUBLIME

O BUFÃO NOSSO DE CADA DIA

INTRODUÇÃO

Philippe Gaulier nos diz que o bufão *remontre peut-être à la nuit des temps*, para dizer que não haveria uma data precisa de seu surgimento, e que seria aquele que poderia exprimir com força e sinceridade, uma vez expulso do paraíso: *va voir dans la cuisine si j'y suis*.¹ Com muito humor Gaulier remonta o bufão ao dia da expulsão de Adão e Eva do paraíso por Deus, **par Dieu!** E não pretendo fazer um simples jogo de palavras, é impossível pensar o bufão sem Deus, se ele é, como veremos, às vezes o Diabo.

A. Gazeau, no seu livro *História de Bufões*, dá várias origens à palavra **Bufão**: desde um sacrificador da Grécia que levava o nome de **Bufo** – passando pelo termo **buffo**, que se usava no começo da era cristã na Itália, para designar aquele que tinha as bochechas infladas para receber bofetões – até os que entendem que deriva da palavra **bouffer**, bufar, que significava, há muito tempo atrás, encher e assoprar. Mas o que fica entendido por todos, é que se trata de alguém que tem a ver com a comicidade, a farsa e a paródia, isto é, é alguém que γελοτοποιεω, **gelotopoio**, provoca o riso. É por isso estava junto ao rei, para diverti-lo, ou num mosteiro, ou mesmo em casas de poderosos, sempre sua função estava relacionada ao divertimento. Poderíamos agregar, era a televisão da época, ainda que nossa televisão hoje esteja mais para ser bufonada.

O mito de origem conta que o bufão deve viver encostado em alguém, ser um **parasita**, ainda que παρασιτευ, na cultura grega significava convidado. Diferentemente pensa outro grego, Luciano de Samósata que colocará o parasita como alguém totalmente marginalizado da cultura, sendo a comida – paga com seu divertimento – seu único fim. Em "O Parasita", ele dirá: *Estás a esquecer-te de que passa a não ser parasita aquele a quem falta comida. Sem coragem não há homens corajosos, sem prudência não há prudentes; sem comida não há parasita*.² Parece

que na vida Luciano foi um errante que vivia dessa maneira, além de ter sido, de sua época um crítico sagaz, eloquente, despudorado e com muito humor, o que nos leva a vê-lo como um bufão.

Também certos bufões foram considerados **ἀρεταλογοί**, **aretálogos**, aqueles que possuíam qualidade no seu discurso, era uma classe de bufões com os quais se divertiam os romanos ricos, e sua especialidade era alegrar, provocar o riso com ocorrências graciosas acompanhadas de filosóficas sentenças.³ Por isso que também eram chamados de **μωροσοφοί**, **morósofos**, nesciamente sábios ou, se quiser, loucos sábios.

Alguns consideram Esopo o primeiro bufão, alguns o descrevem como horrivelmente feio, outros não, mas o certo é que este frígio levou La Fontaine a escrever suas fábulas. No começo rende uma homenagem ao seu mestre e nela nos aparece uma questão, tão rica para os gregos, o **λόγος**, **logos**. O escritor francês conta uma passagem onde Xantus envia Esopo para comprar o que melhor havia na praça para oferecer a seus amigos. Este retornou só com língua. Todos elogiaram sua decisão mas Xantus insistiu: *Ne t'ai je-pas command (...) d'acheter ce qu'il y aurait de meilleur? – Et qu'y a-t-il de meilleur que la langue? Reprit Ésope. C'est le lien de la vie civile, La Clef des Sciences, l'Organe de la Verité et de la raison.* Ao dia seguinte Xantus o manda comprar o pior que havia na feira. Esopo novamente trouxe língua e se justifica: (...) *la Langue est la pire chose que soit au monde. C'est la Mère de tous débats, la Nourrice des procès, la source des divisions et des guerres.*⁴ Na mitologia grega aparece Thersites, o mais feio dos gregos (...) *manco, corcunda e careca (...) covarde e charlatão.*⁵ Seu espírito estava repleto de muitas palavras desregradadas, que lançava desordenadamente contra os reis, palavras que, segundo lhe parecia, iriam provocar gargalhadas entre os argivos.⁶ A mitologia nos conta que além de burlão, era profundamente agressivo e desonesto ao ponto de terminar morto por um soco que Aquiles lhe defiriu. Este, depois de ver o rosto de Penthesilea, que acabava de matar, e ficar profundamente apaixonado por ela, foi burlado e posteriormente tratado de necrófilo por Thersites.

Esta pequena introdução nos coloca diante de certas características do bufão: é parasita, provoca riso; é encenqueiro e não tem escrúpulos; é crítico mordaz e filosofa; é deforme e louco e sua origem o remonta ao *λογοζ*. Noutras palavras é um paradoxo, um marginal, *n'ont pás de patrie (...) sans drapeau et sans armes, sauf l'arme de la parodie (...)*.⁷ Isto é, ele é **unheimliche**, onimoso, estranho. Freud nos fala do onimoso vivencial e o onimoso ficcional. O primeiro se *produz quando alguns complexos infantis **recalcados** são reanimados por uma impressão, ou quando parecem reafirmadas convicções primitivas **superadas***. Enquanto que o onimoso ficcional é mais abrangente e o recalcado e superado não podem aparecer na ficção *sem modificá-la profundamente, pois o reino da fantasia tem por premissa de validade que seu conteúdo se subtraia do exame da realidade*.⁸ O bufão pode, pelo que já vimos e pelo que obsevaremos nas declarações de Gaulier, percorrer pelos dois campos da onimosidade. Por um lado trabalha o onimoso via comicidade, mas por outro pode provocar uma crise cardíaca. *Quand un bouffon parodie quelqu'un sur scène, il revê que cette personne-la soit dans la salle. L'apothéose, c'est quand la personne en meurt d'une crise cardiaque*.⁹ Isto nos provoca também uma crise e está relacionada não só ao onimoso da afirmação de Gaulier, como à questão ética que a encerra. Sabemos que a palavra está aí, ela, como nos ensinou Lacan, mata a Coisa – A Coisa é o lugar de todas as coisas, como nos tinha mostrado Heidegger. Isto quer dizer que não existe a possibilidade de um reencontro com uma completude, que supostamente a Coisa nos poderia proporcionar. Abrimos a boca e a Coisa sofre um infarto ao mesmo tempo que nasce como mito. A Coisa está relacionada com a suposição de um gozo absoluto. *Das Ding* – a Coisa (ver **A Coisa e o Objeto**) – está vinculada com esse *Lust-Ich* – Eu do Prazer – e por ser mito ela é impossível. Mas justamente por isso é que se insiste nela – e está representada na busca incansável da felicidade, um dos Bens Supremos. Quando a Coisa encontra-se do lado do sujeito *pode fazer com que a questão da existência fique suspensa para a totalidade da espécie humana*.¹⁰ Se a Coisa pode ameaçar a totalidade da espécie humana, no caso da "crise cardíaca" a ameaça realizou-se. Então, esta "crise" deveria ser tomada como uma metáfora ou mesmo ao pé da letra? Sua resposta envolve uma posição ética.

O BUFÃO E SEU REI

A este ponto dois poderíamos ter intitulado O Rei e seu Bufão, mas pensamos pelo outro lado, por aquele que Hegel nos orientou na sua "Fenomenologia do Espírito" quando trabalhou a dialética do senhor e do escravo. E é por este caminho que tentaremos avançar.

Hegel nos colocou na impossibilidade de uma consciência em si, a não ser mediatizada por um outro, isto é, mediatizada pela diferença que é do campo do não ser. A autoconsciência é do campo do ser,¹¹

(...) mera tautologia, algo assim como a definição que Deus dá de si a Abrão: "Eu sou Aimon", "Eu sou o que Eu sou". Esta consciência radicalmente subjetiva desconhece a "objetividade independentemente dela", é em si uma "consciência ilusória", a consciência de si não tem consciência disso. Para que ela possa ser uma verdadeira "consciência de si" deve ser mediatizada por outro que não seja a própria consciência".¹²

Noutras palavras, se miticamente aceitamos essa consciência primeira ("consciência em si" de que nos fala Hegel), para que ela advenha deve precisar do outro, aqui podemos dizer, a mãe, já que é do rebento que nos referimos. O corpo da mãe é seu corpo, é através deste que ele se reconhece e, posteriormente, através da imagem especular – momento que Lacan chama de "Estádio do Espelho"¹³ – que lhe virá de espelho, e conduzido pela Mãe – Mãe carente, faltosa, desejante e como tal, falante – ele encontrará seu "eu" nesse outro que em princípio aparece como rival, mas que através dele terminará dando forma e sustentação ao seu corpo (originalmente *le corps morcelé*, como o define Lacan – ver **Estágio do Espelho**). É através da imagem sustentada pela palavra que consigo ser "eu". É através de **estar** ocupando um lugar no discurso da mãe, do pai, etc., discurso parental, **discurso do Outro** – Isso que estrutura a *Eine Andere Schuaplatz, a outra cena, une page blanche* ou o inconsciente –, que minha imagem **outra** me dá o "eu", me identifico com ela. Quer dizer, sou alienado por estrutura (ver **Alienação-Separação**), e como tal são as relações que estabeleço com diferentes discursos (relações de identificação),

em diferentes momentos, que determinarão meu ser... diferente, meu *Dasein*. O **outro** (minúsculo) é o semelhante, mas não o igual a meu "eu". Esse semelhante quando não responde à minha imagem, torna-se um estranho, ameaçador. Aquele que dá minha imagem eu amo, o outro eu odeio. Mas esse **não ser**, também provocado pela dialética em que está inserido o sujeito e sua relação ao **Outro** (maiúsculo), o Inconsciente, isto é, põe em risco a unidade do narcisismo; *a dialética do inconsciente implica sempre, como uma de suas possibilidades, a luta, a impossibilidade da coexistência com o outro.*¹⁴ Aí está o paradoxo: *Se fossimo soli, forse sì. Ma allora, belli miei, non ci sarebbe coscienza. Purtroppo, cisono io, e ci sono voi. Purtroppo.*¹⁵ ["Se estivéssemos sós, talvez sim. Mas desse jeito, meus amigos, não haveria consciência. Infelizmente estou eu, e estais vos. Infelizmente]. E felizmente, porque se não fosse assim ficaríamos presos na própria imagem, aliás mortífera, o mito de Narciso está para isso. Onde domina a imagem, não se escuta Eco... ou o eco... da voz.

Agora sim podemos ir até O Rei Lear e seu Bufão-Louco.

O que representa esse bufão para o Rei Lear? Em princípio o bufão deveria divertir seu senhor. Mas neste caso, o Louco do Rei está mais para adivinho que para cômico, ainda que tenha muita graça nas suas manifestações. Sua graça é muito dolorosa e triste, principalmente quando não se o escuta. Chaplin dizia: *O mais triste ofício do mundo é aquele que consiste em rodar comédias.*¹⁶ Senão lembremos de "*Modern Times*" onde a bufonada de Carlitos não foi escutada – no sentido em que Didier Weill nos fala *não é o pintor aquele que sabe ouvir o invisível e sabe deixá-lo à mostra com algumas manchas de cor? (...) É a palavra que dispõe do poder criador de transgredir o código e de deixar aparecerem significações inéditas.*¹⁷ A máquina cumpriu seu objetivo (figura a seguir), que pelas últimas pesquisas realizadas por sociólogos europeus, há 60% da população humana fora do mercado, isto é, se desaparecesse ninguém sentiria sua falta.

MÁQUINA ENGOLINDO O HOMEM

FONTE: *THE MODERN TIME*, "Tempos Modernos" – Charles Chaplin

Então parece que o bufão não está só para fazer rir, há algo que vai além do gracioso, há uma verdade que se coloca em jogo, e o rei, tal como nosso mundo, não escuta:

LEAR: Dost Thou call me fool, boy? [Me estás chamando de louco, rapaz?]

FOOLI: All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with. [Você cedeu todos os títulos com que nasceu.]

KENT: This is not altogether fool, my lord. [Este não é totalmente louco, meu senhor.]

FOOL: No, fait, lords and great men will not let me; if I had a monopoly out, they would have part on't: and ladies too, they will not let me have all fool to myself; they'll be snatching (...). [Não, em verdade os nobres e poderosos não permitem. Se eu tivesse o monopólio da loucura, as damas também exigiriam parte dela]

Um pouco mais adiante o Louco insiste no seu canto:

Them they for sudden joy did weep, [Elas (filhas de Lear) choraram de alegria,]

And I for sorrow sung, [Triste, eu canto de dor,]

That such a king should play bo-peep, [De tão grande o rei brincou de esconde-esconde.]

And go the fools among. [e fosse com os loucos.]

*Pr'ythee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie; I fain learn to lie.would.*¹⁸ [Por favor, tio, pega um mestre que ensine teu louco a mentir, gostaria de aprender a mentir.]

Duas questões podemos analisar aqui: uma, como o louco-bufão tem uma relação com a verdade, e a outra, que há diferentes tipos de loucuras, inclusive aquelas que não querem ver as coisas que acontecem. Quer dizer, a loucura é algo que não é só dos loucos – ao mostrá-la o bufão, neste caso, se torna onimoso. Senão, por que essa relação tão estreita dentre os dois? O que tem o louco além do divertido, senão aquilo com o qual o rei não quer se enfrentar, mas pela dúvida o louco enfrenta? (...) *il convient de remarquer que si um homme que si croi um roi est fou, um roi qui se croi un roi ne l'est pas moins.*¹⁹ O bufão está para isso, trazer o rei para a realidade, mostrar esse outro lado – aparentemente tão distante de todos – que não se quer ver. O "eu", essa imagem que pensamos ser, às vezes age como o avestruz. A loucura de Lear é grande mas não a ponto de perder esse outro louco que o traz à realidade. É que a realidade é a seguinte, podemos escutá-la na boca de Severino Gentil: *há que pensá que num podemos confundi prefeitura com gestão*,²⁰ Não podemos confundir o poder real com o rei, "A carta roubada" de Edgard Allan Poe, é um claro exemplo. Outro mais recente é o caso de Bill Clinton e a Mônica Levinski. Ocupar o lugar de dono do destino da humanidade, não significa que Bill possa fumar seu charuto tranquilo com a Levinski.

Isto nos leva à questão das identificações e sua relação com a loucura:

Pois o risco da loucura se mede pela atração mesma das identificações onde o homem engaja por vez sua verdade e seu ser.

Longe, então, de ser um fato contingente das fregilidades de seu organismo, ella é a virtualidade permanente de uma falar aberta na sua essência.

Longe de ser para a liberdade "um insulto", ela é sua mais fiel companheira, ela segue seu movimento como uma sombra.

E o ser do homem, não somente não poderia ser compreendido sem a loucura, e nem seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade (...).²¹

No filme "RAN", adaptação do "Rei Lear" que realizou Akira Kurosawa, há uma cena em que Kyoami, o bufão, corre risco de ser morto por um dos homens de seu filho Taro, que agora comanda o clã. No momento em que vai ser morto, uma flecha mata o agressor (figuras a seguir). Todos buscam saber de onde essa flecha veio, e de uma janela vemos Ichimonji (O Rei Lear) mostrando seu arco. É claro que a cena serve para mostrar que Ichimonji é quem ainda manda, mas poderia ser escolhida outra. Não acho casual que seja justamente com o bufão Kyoumi. Isto nos leva a pensar que: quem manda sobre a vida do bufão é o rei. Nun segundo momento caberia a nós retomar o que vínhamos falando: o bufão é parte integrante do rei, talvez não tínhamos visto até então algo tão parecido ao que virão a ser posteriormente, os Clowns, Augusto, o clown branco e Tony, o serviçal. Augusto bate no Tony, mas ninguém pode bater neste. Essa dupla, longe de ser duas partes separadas, são parte da mesma coisa, o sujeito: *a duplicidade senhor-escravo está generalizada no interior de cada participante de nossa sociedade.*²²

BUFÃO SENDO ATACADO

FONTE: O filme

No momento exato em que o homem de Taro vai golpear a Kyoami, a flecha o atravessa.

O REI MOSTRANDO O ARCO

FONTE: O filme

Ichimonji mostra seu arco, para mostrar quem manda.

O GROTESCO BUFÃO, E SUA SUBLIME ARTE DE CLOWN.

*"Do sublime ao ridículo há apenas um passo", dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; este relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmo tempo a arte e a história, este grito de angústia é o resumo do drama e da vida.*²³ Ainda que a frase não seja de Napoleão, Victor Hugo nos coloca diante desse paradoxo, do sublime e do ridículo, que "apenas um passo" os separa. Parece que esse passo, por ser só um passo, Também os junta. Se um segue ao outro deve haver no mínimo um passo que os separe. E aqui não interessa quem vai à frente, se o sublime ou o ridículo. O sublime pode ir à frente mas não deve esquecer que é do ridículo que está fugindo, isto é, um passo na frente. É bom que o ridículo pise seus calcanhares, faz tombá-lo para voltar à realidade e não se perder em ser um Deus: *Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência. É por isso que entram em contacto com a humanidade.*²⁴

Talvez por tudo isso o Rei Lear não pode perder seu Fool, nem a modernidade seu Chaplin. Talvez seja isto o que justifique o que pensa Erasmo sobre o bufão:

Reconheço que a verdade não tem o amor dos reis. No entanto os meus fátuos conseguem dizer a verdade de modo que os príncipes a ouçam com prazer; e não só a verdade, mas também a injúria. O mesmo dito que, saído da boca do sábio, seria castigado com pena capital, proferida pelo louco vai dar ao príncipe um prazer incrível. A verdade tem o genuíno condão de agradar, desde que não ofenda: mas os deuses só o concedem aos fátuos (...).

Aqui não podemos esquecer do Fool que reclama um mestre para aprender a mentir. Mas sigamos os calcanhares de Erasmo: *Por esta razão é que este gênero de varões tanto agrada às mulheres que são naturalmente propensas à volúpia e à frivolidade. Por isso quanto eles façam, ainda que se trate de coisas muito sérias, é pelas mulheres interpretado como jogos e brincadeiras. Ah! Quão engenhoso é o belo sexo, especialmente para encobrir os seus pecadilhos!*²⁵ Gaulier nos coloca a mulher como marginal, e a relaciona com aqueles que, em fim, carregavam o demônio: louco, gay, prostituta, bruxa ou anão, esses que recebiam o estigma do sistema que falava: *Vocês não são bonitos, aliás, são feios, muitos feios. Suas mentes não funcionam direito, não são filhos de Deus (...) seriam então (...). Filhos do demônio(...). Não é tão mal. O demônio deu liberdade para a mulher (...) para a primeira mulher, Eva... A mulher então foi o primeiro bufão.*²⁶

Mas quem inventou que para ser filho do demônio deveriam ser necessariamente feios? A história nos mostra que o demônio é a tentação, e a tentação desde Eva até hoje sempre esteve do lado feminino, mas justamente não por sua feiura, senão por representar o **belo-sexo**, ainda que nada tenha para mostrar d' "ele", isto é, de seu próprio órgão sexual. Mas não estaria aí toda sua força, diabólica, bufa, em pegar ao homem naquilo que se acharia livre, isto é, da castração? (ver **Complexo e Édipo: Falo-Castração**). A questão fálica-peniana passaria, num momento determinado da subjetivação humana, a ter prioridade. Mas é só para preencher um vazio, um buraco (o sexo feminino) que, em última instância,

continuará sempre vazio. Que o corpo feminino nos remeta à castração, não significa que o homem esteja fora dela, ele, por mais que possua um pênis, é tão castrado como a mulher por ser falante. Não era a palavra que matava a Coisa? E para essa Coisa, como vimos por Heidegger, não tem coisa que a complete, nem se quer todas as coisas. Ao contrário, a mulher é inclusive a que traz a castração a todo o mundo, a que nos demonstra que o desejo é insatisfeito, a que coloca ao mesmo Deus no campo da castração, senão como pode ser não castrado um cara que desejou construir o universo? A mulher sempre será um bufão ainda que d'Isso nada saiba. Mas Isso insiste, a pulsão, o diabo, aquilo que está fora-dentro de nosso discurso, é imortal: *No tienes que prevenir, / que, si no puedo morir / Como me podrás matar?* Assim fala Angelio, o diabo, em "Esclavo del demônio" de Antonio Mira de Amescua. E quem ganha essa liberdade de ser discípulo de Angelios, o diabo, a pulsão, é o padre Gil (espécie de Fausto) que se sabe escravo: *De esclavo / que é dado mi libertad / por uma curiosidad / que te encaresco y alabo.*²⁷

Um parêntese sobre a liberdade: Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões.²⁸ Entonces, de repente, derriba una barrera y experimenta cuánta libertad puede caber en la más estrecha disciplina.²⁹ Na prisão dos significantes a repetição do novo (ver **Acaso e Repetição**).

Então, se o sublime está a um passo do ridículo, por que será que insistimos tanto em distanciar Deus do Diabo? Em "O Diabo Enamorado", de Cazotte, este podia ser o mais feio e o mais belo, sem por isso perder seu espírito bufão. Podia ser o anjo mais belo que Jesus tinha visto e que transformou seu calvário em mero sonho em "A Última Tentação" de Nikos Kazantzakis. Mas esquecemos Nietzsche que nos ensinou que o Bem Supremo e o Mal Supremo são a mesma coisa? Porque a Lei proíbe o que faz possível a Coisa desejada (ver **Pai: Real-Simbólico-Imaginário**). Em "Romanos", Paulo é bem claro: *Que diria, então? A lei seria pecado? Não, decerto! Mas eu só conheci o pecado pela lei.*³⁰ Mas a Lei que proíbe a Coisa também a funda, e seu representante é a pulsão. Mas esta Lei seria a mesma lei da

qual fala Paulo? É claro que não, o de Paulo é uma metáfora, não podemos confundir o que a *Αγραπτα*, **Agrapta** e a *Δίκη*, **Diké**, as leis divinas com a *Νομος Κθονος*, **Nomos Khthonos**, as leis terrenais. Antígona deixa, profundamente claro, as diferenças dessas leis e ressalva da importância da **Agrapta**, leis não escritas, e que eu considero as inscritas, aquelas inscritas no corpo: a linguagem. *No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus.*³¹ Quem escuta o dizer e não o dito, verá que Lacan tem razão quando afirma: *A palavra criou Deus para sustenta-la. É pela enunciação que o bufão Severino Gentil, pega seu Sir na cena que discutem a questão da origem da palavra e de Deus.*³² Agora, como fica a afirmação de Elisabeth Lopes quando nos diz: *livre de qualquer laço com os homens que imita, os bufões brincam com os valores atribuídos pela civilização, e fazem do prazer da blasfêmia uma arma mortal.*

*O riso blasfemo, zomba Gaulier, atingirá a sua apoteose se alguém morrer de ataque cardíaco no ato da paródia, ao se identificar com o sujeito.*³³ Podemos ver que a palavra mata qualquer coisa inclusive o homem, neste caso como consequência de uma suposta identificação do espectador. Mas e esse desejo colocado na afirmação, não estaria além da vida, isto é, um desejo tomado pela pulsão de morte? Ético seria que este desejo provocasse um infarto estrutural no sujeito e que assim lhe abrisse uma possibilidade de transformação. Caso contrário escapamos da palavra como *lien de la vie civile*, como falava Esopo. Sabemos, segundo Planudio, que *a natureza tinha-lhe negado quase por inteiro o uso da palavra até que em recompensa de uma boa ação (...) a fortuna lhe desamarrou a língua.*³⁴ Isto nos leva a pensar que o Verbo mesmo é Deus, e é com ele, e só com Ele – Se Deus é inconsciente – que podemos trabalhar toda a energia diabólica da loucura, da pulsão; isso é o trágico, como nos afirma o filósofo trágico francês Clément Rosset, aquele que se sujeita *àquilo que nada pode desobedecer (...) do nada querer – isto é a cadeia significativa em que se estrutura a linguagem – para se realizar na loucura controlada e júbilo.*³⁵ Desse **unheimlich**, d'Isso diabólico, desse **ordure**, nós podemos fazer o òr **dure** da criação, *dentro do ferro de grandes prisões (...) do Verbo – da palavra-ação.*

Aí nos encontramos com o limite e podemos entender claramente o paradoxal do bufão, que é o próprio paradoxo grotesco do homem, que no mundo de todas as coisas ele deve *nada querer*. E. Lopes claramente nos coloca a visão do ambíguo no bufão que é uma *visão catastrófica da realidade que nos impõe o ator bufo, já que o grotesco destrói as categorias que organizam o mundo, leva ao confronto com os limites entre o feio e o belo, entre o real e o fantástico, entre o cômico e o trágico, entre a vida e a morte*.³⁶ Não se trata só do *real e o fantástico*, se trata também de ter em conta que o sujeito é dividido pela linguagem, que a presença dela interveio tirando o rebento da natureza e introduzindo-o no campo simbólico, cujo resultado será o inconsciente. Deus pode estar morto, mas continua rindo quando abrimos a boca para estabelecer uma demanda (ver **Demanda e Desejo**) – onde se engata a pulsão – e não entender que o desejo – Lei divina, lei da castração – vai por outro caminho. Nessa questão ninguém foge, nem sequer do deus bufão, que pode pegar no pé do mundo, rir dele, mas não pode esquecer que ele é integrante desse mundo. Se ele é diabólico, é pulsional, é fora-dentro-dentro-fora, é uma banda de Möebius. Toda vez que o bufão faz uma burla ao outro, está dirigindo-se a quem o fundou, o Outro – A Outra Cena, a página em branco, o inconsciente, o discurso parental, o recalque –, por isso em última instância *a mensagem retorna ao sujeito em forma invertida*. Não posso me dirigir ao outro sem falar de mim mesmo, não posso matar o outro, o semelhante, aquele que dá forma e presença à minha figura, sem a estar matando. Noutras palavras, se o bufão ridiculiza aos outros, está recalcando o clown que se ridiculiza. A sublimação da arte, escapa do recalque, ela eleva qualquer objeto artístico à *dignidade da Coisa* – isto é, como pura perda, coisa perdida para sempre – sem passar pelo recalque.

Em "Don Riccardo Terzo", há uma cena em que o mesmo – um homem de uns sessenta anos – bolina e posteriormente realizará o ato sexual com a filha – treze anos – de sua amante viúva como consequência dele ter matado seu marido. Nesse momento, em que Don Riccardo Terzo está levando a menina fala com o público. Retomemos a cena:

De como Don Riccardo Terzo troca suas lágrimas e a tarantela com sua "matri" pelo gemito da Graça, que a desconfiada Ana Lúcia demorou entender que se tratava de pianto dela bambina pelo pai morto.

*(Escuta-se a tarantela **Contradanza amurusa**. Don Riccardo Terzo começa a tocar o maranzano. Depois pega a fotografia de sua mãe olha-a com tanta paixão que a própria mãe se encarna diante de seus fúlgidos olhos, e aí, começam a dançar. No momento álgido da dança entra Graça que fica olhando com muita curiosidade Dom Riccardo Terzo dançando, agora, com a fotografia. Don Riccardo descobre a menina e a convida se aproximar e tenta lhe ensinar a dançar, mas entre Don Riccardo Terzo e Graça há algo que se interpõe. Dom Riccardo Terzo não demora para convidá-la a se sentar (...) no colo dele.)*

Don Riccardo terzo *(Indicando seu colo): Siedi ccá, siede senza paùra. (Graça senta e sente o Terzo, a virilidade Pantagruelica de Don Riccardo; dá um pequeno pulo e geme entre o medo culposos e um tesão corajoso...). Siedi, senti e (...) secrezióne. (...finalmente **il coràggio** triunfou. Don Riccardo terzo começa a se mexer levemente enquanto Graça responde com educados gemidos, segurados sem dúvida pelo medo culposos, mas, assim mesmo, com rosada graça. Mas à medida que Don Riccardo Terzo vai imprimindo um ritmo mais acentuado e um andamento mais acelerado o tesão corajoso da **Bambina** toma conta do ambiente, isto é, começa a gemer quase à convulsão. Nesse mesmo instante entra Ana Lúcia, sua mãe, e fica horrorizada pelo que vê.)*

Ana Lúcia *(Fora de si): O que está acontecendo aqui?*

(Don Riccardo Terzo e Graça ficam como paralisados até que...)

Don Riccardo Terzo *(Docemente): Piange figlia, piange! (Olha com muita ternura para Ana Lúcia, enquanto com não menos ternura acaricia Graça que está duplamente paralisada, pelo terror e pela surpresa) Piange la morte di lui patris. Coidadina! (Os olhos da **Bambina** estão profundamente abertos como querendo compreender antecipadamente o que poderá acontecer. Enquanto Ana Lúcia começa a mudar seu rosto duro e incompreensível para outro cheio de doçura e compreensão)*

Ana Lúcia *(Aproximando-se com muito carinho): Riccardo você me surpreende sempre! (acaricia-o com tremenda ternura) Detrás desse homem duro e calculista, quanto amor, quanta ternura. (Os olhos da **bambina** estão tão arregalados que já não há cara para acompanhá-los). Filha (acariciando-a com a alegria de alguém que está pagando uma dívida) você ganhou um novo pai. (Para Don Riccardo Terzo) Papai, cuida bem da Bambina. (O beija apaixonadamente.) Vou até o Shopping... comprarei algo especial per te. (Sai deixando atrás uma calda de paixão e perfume. Há uma breve pausa).*

Don Riccardo Terzo: Bene, la mamma vuoi qui iù, Hai capito? curi di te (...) e iù vadu te curàre (...) *(Para alguém do público de maneira muito solícita) Anche il signore vuoi curàre di la bambina? (Com certa preocupação, tratando de ser mais explícito, acaricia Graça) (...) Curàre di la bambina. (Para o público com carinho e complacência,) Voi siete tutti frustràti, êh. Voi siete tutti figli di puttàna frustràti, (...)* *(faz uma pausa e agora com muita*

ironia e orgulho) (...) adesso, iù non, iù sono un figlio di puttàna realizzato. *(Com o ar profundo de um filósofo que enxerga "o outro lado das coisas")* Questa è tutta la invidia que tutti voi sentite di mi. *(Decidido e terminante)* Capite?! *(Fica olhando para o público enquanto começa a rir, primeiro levemente até soltar uma ruidosa gargalhada. Pegando a Graça).* Andiamo, stiamo perdendo il tempo (...) *"il tempo e la marea non aspettano nessuno".*

Uma breve análise da cena nos levará à diferença entre o que é uma posição perversa e uma sublimação. Dom Riccardo Terzo – a personagem – denuncia ao público com suas palavras a fantasia que o mesmo esconde. Noutras palavras são *tutti figlio di puttàna frustrati*, ele, a personagem, no entanto, é um perverso assumido, um perverso de ficção. O público tem sua fantasia, nem por isso a realiza, pelo contrário, o teatro – neste caso – está para colocá-lo a distância da "tentação", essa é a função da catarse. É um frustrado, mas também se realiza no campo do gozo artístico. O ator que interpreta Don Riccardo Terzo, é aquele que também, mas não na ficção, senão na sua realidade subjetiva, se realiza no campo da sublimação, da sublima-ação da travessia.

NOTAS

¹GUALIER, Philippe. **Du bouffon**, entretien avec, p.43.

²SAMÓSTA, Luciano de. **O Parasita**. Edição & etc., Lisboa, 1981, p.157.

³GAZEAU, A. **Historias de Bufones**. Miraguano Ediciones, Madrid, 1995, p.16-17)

⁴LAFONTAINE – **Fables**. Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p.38-39. Amis "Eu não te enviei a preparar o que de melhor havia?" – Esopo "E o que há de melhor que a língua? Ela é o laço da vida social, a Chefa da Ciência, Órgão da Verdade e da Razão." E mais tarde Esopo dirá "A Língua é a pior das coisa que há no mundo. É a Mãe de todas as discussões, a Nutriz das acusações e condenações, a Fonte das divisões e das guerras."

⁵C. FALCÓN MARTÍNEZ; E. FFERNÁNDEZ-GALIANO y R. LÓPEZ MELERO. **Dicionário de la Mitologia Classica**. Alianza Editorial, Madrid, Vol. II, p.592.

⁶HOMERO. **A Ilíada**. Bilioteca Folha, São Paulo, 1998, p.27.

⁷"Não tem Pátria... sem bandeira e sem armas, a não ser a arma da paródia".

⁸FREUD, Sigmund. **Lo Onimoso**. Amorrortu Ed., Buenos Aires, In Obras completas, 24 volumes, Vol XVII, p.248.

⁹GAULIER, Philippe, **Du bouffon**..., p.44. "Quando, na cena, o bufão faz a paródia a alguém. Ele sonha que essa pessoa esteja lá na sala. A apoteose é quando a pessoa morre de uma crise cardíaca".

¹⁰LACAN, Jacques. Seminário VII: **A ética da psicanálise**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1988, p.132.

¹¹HEGEL. **Fenomenología del Espíritu**. Fondo de Cultura Económico, México, 1985, p.108.

¹²MENGARELLI, Hugo D. **O Senhor do Escravo in Palavração**. nº 1, Dezembro de 1990, p.62.

¹³Ver nota 6 de Olhar e o ator.

¹⁴LACAN, Jacques. Seminário III: **As psicoses**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1985, p.51.

¹⁵PIRANDELLO, Luigi. **Uno, nessuno e centomilla**. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1992, p.25.

¹⁶CADERNOS DE CINEMA, nº 3 (Eisenstein, A. Bazin, G. Sadoul, H. Lefebvre, e outros). **Chaplin**. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969, p.165.

¹⁷DIDIER-WEIL, A. **Nota azul - Freud, Lacan e a arte**. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 1997, p.25.

¹⁸SHAKESPEARE, William. *The Complete Works os WILLIAM SHAKESPEARE*. Atlantis, London, 1980, p.742.

¹⁹LACAN, Jacques. *Écrit*. Éditions du seuil, Paris, 1966, p.170.

²⁰MENGARELLI, Hugo. O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário, Proec-UFPR, Curitiba, 1997, p.133.

²¹LACAN, Jacques. *Escritos...*, p.177.

²²LACAN, Jacques. Seminário III: *As psicoses*. p.154.

²³HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Editora Perspectiva, São Paulo, S/D, p.44-45.

²⁴ HUGO, Victor. *Do Grotesco...*, p.44-45.

²⁵ERASMO DE ROTERDÃO. *Elogio à loucura*. Guimarães Editores, Lisboa, 1970, p.59-60.

²⁶GUALIER, Philippe in Elisabeth Silva LOPES. *Ainda é tempo de bufões*. Tese de Doutorado, USP. São Paulo, 2001, p.104-105.

²⁷MIRA DE AMESCUA, Antonio. *Esclavo del demonio*. PML Ediciones, España, 1995. p.75-76-77. Mira de Amescua, escritor do barroco espanhol, Sec. XVII, é considerado como uma ponte entre Lope de Vega e Calderón de la Barca.

²⁸GUIMARÃES ROSA. *Grande Sertão: Veredas*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984. p.286.

²⁹BROOK, Peter. *El espacio vacio*. Ediciones Península, Barcelona, 1986, p.153.

³⁰PAULO, In *Romanos*, 7-7.

³¹JOÃO, 1-1.

³²Ver MENGARELLI in *O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário*. Ato II, Cena 5, p.119.

³³LOPES, Silva Elisabeth, in op. cit., p.104.

³⁴GAZEAU, A., *Historias de Bufones...*, p.17-18.

³⁵ROSSET, Clement. *Lógica do Pior*. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1989, p.23.

³⁶LOPES, Silva Elisabeth, op. cit. p.111.

6. O REAL DA VOZ

A VOZ... DA MÚSICA SOB A PALAVRA

O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este se forma só mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro, e somente depois é que se segue em min a idéia poética.

SCHILLER, in **NIETZSCHE: O Nascimento da Tragédia**, p.440.

1º TEMPO: A VOZ E A MÚSICA

Levy-Strauss nos disse que a *função da música mostra-se irredutível a tudo aquilo que seria possível de traduzir dela sob a forma verbal. Ela se exerce abaixo da língua e qualquer discurso, ainda que emane do comentarista mais inspirado, não será profundo bastante para explicá-la.*¹ Isso nos remete ao som da voz que dá origem aos sons das notas musicais. Mas de que voz se trata? Aquela que escutamos nas palavras ou aquela que se antecipa às mesmas? Nós reconhecemos Carlos pelo que fala ou pela "música" regular ou sincopa em que a mesma se expressa? E essa voz vem do sistema fônico ou existe uma sujeição deste a uma outra funcionalidade? O surdo-mudo é mudo, geralmente, como consequência de ser surdo, isto é, seu aparelho fonador não sofreu nenhuma alteração patológica. Isto vem a calhar de que o rebento está sujeito desde seu início a um outro – a mãe: *Ao nosso ver, o **infans** percebe essa nota na música da voz da mãe antes de perceber os sentidos dos fonemas.*² Noutras palavras, não adianta possuir bons ouvidos se a voz da palavra do outro não nos chega: seremos, irremediavelmente, mudos. Então o que fica claro é que a voz vem antes dos sentidos, isto é, pertence a um campo outro que o simbólico da língua. A voz seria do campo do real, daquilo que é intraduzível, irredutível a uma significação, aquilo que escapa dos sentidos, inclusive do próprio inconsciente, no entanto tanto tem a ver com ele. A voz não é um real do caos, do "abismo", da "treva", como nos fala o Velho Testamento, é um real marcado por um significante, *uma nomeação primeira (...) um Traço unário*, assim como um *Nome Próprio*³ (ver **Pai: Real-simbólico-Imaginário**). Para aproximar-nos mais

nesta questão, relacionada com o ingresso do *infans* na humanidade, seguiremos a análise que Didier-Weill faz dos tempos lógicos do Super-eu – da lei que regula o sujeito na constituição do seu desejo e de sua subjetivização⁴ – relacionando-o com o começo da Gênese:

1 Quando Deus iniciou a criação do céu e da terra, 2 a terra era deserta e vazia, e havia treva na superfície do abismo; o sopro de Deus pairava na superfície das águas, 3 Deus disse: "Que a luz seja!" E a luz veio a ser. 4 Deus viu que a luz era boa. Deus separou a luz da treva. 5 Deus chamou a luz de "dia" e à treva chamou de "noite". Houve uma tarde, houve uma manhã: o primeiro dia.⁵

É interessante notar que Deus forma parte do caos, ele *pairava na superfície das águas*, isto é, ainda não tinha agido. Convivia com esse mundo indiferenciado de *treva* e *abismo* até que intervém com o **"Fiat Lux"** e estabelecerá, em primeiro lugar, a diferenciação, separando a treva da luz. Mas devemos notar que não existe, ainda, nenhuma nomeação, pois só no 5º versículo a luz será denominada de "dia" e a treva de "noite". Noutras palavras chega a significação: é o *primeiro dia*. Estamos na língua: lugar em que nos reconhecemos e estabelecemos os laços sociais. Ou seja, a coisa começa com o **"Fiat Lux"**, é esse significante que entra no marasmo para iluminar o caminho futuro, é o significante originário, o Traço Unário, a alteridade, a base para a chegada da futura linguagem. É o zero da cadeia numérica. Nesse momento lógico não há sujeito, mas há uma relação disso que advirá como sujeito com o Outro, com a voz musical do Outro, uma grande comemoração de um tempo (*in illo tempore*) nos limite do ex-nihilo.⁶ É uma relação que não tem tradução, mas paradoxalmente, pode ser universalmente popular, e a chamamos de **música**. A voz-música da mãe com seu canto instaura uma lei – a lei paterna – que mediará sempre a relação do rebento com a mãe (esta além do encanto de seu canto, encanta com seus contos). Poderíamos dizer que esse significante original, chamado também por Lacan de significante Mestre, **S1** – voz materna do canto –, vai representar um sujeito para um outro significante **S2** – voz materna do conto –, mas nunca o conto dará conta do canto, sempre restará lá um "mais além", o mais

além do indizível, do inominável, do qual **S1** foi responsável quando – através da voz **Fiat lux** do canto materno – separou a luz da treva. O que restou fora da luz, ou seja, na treva foi o que inspirou a Beckett escrever seu belo romance *O Inominável*. É suficiente ver que uma criança não se interessa tanto pelo argumento do conto e sim pelo contar dele, isto é, pela voz musical, rítmica e melodiosa de quem conta, porque é no contar que estamos a nos encantar, isto é, en-canto. É isso que encerra esse **Fiat lux**: algo entre o totalmente indizível e o que virá a ser dito como um Nome Próprio, que não tem tradução. Aliás, como o samba em francês: *Essa gente hoje em dia / Que tem a mania / da exibição, não se lembra / Que o samba não tem tradução / No idioma francês / Tudo aquilo que malandro / Pronuncia com voz macia / É brasileiro / Já passou de português*.⁷ Como traduzir "saudade" para outro idioma? Isso forma parte do real do Nome Próprio do brasileiro, de sua cultura e daquilo que ela encerra e que paradoxalmente escapa. Por isso retornam, os "Noels", fazendo de nossa música uma das mais ricas do mundo.

Se esse Traço Unário – *esse significante zero da significância*,⁸ essa marca deixada pela espada paterna na voz melodiosa da mãe – fosse forcluído, se produz o delírio. Os povos primitivos muito se preocuparam em atender a loucura com a música. Aquele que ofendia a um de seus deuses tinha como resposta do ofendido o castigo da demência. O *xamã* devia primeiro saber qual deus tinha provocado a punição; o segundo momento era estabelecer uma invocação ritual para que o doente possa se integrar simbolicamente ao seu meio. O processo é muito significativo: escutavam-se todas as músicas dos deuses e quando a do deus ofendido era tocada, este podia consentir e descer até o cavalo para possuir tal animal numa dança que não era anárquica senão codificada, isto é, dentro de uma ordem simbólica, como caminho para a restituição ao social. Através desse *ato de dança, que é o transe, que o sujeito "endeusado", "entusiasmado", pode reencontrar, através de um ato simbólico, o deus de quem tinha se separado numa ruptura de pacto, pela qual o deus tinha sido rejeitado, forcluído num real onde ele subsistia como encolerizado*.⁹

A música nos remete à fundação, à origem. A música é o mais sublime dos eternos retornos, pois o *homem não faz mais do que repetir o ato da Criação*.¹⁰ É por isso:

*que o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um "real", tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana, **das Ding**, no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior – a música da voz materna – encontrou o lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar (...) A partir daí, a música vai dançar na "extimidade" que se tornou o corpo humano.*¹¹

A música me invoca para eu invocá-la e não parar de dançar. É o lugar do espaço da imensidão, onde esse saber que não pode ser dito pela palavra (esse *mais além* do mundo simbólico) pode ser dançado como Zorba, o grego, para não fazer explodir o coração a não ser pelo entusiasmo, *Ενθουσιασμοζ*. Não podemos nos esquecer de que, para advir o *Ψοκπιτηζ* (hypócrités), o orador devia ser tomado por **Dionísio** com êxtase e entusiasmo ultrapassava o *Μετρον*, a medida de cada um, tornando-se assim um *Ανερ*, um herói, para logo ser um *Υποκπιτηζ*, quer dizer, *aquele que responde em êxtase e entusiasmo, o ator*.¹²

Aqui encontramos a relação entre a música e o teatro. Seria muito importante refletirmos sobre a mesma. Nietzsche nos diz que a melodia é o *primeiro e universal* por permitir, circular nela *múltiplos textos (...)* a melodia dá luz à poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; (...) assim como (...) **a forma estrófica da canção popular**. Estrófica no sentido original do grego *Στροφη* (ação de voltar).¹³ Eterno retorno ao vazio que o significante Nome do Pai na melodia da voz da mãe deixou, lugar do puro **ex-nihilo**, no qual onde do fundo do abismo ameaçam as trevas do imundo, do que não é deste mundo e tanto nos pertence, é só lembrar Picasso que quando nos disse que **d'ordure**, o excremento, nos fazemos **l'or dur** da criação. O rico de tudo isto é que poderíamos parafrasear Nietzsche **a melodia que parte do Fiat lux**, esta *Nota Azul*,¹⁴ parece um enorme Atlas que nos repara por não sermos engolidos por esse abismo que sustenta o vazio da criação. Aqui o Outro, como já foi visto, me invoca a dançar e passo a invocá-lo na dança. No teatro, através de minha oração e minha "dança", vou até o "orixá" Dionísio para assumi-lo, ser como ele.

Simultaneamente ele me é. Nesse caso estamos mais próximos da loucura, e sobram exemplos no teatro que confirmam tal proximidade. Com a música, como vimos, a questão até é bem diferente: eu, através dela, tenho a possibilidade de fugir da demência.¹⁵ No entanto, Nietzsche fala da importância da tragédia, que permite o encontro de Apolo e Dionísio, quando aquele permite ao artista trágico dar sentido àquelas essências informais que a música representa. Esse é o encontro dessas irreconciliáveis divindades, *pois uma se encarrega da **démasure** da música e da dança e a outra do mundo da medida e da forma.*¹⁶ Isso quer dizer que tocar um instrumento difere em número e grau de "tocar" uma peça teatral. Ainda que ambos estejam relacionados ao jogar (**to play, jouer**), não é a mesma coisa jogar com um instrumento que jogar com um outro corpo humano. Deve-se pelo poder da palavra que o teatro tem a coragem de enfrentar a loucura, que está tão relacionada com o princípio de identificação.¹⁷

Uma música se estrutura com **notas** e **silêncios** que permitem a composição da melodia, da harmonia e do ritmo. A **melodia** é uma sucessão de notas, um deslocamento sintagmático de notas, uma cadeia de significantes zeros na mais pura diacronia. Daí é possível emergir a **harmonia**: diferentes vozes simultâneas acordando no mesmo tom. Ou seja, trata-se de uma estrutura paradigmática. Mas a pulsação do tempo – o **ritmo** – que talvez seja aquele ponto do discurso musical que vem ao encontro dessa *Nota Azul* que nos surpreenderá e que, ainda que a esperássemos, *nos acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo (que) será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido de que será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young.*¹⁸ É dessa nota que dependemos para sermos arrojados à louca coragem de vencer a gravidade, nesse incomensurável espaço que se abre na dança.¹⁹ Não é demais insistir que a filosofia trágica chamava à *loucura controlada e júbilo*,²⁰ da qual concorda plenamente Grotowski: *Só uma loucura lúcida, nos pode levar à plenitude.*²¹

2º TEMPO: A VOZ, O CORPO E A PALAVRA

Grotowski nos confirma o movimento pulsional²² a voz é o *prolongamento dos impulsos do corpo*.²³ Já tínhamos visto que Didier-Wiell nos havia colocado o início disso que chamaremos de pulsão invocante *no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior – a música da voz materna – encontrou o lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar (...). A partir daí, a música vai dançar na "extimidade" que se tornou o corpo humano*. Isto é, que a pulsão invocante instala-se no corpo simultaneamente e que de invocados nos transformamos em invocante através do movimento e da dança. Quer dizer, nosso corpo é marcado e historizado pela voz e, logicamente, pelo toque do Outro (mãe). E se todo *nosso corpo é memória e no nosso corpo-memória se criam diversos pontos de partida*.²⁴ Nem por isso temos que ir a esses pontos, eles vêm a nós, em forma de metáforas, com o chamado do trabalho. Torna-se imperioso pensar que nosso corpo não só fala no sentido em que desenvolveu seu trabalho corporal Rudolf Laban, senão que quando a voz se manifesta é algo mais que sons: são estes, mais a história do corpo que os sustenta.

Uma das coisas que me tinha deixado absorto foi uma reflexão que Nietzsche fez entorno da mudança que estava sofrendo a língua alemã falada, na medida que se tinha generalizado falar como os oficiais prussianos:

*que arrogância, que furioso sentimento de autoridade, que sardônica frieza não ressoa em tal gritaria! Seria os alemães realmente um povo musical? – É certo que eles agora se militarizam no som de sua língua: é provável que, treinados em falar militarmente, também acabem por escrever militarmente. Pois acostumar-se a determinados sons é algo que influi profundamente no caráter: – adquire-se logo as palavras e locuções e, por fim, os pensamentos próprios desses sons.*²⁵

Acredito que essa idéia que se tem dos alemães, serem um povo marcial e que marcialmente caminharam para o nazismo, nos leva neste instante – junto com o que estamos desenvolvendo – a pensar a função da voz no trabalho do ator, principalmente quando este deve carregar textos que escapam da sua índole, não é por acaso que Stanislavski falava que o ator deveria **Estar em voz!** Seria uma

*benção para o cantor, como para o ator dramático, porque **Não estar em voz!** Seria um tormento para eles.*²⁶ Em cima destas questões foi se desenvolvendo minha pesquisa com o Diretor e Compositor Álvaro Nadolny,²⁷ que possui um longo percurso no campo do estudo da voz, principalmente por sua passagem com os monges budistas no Tibet. Sem assumir plenamente as questões propostas por esta teorização da voz, o importante é poder escutá-la e observar as possibilidades de seu uso no trabalho teatral.

A voz estaria profundamente relacionada com os pontos de ressonância no corpo, determinando, assim, significados que podem vir a questionar o que se está falando. Cada cultura teria sua forma de utilização de seus ressonadores exemplo: No Brasil, se utiliza o quadril como ressonador para significar **sensualidade**. Os suecos teriam o estilo próprio de usar o quadril como ressonador, o que determinaria uma fala profundamente sensual. Aqui poderíamos dizer que formaria parte do Traço Unário, algo do real articulado nos sons. Mas, por outra parte, segundo o Maestro Álvaro, nos EE.UU. a sensualidade é expressada usando como ressonador a parte de baixo do nariz, o que torna fanhosa a fala do apaixonado norte-americano. Ou pior, para alguns, a fala soa muito esquisita, como a de um homossexual. Para as japonesas de gerações passadas a sensualidade se manifestava quando um homem utilizava as mãos como ressonadores, pois isso significava que se trataria de um homem que possuísse uma relação muito forte com o trabalho.

A utilização do condicional deve-se em parte por não possuir um percurso mais profundo sobre o tema e também porque considero que a voz, ainda que seja de uma funcionalidade importantíssima, está atrelada àquilo que nos torna humanos: a **palavra**. E a palavra é dividida próprio do Sujeito cindido $\$$, que foi o que tratamos de desenvolver nos trabalhos até agora apresentados. De todos modos é necessário retomar algumas questões que, ao meu ver, nos aproximam muito com o teatro. Os monges tibetanos na suas **Sangha**, comunidade de monges, tem tarefas que semanalmente devem cumprir, mas para realiza-las devem atingir o estado que denominam de *Iluminado* – aproximando-se de Buda, O iluminado. Para isso cada

responsável das tarefas que desenvolverão na semana – pois mudam constantemente – deve tomar pela trilha **bodhisattvas** que os conduzirão à iluminação. Deve falar e movimentar seu corpo dependendo se é o responsável pela cozinha, pela limpeza ou pelas orações. Para isso, deve encontrar vozes diferentes para cada ocasião. É necessário, em primeiro lugar, sentir a "voz interior",²⁸ essa que lhe corresponde em estado **Nirvana**, onde cessa o **dukkha**, *existência insatisfatória e cheia de sofrimentos*.²⁹ A partir daí pode diferenciar a "voz interior" das outras vozes, o mesmo acontece com seu corpo, desde essa posição "neutra" pode partir na busca de outras diferentes. O teatro hoje em dia está bem perto disso. Se não há dúvidas que no palco ou na tela devemos caminhar diferente e não da mesma maneira sempre como um John Wayne ou mesmo um Dustin Hoffman, que não dizer da voz pelo que no seu mau uso pode provocar. É por isso que Nadolny nos convida a constante mudança dela, inclusive quando devemos realizar leituras e coloca o seguinte exemplo:

...quando o estudante usa sua própria voz, muito dificilmente, na necessidade de mudar de posição, de ponto de vista, de assumir um conteúdo antagônico com os seus, terá condições de modificar, terá mais dificuldades... e continua... o fato que a leitura seja feita com a "voz mental" – "voz interior" – determina uma situação muito peculiar, o leitor é tomado pelo texto como que termina sendo elaborado como próprio [aqui Nadolny aponta para o teatro] (...) imagina o que não pode acontecer com o ator que faça sujos textos que podem comprometer sua vida.³⁰

Poderíamos pensar que a questão da **identificação** é um pouco mais complexa, é o que viemos trabalhando até o momento, isto é, a identificação está relacionada com o Outro nos níveis simbólico e imaginário. No entanto é muito instigante essa teorização entorno do poder da voz, pelo menos não podemos deixar de considerar, principalmente no trabalho teatral. Lembro-me quando era estudante de teatro da Escola de Teatro Casacuberta do FATI (Federación de Teatros Independientes) – lá por mediados dos anos 60 –, às sextas-feiras tínhamos trabalhos práticos e na saída, entorno das 23:00 hs, jantávamos no Pipo, restaurante muito popular na classe média portenha, e quem apresentava o melhor trabalho do

dia comia de graça. Era o prêmio de reconhecimento que recebia, o ganhador, de seus companheiros. Não foram muitas, mas não me esqueço. O trabalho era trazer personagens da rua. Eu, nessa época, estudava Direito pelas manhãs e Teatro durante as noites e pela tarde trabalhava num estudo jurídico em que trabalhava um insigne advogado que tinha sido o último secretário do Presidente Gral. Juan Domingo Perón – 1954/1955. Era o Doutor Carlos Augusto Gentile, que anos depois terminaria sendo um dos Juizes do Supremo Tribunal de Justicia de Capital Federal. Este homem tinha estabelecido uma relação muito forte comigo, discutíamos muito política – ambos peronista ainda que eu mais à esquerda que ele – mas tinha muito carinho por minha pessoa e sempre me falava com sua voz marcadamente rouca: ***Pibe, vos tenés todas las taras para ser um gran abogado.***³¹ Era o que mais me chamava a atenção: sua voz e a forma como sentava, abria os braços encostando-os sobre sua mesa, como quem quer abraçar o mundo inteiro. Desses dois elementos parti para realizar meu exercício. Devo confessar que foi a voz o que mais me atraía no Dr. Gentile, o que me levou a começar meu trabalho por ela, resultando ser aquilo que me colocou de passagem, como *pré-atuação*. Sem dúvida, para mim, o elemento mais importante desse personagem para a *pré-atuação*. Essa noite eu dei meu “*show de los tallarines*” – que era como meus amigos falavam me vendo comer os macarrões com colher –, de graça.

Agora vou passar um mapa onde se localizam as ressonâncias mais usadas segundo a teoria que vínhamos desenvolvendo:

A VOZ

Pode-se dividir o corpo humano em três partes determinando a qualidade da voz (figuras 1, 2 e 3 a seguir):

Cabeça: **RACIONAL**

Tórax até final das costelas: **EMOCIONAL**.

Abdome, quadril e pernas: **INSTITIVO, PULSIONAL**.

Arco saindo: sou eu que quero

Arco voltando: É o outro que deve me querer.

Arco fechado:

Arco aberto: Entrando de sola na situação.

A) CABEÇA

- Quando a **ressonância** se produz no **arco do olho** acarreta **INTIMIDAÇÃO**.
- Enquanto a ressonância se produz **sob os olhos**, trata-se de **BONDADE**.
- A **SEGURANÇA** surge ao fazer a ressonância na **ponta do queixo**.
- Seguindo com as ressonâncias na cabeça temos: o **BOÇAL**, aquele que se sente melhor que os outros: ao fazer a ressonância no **fundo da boca**.
- A **INTELIGÊNCIA** se consegue fazendo ressonar **encima da testa**.
- Produzir a ressonância na **mandíbula** nos permite conseguir: **AGRESSIVIDADE**

B) TORAX

- **VITALIDADE** é conseguida quando a ressonância se realiza na parte **superior do esterno**.
- Enquanto que no **meio do esterno** nos daria **TRISTEZA**.
- E na **base do esterno**, produzimos a **ARROGÂNCIA (dominador)**.
- Quando a ressonância é produzida desde a **coluna**, obtemos: **RESPONSABILIDADE, ORGULHO**.
- Realizar a ressonância na **clavícula** conseguimos estabelecer um **ESPAÇO IRREAL**, oposto ao produzido pelos **pés e canela**: **RELIDADE, DECISÃO**.
- No **cotovelo**, conseguimos **SIMPATIA**.

C) ABDOME, QUADRIL e PERNAS

- Ressonância nos **ossos do quadril** obtemos **SENSUALIDADE**.
- Quando a ressonância se produz no **umbigo**, nos dá a idéia de que se consegue **PERCEBER A TOTALIDADE**, que tudo é compreensível.
- No **joelho** conseguimos a **SUBMISSÃO**.
- No **fêmur** a **VONTADE**.
- Na **canela**, a ressonância nos produz o **SENSO DE REALIDADE, CONSISTÊNCIA DE REALIDADE**. Sem a **canela**, parece que a expressão é pura imaginação, pura ficção.
- No **pé** obtemos a **DECISÃO**. A consistência de uma **decisão** está no **pé**. Jurar é com o **pé**.

Com **17 arcos** ou **pontos de ressonâncias**, fazem da fala uma verossimilhança, um sujeito possível.

Para o palco é bastante convincente trabalhar com **5 arcos**, o que faz surgir algo do jogo, isto é, da magia.

Pegar um lápis e ir tocando os pontos de ressonâncias.

Podemos compor com cinco arcos da seguinte maneira:

/ 3-1-1 / 3-2 / 5 / etc.

A fala **FORMAL** se consegue colocando o **arco fora do corpo**. Mas, primeiro se deve estabelecer a **zona de ressonância**: "Falou da boca para fora" como disse o povo.

EXERCÍCIOS	
1 - Descrever um <u>cachorro</u> usando:	arco no quadril: SENSUALIDADE arco na coluna: RESPONSABILIDADE (orgulho)
2 - Falar sobre <u>disco voador</u> usando:	arco na canela: SENSO DE REALIDADE arco na coluna: RESPONSABILIDADE arco no queixo: SEGURANÇA
3 - Falar sobre o <u>silêncio</u> usando:	arco na extremidade inferior do esterno: ARROGÂNCIA arco sob os olhos: HUMOR

3º TEMPO: TRABALHO PRÁTICO

Com Regina Mendes optamos por improvisar partindo do mito de Narciso e Eco. A Ninfa profundamente apaixonada trata de chamar a atenção de Narciso que está perdido na sua própria imagem e não escuta o chamado amoroso. Existem várias versões, algumas até culpam a Eco por Narciso ficar siderado na sua imagem até a morte. Ela teria maldiçoado seu objeto amoroso pelo seu descaso. Foi desta base que partimos. Narciso, envolvido na sua fotografia, não dava mínima atenção a Eco. Ela atrairá sua atenção através de uma lanterna mágica, deixando-o a mercês da luzica que o levará – arrastando-se traz a luzica – até ela. Mas não leva muito tempo até que ela o atraia, ele até chega a fascinar-se novamente com a luzica que Eco levou até seu rosto. Ele acaricia o rosto da ninfa. Está extasiado com a luzica e com a ninfa, mas sai enquanto ela fala olhando para o público: *Me tocou...ele me tocou*. Depois de uma certa luta com o seu desejo Narciso retorna a suas fotos. Então ela vai procurá-lo, cantando em italiano e quando fica bem perto dele entoia o: ***Dio como ti amo, non è possibile...*** a reação de arrogância e desprezo de Narciso não se faz esperar e lhe responde: ***Non è possibile, io non sono Dio***. Ela ainda se aproxima com tal ternura que leva a Narciso a uma ação severa e firme. Com seu braço indica a saída de Eco: ***Via!*** Eco sai chorando, mas não tarda em reagir enviando uma maldição a Narciso, que fica paralisado olhando uma enorme foto sua, enquanto ela vai tratando de fazer palavras cruzadas.

*O ritmo não está ligado ao tempo, de ser assim qualquer fenômeno seria absolutamente previsível, não haveria acaso.*³² No primeiro instante fiquei meio paralisado, mas ritmo não seria *sucessão regular de tempos fortes e fracos, cuja função é estruturar uma obra musical?*³³ Mas Nadolny continua: *o ritmo tem medidas que vão ter relações a posteriori por estar aberto ao que virá.*³⁴ Pensei sobre essa questão. Na verdade seja falando ou mesmo nos movimentos corporais nunca estamos no mesmo ritmo. Há conjugação de dois ritmos, entre o que ele chama de **regularidade** de acento e velocidade (andamento) e de **irregularidade**, também de acento e velocidade. Esta última é coerente com a sincopa, contratempo. Não se trata de levar uma fala só no ritmo regular nem no sincopa irregular. O primeiro provoca sonolência, o segundo transforma aquele que fala em algo perto da demência. Por isso o caminho é saber trabalhar com os dois. A repetição é estrutural, no entanto, para que ela não nos traga sempre o mesmo deve haver as variações rítmicas. Esse ponto é crucial no trabalho.

Em primeiro lugar, uma vez definida a partitura cênica utilizando um metrônomo, entendemos que a cena possuía um andamento em **andante**, ainda que nalguns momento se sentia que estávamos em outra velocidade. Fizemos a cena em **allegro** e conseguimos separar os momentos em que o movimento da cena o exigia aquele mais leve e gracioso, como Narciso indo traz da luzica ou mais tarde quando volta a suas fotografias abandonando Eco. Sabe-se que os movimentos mais lentos são mais dramáticos, por isso passamos para um movimento **Largo**. O que nos ajudou muito para definir a parte final, sentir o peso da ruptura e a violência contida nos movimentos e nas falas, lentas e sincopadas. Grande parte dos movimentos e da fala de Eco manteve-se em **andante**.

Estudando as personagens com Álvaro Nadolny, achamos que as os ressonadores a serem utilizados são aqueles em que aparece na continuação e na figura proposta para trabalho: narciso e eco.

SUGESTÃO DE RESSONÂNCIAS PARA AS PERSONAGENS		
ECO:	Trabalhar com o peito e quadril :	- arco – ponta do queixo: SEGURANÇA - meio do esterno: TRISTEZA
NARCISO:	Trabalhar com voz de ré e o tórax :	- inferior do esterno: ARROGÂNCIA - clavícula: ESPAÇO IRREAL (Autoalugação)

Resta-me dizer que, apesar dos problemas surgidos no meio do caminho – concretamente a greve – este tempo sincopa permitiu-me uma reflexão sem dúvida importante junto ao trabalho que venho desenvolvendo não só como diretor senão também como ator. A utilização do trabalho de Álvaro Nadolny no uso dos ressonadores corporais, assim como a noção cada vez mais rigorosa do "sentir o ritmo" tem levado a uma mudança de qualidade não só na Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR senão fundamentalmente a mim, em meu trabalho como ator.

NOTAS

¹LEVY-STRAUS. In **Alain Didier-Weill: Os Três Tempos da Lei**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p.237.

²DIDIER-WEILL, Alain. **Os Três Tempos...**, p.241.

³LACAN, Jacques. **La identificación**. Seminário inédito de 21 de fevereiro de 1962 (ver **Pai-Real-Simbólico-Imaginário**).

⁴Quem me criou foi minha avô, **la nonna**, que sem dúvida, como toda mãe, é "a mulher" de nossas vidas. De criança eu dormia no seu mesmo quarto e pelas noites cruzava para sua cama na tentativa de poder dormir com ela, mas ela sempre respondia o mesmo: *aquí só dormiu um homem, outro não vai dormir*. Nunca pesquisei se dormiu outro homem, mas um morto – eu não conheci meu avô, tinha morrido 13 anos antes de nascer – um pai morto através da musical voz dos fonemas introduzia sua espada cortante, sua interdição.

⁵**BIBLIA**. (Tradução Ecumênica). Edições Loyola, São Paulo, 1994.

⁶Uma criança de três anos sozinha no seu quarto pede para a tia que está no quarto contíguo: "_Tia, me fala, tenho medo porque está muito escuro. E a tia lhe responde _De que adianta? De qualquer maneira não me podes ver. Ao que o menino responde _Não importa, há mais luz quando alguém fala." In **Três ensayos ensayos de teoria sexual** de Sigmund FREUD, Obras Completas, Amorrortu, Bs.As. 2000, p.204-205.

⁷**Não tem tradução**, samba de Noel Rosa.

⁸ DIDIER-WEILL, Alain. **Os Três Tempos...**, p.243

⁹ DIDIER-WEILL, Alain. **Os Três Tempos...**, p.246.

¹⁰ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Edições 70, Lisboa, 1984, p.37.

¹¹DIDIER-WEILL, Alain. **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Companhia de Freud, Rio de Janeiro, 1999. p.16.

¹²BRANDÃO, Junito. **Teatro grego: origem e evolução**. Ars Poética Editora Ltda. São Paulo, 1992, p.25-26.

¹³Nota de J. Guinsburg na obra acima citada, p.148.

¹⁴É assim que a define **DIER-WEILL**, Alain. **Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte**. Contra Capa Livraria Ltda. Rio de Janeiro, 1997.

¹⁵Logicamente que seria apenas uma introdução para desenvolver um estudo desta diferença que vai mais além, principalmente porque o teatro desde sua origem encerra a palavra.

¹⁶DIDIER-WEILL, Alain. **Nota Azul...**, p.27.

¹⁷Ver MENGARELLI, Hugo. *To be or not to? To be the personage, is the question*. Capítulo 1, desta qualificação.

¹⁸DIDIER-WEILL, Alain. **NOTA AZUL**..., p.27. Aqui nos deparemos com a repetição, presente tanto na música como na língua. O retorno ao mesmo para ser diferente.

¹⁹O *enigma ascensional em que nosso ancestral, o Homo erectus, ergueu-se um dia envolve uma outra força que não a dos músculos*. DIDIER-WEILL, Alain. **NOTA AZUL**..., p.21. Talvez isto nos permita entender melhor o que Peter Brook narra no seu livro **El espacio vacío**: (...) *la necesidad origina de repente extraños poderes. He oído decir de una mujer que levantó un enorme automóvil para sacar de debajo su hijo herido, proeza técnicamente implosible para sus músculos en cualquier posible situación*. NeXos, Barcelona, 1990, p.62.

²⁰ROSSET, Clement. **Lógica do pior**. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1989, p.23.

²¹GROTOWSKI, Jerzy. **Lo que fué**, in **MÁSCARA**, n.^{os} 11-12, Outubro 1992 / Enero 1993.

²²Ver MENGARELLI, Hugo. *To be or not to*..., p.4 e subseqüentes.

²³GROTOWSKI, Jerzy. **Los ejercicios** in **Lo que fué**..., p.27.

²⁴GROTOWSKI, Jerzy. **Los ejercicios** in **Lo que fué**..., p.34.

²⁵NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, p.130.

²⁶STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**, Editorial Quetzal, Bs.As. 1983, p.61.

²⁷Álvaro Nadolny, Regente do Coral da UFPR (Universidade Federal do Paraná) e Prof. "Voz e ritmo" do "Curso de Formação de Ator" da UFPR.

²⁸Essa voz que media, segundo Freud, a Lei parental com o sujeito desejante.

²⁹BOWKER, John. **Para entender as Religiões**. Editora Ática, São Paulo, 1997, p.54.

³⁰NADOLNY, Álvaro. 1.^a entrevista: 07/05/2004.

³¹*Garoto, você tem todas as taras para ser um grande advogado*

³²NADOLNY, Álvaro. 3.^a Entrevista, 21/05/2004.

³³**Glossário da Música**. Abril Cultural, São Paulo, 1984.

³⁴ **Glossário da Música**...

7. CORPO E ENERGIA

O CAMINHO DA IDÉIA-ORGÂNICA COMO SÍNTESE DO PARADOXO

*Como é bela uma asa em pleno vôo.../ Uma vela em alto-mar... /
Sua vida - toda ela! - está contida / Entre o partir e o chegar...*

Mário QUINTANA

*A veces camino solo / a veces en soledad / a nadie le dije nunca /
como me gusta marchar*

Atahualpa YUPANKI

O ATOR E SUA ANGÚSTIA – CRIAÇÃO

Os versos de Mário Quintana e de Atahualpa Yupanki nos falam de um andar solitário. Embora esse andar seja às vezes em companhia – e no teatro isso é essência –, o ato criativo é como o encontro com a morte, profundamente solitário e singular. Não há professor teatral. Talvez aí radique aquilo que Stanislavski considerava como chave no seu sistema e que denominava de **perazhivania**, experiência. Experiência como acontecimento, experiência que, se tem a ver com a vida do ator, fundamentalmente tem a ver com a vivência do mesmo numa situação dramática. Era esta a que devia predominar, era esta, junto com seus companheiros, a que provocaria a mudança do ator. Algo de ético se reclama do criador, e este algo está relacionado a esse momento onde a angústia – é angústia de castração do que se trata – se transforma em criação. **Wo Es War, Soll Iche werden**, onde era Isso, o real, o Eu simbólico da enunciação advirá, poderíamos dizer: **onde era a angústia a criação advirá**. O ato criativo é um ato de maior solidão, ainda que o ator tenha que lidar com todos os fantasmas de sua história, *no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos*.¹ Professor e diretor nunca poderiam esquecer disto, a ferramenta desse homem que se doa – supostamente para um ato de *ser visto*, isto é, narcisista – encerra, em contrapartida, o risco. Não é qualquer um, é o risco de ter que lidar com *Deus e o Diabo*. *A terra do sol* ele terá

que criar sobre o abismo. Ou como nos fala o prof. Dr. Armando Sérgio da Silva: *Há que ariscar, trabalhar sem rede de segurança*”.²

O CHEIRO DA RESPIRAÇÃO

Sem entrar na discussão de se a respiração está sujeita à pulsão respiratória, temos de reconhecer que por todos os campos que a respiração navega ela encerra alguma coisa de muito especial, só pensar que em grego é *Πνευμα* significa : sopro / vento / respiração / odor / espírito, isto é, vai navegando pelo sopro da vida respirando os odores do espírito, e por que não as dores? Principalmente quando a angústia provoca essa pressão tão particular no “plexo solar” que torna difícil respirar. A respiração, em casos clínicos, aparece como crucial na angústia do analisante: *Por que temos que respirar? Poderia deixar de respirar? Que sucederia se deixo de respirar*.³ Já Lacan tinha observado que a respiração estava marcada pela erogeneidade dizendo que *é pelos espasmos que ela entra em jogo*.⁴

Vemos que está profundamente ligada à morte e Lacan considerava a asfixia como o único e fundamental trauma do nascimento.⁵ Mas devemos reconhecer que, por estar ligada à morte, também está à vida.

O respiratório fica velado em parte pelo visual – vimos, no capítulo **O Olhar e o Ator**, como o visual atravessa todas as sensações – mas fundamentalmente pela voz (boca) e pelo cheiro (nariz) – hiências do corpo relacionadas ao ato da respiração. A boca e o nariz funcionam como um anteparo da respiração. O odor não foi tratado sempre da mesma maneira, a cultura tem marcado sua presença das mais diferentes maneiras, *nos anos 30 (...) era um mundo cheio de odores. Reconhecia-se o ente querido pelo cheiro dos pés. Hoje, a referência é o desodorante*.⁶ Parece que ainda se guardam “lembranças” do homem quando não era bípede, onde o uso do olfato era de uma absoluta importância. Sobre a questão da passagem do quadrúpede ao bípede, concepção evolucionista, devo dizer que me deixa com uma pulga atrás da orelha, para não dizer duas.

Marco Antônio Coutinho Jorge trabalha a pulsão olfativa e nos traz alguns exemplos significativos. Referindo-se à pergunta que fizeram a Darcy Ribeiro – por ocasião de uma festa de aniversário que lhe organizaram suas ex-mulheres – sobre *o que ele mais gostava das mulheres e ele respondeu: o cheiro delas*. Outro exemplo vem de uma analisanda, jovem viúva, referindo-se a seu desaparecido esposo: *“A casa, o armário ainda têm o nosso cheiro; não é nem o cheiro dele, nem o meu, é o nosso cheiro, é isso é insuportável porque ele não está mais ali”*.⁷ Aqui poderíamos ver o objeto da pulsão, o cheiro dele – que se mescla ao dela –, que se torna insuportável porque ele não está, aliás nem precisaria estar morto para provocar a mesma situação, pois é na sua ausência que se funda, no cheiro, sua presença.

Na montagem de **Agidi**⁸ decidimos usar o que denominamos de **aromaturgia**,⁹ trabalho, representação com aroma, como anteparo para a criação dos personagens, essa experiência foi importante, principalmente pelos resultados obtidos.¹⁰

Mas a respiração é mesmo o oxigênio do ator, não só quanto ao ar que possibilita a vida, senão enquanto que permite a fala, o movimento e fundamentalmente a vida da energia. Gostaríamos, sem dúvida, de poder aprofundar sobre a questão pulsional seja da respiração como do olfato, mas não são muitos os trabalhos realizados neste campo e estão sujeitos a controvérsias, ainda estejamos inclinados a pensar, pelo que o cheiro representa na vida das pessoas e pelo uso do anteparo, de que está relacionado a pulsão. No entanto me limitarei a trabalhar a respiração junto a energização ou **idéia-orgânica**.

Uma das definições de energia é a de Barba: *A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é uma potência nervosa e muscular (...). Estudar a energia do ator (...) significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas*.¹¹ Isto é, para ele a energia provém dos músculos do corpo. Não que não damos importância aos músculos, mas nesta hora entendemos que não são dos músculos que se originam as energias e sim da pulsão e seus efeitos, a libido. Então, a energia

não está nos músculos em si, senão no *Θάνατος*, **Thánatos**, a pulsão de morte, isto é, a energia está nos buracos humanos ou melhor no pulsionar das bordas dos buracos. É delas que se estabelece essa lâmina que encobre os músculos e o corpo inteiro, essa lamela que Freud no começo chamava de *Ερως*, **Eros**, pulsão de vida. A energia é inconsciente. E por isso tanto Barba quanto Stanislavski – quando nos manda controlar os músculos – e outros mestres se preocupam em *modelar e educar (...) de acordo com situações não-cotidianas*¹² com o guia da palavra. Há uma passagem bem significativa de Peter Brook que nos fala de uma força nada muscular: *Ouvi dizer de uma mulher que levantou um enorme carro para tirar, debaixo dele, o seu filho ferido, proeza tecnicamente impossível para seus músculos em qualquer possível situação.*¹³

Agora, a pergunta que me faço é a seguinte: existiria uma relação entre a angústia e a tensão do “plexo solar” com as tensões corporais, estes que denominamos tônus negativo e que geralmente travam o ator? No trabalho com os atores o desenvolvimento da questão energética provocou situações que permitem entender que o corpo fala. Fala como real, isto é, é uma fala que escapa do simbólico. Geralmente os atores chegam com tensões, algo assim como a libido, a lamela não podendo dar conta da unidade e da imortalidade do corpo, é aí então que, sob o comando da palavra do diretor – neste caso eu mesmo –, se faz possível que esses tônus negativos possam ser distribuídos pelo corpo todo permitindo o retorno à unidade e a “imortalidade” que o ator tanto precisa nesse desafio ao nada, ao **ex nihilo** gasolina da criação. O simbólico vem a restituir a imagem através de um corpo energizado, corpo de **idéia-orgânica** comandado – idéia – e comandando – energia orgânica¹⁴ – os movimentos do ator. Comandado porque a “ordem” é não usar os músculos, senão a energia que, apesar de vir da pulsão de morte, nos torna vitais. Então o *corpo-vida*, do qual nos falava Grotowski, ou o *corpo dilatado*, de Barba, provém da pulsão de morte. Agora sem as dores das tensões realizam-se os movimentos mais variados, quase um “milagre” curandeiro, esse milagre que pode acontecer quando o simbólico, na voz do xamã-diretor – é o mestre que sabe que o

outro sabe fazer— vem regerar o real.¹⁵ Os atores podem ficar horas trabalhando e não sentir cansaço, conseguir movimentos diferentes, contracenar com outros atores ou objetos, vivenciar em improvisações e desequilibrar o corpo com facilidade.

Esse corpo que está marcado pela introdução do simbólico, diferente radicalmente do corpo do animal, *um animal (...) ideal, quer dizer bem sucedido – o mal sucedido é o animal que chegamos a capturar.*¹⁶ *Esse animal ideal nos dá uma visão de completude, de realização, porque supõe o encaixe perfeito, e mesmo a identidade do **Innemwelt** (do interior) e do **Umwelt** (do exterior). É nisto que está a sedução dessa forma viva, desdobrando harmoniosamente sua aparência.*¹⁷ Quem sabe esta complitude é que nos leva a fazer dos animais entes falantes. Na realidade gostaríamos de ter o que eles possuem, essa completude que o espelho da libido não consegue conquistar. É aqui o trabalho do ator, conseguir, senão a unidade, a possibilidade de fazer uso de seus buracos e da palavra para regimentar, nos três registros real-simbólico-imaginário (ver **Real-Simbólico-Imaginário**), um narcisismo topológico onde não fique só preso no espelho e no quadro. A prisão nas palavras é o que nos permite a liberdade da criação, ou se quiser, na **repetição** significante fazer advir o **acaso** do real, do inominável, dos diabos. Depois de tudo o que seria a liberdade: *Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões.*¹⁸ Então o ator pode receber a quebra das grades da repetição significante, quando vem o acaso e *de repente, derruba uma barreira e experimenta quanta liberdade pode caber na mais estreita disciplina.*¹⁹

*Respirar é um ato involuntário e automático*²⁰ e Grotowski nos enumera as três possibilidades, **a) a respiração da parte alta do tórax ou peitoral (...)** **b) respiração da parte baixa do abdome (...)** **c) Respiração total (parte superior do tórax e o abdome. A fase abdominal é dominante (...))** *A respiração total é a mais efetiva para o ator.*²¹ O prof. Álvaro Nadolny desenvolveu junto ao Coral da UFPR, do qual é seu diretor e fundador, a respiração corpo inteiro. Ele entende, assim como nós entendemos que o olhar não é só dos olhos, que o corpo respira além das narinas,²² *essa respiração nos permite desenvolver um maior equilíbrio e dar mais firmeza aa corpo*

sem tencioná-lo, nos diz Nadolny e acrescenta: *é dessa forma que a ressonância pode se estabelecer sem dificuldades*. Sem dúvida que a idéia-orgânica deve ser pensada nesta linha, na medida que nos exercícios, como veremos a seguir, a ressonância operará no corpo já energizado.

OS EXERCÍCIOS COMO CONSEQÜÊNCIAS

Os exercícios seguintes têm como objetivo incorporar os conceitos de dentro-fora / fora-dentro, ou seja alienação e separação. Mas antes vamos ao lugar do trabalho. No seu livro ***The Empty Space***, Peter Brook começa dizendo-nos: *Posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de palco nu*,²³ isso nos coloca num espaço diferente a que denominamos tela; *descobrir o espaço é descobrir-se nele, representa para cada indivíduo uma experiência a um só tempo pessoal e universal*,²⁴ então, começamos com um caminhar para que o aluno-ator se integre no espaço.

É nesse momento de relação espacial que ele vai incorporar a respiração integral – corpo inteiro. Logo vamos desenvolvendo a energização, que eu prefiro chamar de **idéia-orgânica**.²⁵ Esse fora-dentro / dentro-fora, próprio do discurso, vai realizando-se nas relações que os atores estabelecem com o espaço, com os objetos e com os outros atores. É o **m’eu corpo** (meu eu corpo) que deve emergir como incorporado a **minhas idéias**, que podem surgir também no movimento de alienação-separação. Estes exercícios também apontam para a prática do constante jogo do ator com a personagem que se mantém constantemente nesse movimento. A **palavra** condutora – do diretor-professor – tem que vir com o objetivo de se “incorporar” no ator, noutras palavras, este tem que estar sujeito à repetição para permitir o devir do acaso. A função do diretor-professor é a função do mestre no sentido em que aparece em **Menon** de Platão, isto é, não é aquele que possui o **savoir-faire**, senão aquele que faz emergí-lo no escravo-ator. O termo escravo está referindo-se ao escravo do texto de Platão.²⁶

1ª PARTE: AQUECIMENTO: RESPIRAÇÃO E IDÉIA ORGÂNICA

A – Caminhada no espaço (Partindo dos trabalhos de Viola Spolin, que usa o dentro-fora / fora-dentro): **A1:** Sinta o espaço à sua volta e investigue-o como se fosse desconhecido. Sinta o espaço com as diferentes partes do corpo, interior e exterior. Depois deixe o espaço sentir você. **A2:** Agora você atravessa o espaço e deixa o espaço atravessá-lo. Sinta as tensões de seu corpo, sinta o esforço no interior dele desde seu interior. Sinta o esforço no exterior de seu corpo. Observe, memorize corporalmente, **incorpore-o**. Seu corpo está dentro e fora.

B – Tensão e relaxamento (Nos orientamos em parte com os trabalhos de Klauss Viana, Grotowski e Viola Spolin): **B1:** Sentir a diferença entre a tensão, tônus negativo, e o relaxamento, isto é, o movimento do não-movimento, a energia fluindo como tônus positivo. Fazê-lo com cada parte do corpo: mãos, braços, ombros, pescoço, pescoço e cabeça, quadril, coxa, perna, pés. **B2:** Relaxar ao máximo deixando que o espaço o conduza, o sustente. Sinta como seus olhos são sustentados por ele, suas pernas, suas mãos, etc. Consciência da respiração integral. Agora pare e experimente o movimento e a parada: sinta o **não-movimento** como **movimento**, sinta a **energia** fluir por todo o corpo, no **não-movimento**. **B3:** Recupere a observação de suas tensões, transforme-as em tônus positivo; faça delas um centro energético que se desloque pelo corpo, e sinta que lhe permite fluir sem esforço: **“D’ordure on fait l’or dur de la création”**. Sinta que o movimento está sustentado pelo não-movimento, pela **idéia-orgânica**, que o sem movimento aparente sustenta o movimento. Energia que **sai** do interior, energia que **vem** do exterior. Encontre-se com um companheiro, sinta a energia que **vai** de você em direção a ele, sinta a energia que **vem** dele em direção a você. A energia está dentro e fora / fora e dentro. **Deixe que o não-movimento – energia fluindo – conduza seus movimentos.** Repita com um objeto, sinta a energia que **vai** para ele e a energia que **vem** dele. **B4:** Agora Ande no espaço transformado em gelatina, estabeleça formas, sinta como

forma o espaço e como o espaço o forma. **B5:** O espaço volta a ser normal, introduzir o **equilíbrio – desequilíbrio:** no andar – para frente, para trás, de lado –, no pulo – para frente, para trás, de lado. Subindo em objetos, cadeiras, escadas, cubos, etc. Trabalhar com a idéia-orgânica para estabelecer o desequilíbrio – equilíbrio. Cada trabalho deve ser **incorporado**.

Alguns depoimentos dos integrantes da Companhia de teatro PalavrAção da UFPR nos dão uma idéia da modificação que estes exercícios operou no trabalho de seus componentes.

Cristiano Gonçalves: O que permite a idéia-orgânica é você estar inteiro. Acho que pela primeira vez eu realmente me senti ator, isto é, sentir sem pensá-lo.

Paulo Marques: Eu me sinto mais orgânico. Termino o trabalho e me sinto muito menos cansado do que me sentia antes. Eu não preciso intelectualizar tanto com relação aos movimentos e aos relacionamentos com as coisas e com os outros, através do toque ou mesmo do diálogo.

Alaor de Carvalho: A idéia-orgânica provoca uma sensação interior que faz com que o personagem fique mais vivo e com muito mais rapidez. Com a energização a gente chega muito mais rápido ao auge da personagem.

René Lyon: é muito interessante sentir as partes do corpo pulsando e correndo dentro de si. Te dá uma energia diferente que te permite falar, movimentar-te com mais segurança, há uma força diferente para fazer as coisas.

2ª PARTE: O OLHAR

Os exercícios seguintes continuam com o movimento da **idéia-orgânica** dentro-fora / fora-dentro, mas agora introduzindo os princípios do Olhar.

C – Olhar-se desde fora (ocupar o Olho do sonho) seguindo seus movimentos. Com vendas. C1: Utilizar a energia de **fora para dentro** para estabelecer o olhar sobre si mesmo enquanto vai realizando os trabalhos. **Olhar-se** de diferentes ângulos: Picado, contra-picado, normal, normal baixo, supina, etc. **C2:**

Repetir tudo agora improvisando com um objeto, depois com o objeto e um companheiro. **Experimentar** toda a cena plenamente, idéia-orgânica, e **Olhar** a cena desde fora. (sem perder a idéia-orgânica). **C3: Repetir tudo sem vendas. Incorpore-o.**

3ª PARTE: O OLHAR COM ANDARITMO E RESSONÂNCIA

Acrescentaremos a seguir a **ressonância** e o **andaritmo**. **Andaritmo** é o que resulta do encontro do ritmo e andamento, já que se torna complexo separar no ator o ritmo do andamento, principalmente se o *ritmo não está ligado ao tempo, se fosse assim qualquer fenômeno seria absolutamente previsível, não haveria acaso*. Esta afirmação do Prof. Nadolny nos libera ao uso do conceito de **andaritmo** onde o *que virá* estabelece a inesperada mudança. Também ritmo se confunde com velocidade; quando a uma cena falta ritmo, muitos diretores mandam fazê-la mais rápida, o que é um grande equívoco. Às vezes acelerar uma cena é destruir totalmente seu ritmo. A princípio o ritmo é uma pulsação de tempos fortes e tempos fracos, o que faz adquirir *tensão e distensão* que podemos observar em qualquer movimento, e as variações de tempo entre uma e outra é o que provoca os diferentes ritmos. O andamento seria a velocidade do tempo – rápido / lento – em que essas variações rítmicas – tempo forte / tempo fraco – tensão / distensão– aconteceriam. Então, um mesmo ritmo – $\frac{3}{4}$, por exemplo – pode ter variados *andamentos* –largo / alegre / prestíssimo. Isto é importante, mas está sujeito às possibilidades do acaso onde o tempo rítmico é obrigado a mudar. Isto em teatro é mais que óbvio. Stanislavski não separa o tempo do ritmo, ele o chama de *Tempo-ritmo*.²⁷ Eu preferi chamá-lo de **anda-ritmo**, mantendo as designações da música: andamento e ritmo, mas com a idéia de que os mesmos estão sujeitos a mudanças constantes.

Sobre o **andaritmo** os integrantes opinaram:

Ana Paula Machado: *Antes de começar a trabalhar andaritmo, a gente pensava em ritmo como ritmo da fala, como ritmo da métrica, esquecendo o corpo. Quando passamos a trabalhar andaritmo a gente começa a entender que se trata do ritmo corpóreo que será traduzido à personagem.*

Alaor de Carvalho: *O andaritmo para mim é fundamental porque vai me dar uma segurança no casamento do movimento com a fala, o texto.*

Fernanda Albanaz: *O andaritmo cria uma consciência corporal muito maior. Ele permite uma maior interiorização do que se vai trabalhando para a personagem. Favorece muito trabalhar o dentro-fora / fora-dentro por essa consciência corporal. Encaixa com a idéia-orgânica.*

D) – Relacione-se com um objeto através do olhar deste. D1: Deixe-se surpreender por um objeto, é ele quem o olha, estabeleça uma relação e improvise. **D2:** Continue a improvisação com o objeto seguindo o **andaritmo** da música. **D3:** Escolha um andaritmo (esvazie-se da melodia) para uma das situações estabelecidas com o objeto e trabalhe com ele.

E) – Relações com objetos introduzindo as ressonâncias. E1: Repita o trabalho com o objeto, relação, andaritmo e acrescente a /as **ressonâncias** em sons ou fala. **Incorpore-o.**

4ª PARTE: IMPROVISACÃO

A improvisação como processo de criação estava claramente presente em Stanislavski no desenvolvimento final de seu trabalho:

Meu modo de enfocar um novo papel é diferente e consiste no seguinte: sem realizar leitura prévia da nova obra, sem realizar conversa nenhuma sobre ela, se convida diretamente os atores ao primeiro ensaio (...). Relatarei a vocês a fábula por episódios e irão interpretando-a. Vou seguí-los, para ver como improvisarão. Anotarei o mais acertado. Desse modo, num esforço comum, anotaremos e representaremos ao mesmo tempo o que ainda não se tem escrito. Os honorários dos direitos de autor repartiremos entre todos.²⁸

Este momento foi elaborado em um ano de trabalho junto ao professor e diretor teatral Raúl Serrano (1971), nos levou a estruturar todos nossos trabalhos de direção em torno da improvisação. É verdade que não partíamos da maneira que Stanislavski propunha, mas foi fundamental para a criação das personagens enquanto foram usados não só para as cenas teatrais, senão também para as supostas cenas

que teriam acontecido na alegoria da estória. Estas cenas paralelas eram, geralmente, sugeridas pelos próprios atores. Elas eram regadas não só pelos **anteparos** escolhidos pelos atores – que às vezes aqueles surgiam como consequência mesmo da improvisação –, senão que a própria improvisação acabava sendo um **anteparo** para a personagem como *memória emotiva*, abrindo a porta para outras improvisações. Elas se transformavam numa corrente significativa de onde ia surgindo a dramaturgia da personagem.

A improvisação está fortemente ligada à idéia de repetição. Esta que traz o acaso do novo, a surpresa do diferente (ver **Repetição e Acaso**). É impressionante como este jogo é estruturante para a dramaturgia final da peça, é o molho que permite essa aliança de **dons** entre aqueles que ficam presos à cadeia significativa da dramaturgia, para serem livres e fazer uma abertura constante. Essa abertura dramática é estrutural da dramaturgia. Noutras palavras, a dramaturgia deve ser os ferros da grande prisão de que nos falava Guimarães Rosa, a **abertura** dramática é a liberdade.²⁹

A regra mais importante de uma improvisação é o **conflito** que, lembrando Heráclito, é o pai de todas as coisas. Os conflitos, a princípio, podem ser exterior-interior (fora-dentro – alguém ou uma força se opõe ao sujeito); interior-exterior (dentro-fora – entre o sujeito e outro, ou uma outra força) e exterior-exterior-(interior) (forças externas em choque que afetam ao sujeito) e interior-interior-(exterior) (o sujeito entre demanda e desejo e seus efeitos no meio).

Viola Spolin nos coloca, em primeiro lugar, os três elementos básicos que devem existir para se poder desenvolver a improvisação: *Onde?*, *Quem?* e *O Quê?*

Onde? *Lugar em que* vai se realizar a alegoria. O lugar tem uma forte influência na situação que vai se desenvolver.

Existem diversos exercícios do *Onde?*, alguns já expusemos no começo, mas o importante é a relação que o ator estabelece com o meio.

F1: Exercícios do Onde? Podem ser: individual ou em grupo. Estar num bar, num barco, num trem, no mar, etc. Com tempo frio, quente, chuvoso, etc. Lugar

fechado ou aberto. Etc. **F2:** De **onde** vem, **aonde** vai. Frisar essa diferença, porque em definitiva está relacionada com a travessia da criação.

Quem? O interessante é que estes jogos propostos pela Viola Spolin, o *Quem?*, a pessoa, máscara, no começo é só uma indicação. É através do desenvolvimento da improvisação e na relação com o outro (alienação e separação) que a máscara vai emergindo. É propriamente no acontecimento do jogo e através do que vem do outro – e da situação que vai se surgindo – que vai se conformando a personagem, isto é, ela vai adquirindo identidade. Aqui é importante reconhecer que esse *Quem?* define também, o relacionamento dos atores.

F3: Através da relação com o outro descobrir quem é (fora-dentro). **F4:** Através do que realiza ser descoberto quem é (dentro-fora).

O quê? Está relacionado com o que o ator tem como causa (por quê?) e como objetivo (para quê?). É justamente nos *O quê?* dos atores que deverá surgir o **Conflito**.

A partir daí Viola Spolin nos coloca dois tipos de conflitos: 1º o conflito no qual a regra é *aceitar* tudo o que vem do outro. 2º o conflito no qual a regra é *aceitar* e/ou *bloquear* o que vem do outro.

CONFLITO A DOIS

G1: Se aceita o que o companheiro propõe: Se define o *Onde?*, *Quem?* o *quê?* Orientação para os atores: 1) Um tem que sair, o outro lhe demanda ficar. 2) Um demanda sair ao outro, o outro quer ficar. 3) Um quer mudar uma coisa, o outro quer mantê-la. 4) Um demanda algo do outro, este lhe nega. 5) Um não quer falar, o outro lhe exige que fale. 6) Um está ocupado, o outro demanda atenção, etc.

G2: Se aceita ou bloqueia o que o companheiro propõe: Se repetem os exercícios anteriores.

Os mesmos podem repetir-se com **anteparo**, **andaritmo** e **ressonância**.

G3) Com a idéia-orgânica trabalhar com um companheiro os conflitos anteriores os opostos:

6-1 <u>idéia orgânica</u>:	Definir o <i>Onde? Quem e O quê?</i> a) amador ou odiador. b) vítima ou criminoso. c) diabólico ou puro. d) tétrico ou alegre e vital O mesmo invertendo	CONFLITO (1) <u>Aceito</u> o que o companheiro propõe
Energeticamente trabalhar com os paradoxos:		
7-1 <u>idéia orgânica</u>:	Definir o Onde? Quem e O quê? a) amador e odiador. b) odiador e amador. c) diabólico e puro. d) odiado e amado. e) etc.	

G4) Energeticamente trabalhar com um companheiro, os opostos:

6-1 <u>idéia orgânica</u>:	Definir o Onde? Quem e O quê? e) amador ou odiador. f) vítima ou criminoso. g) diabólico ou puro. h) tétrico ou alegre e vital O mesmo invertendo	CONFLITO (2) <u>Aceito</u> ou bloqueio o que o companheiro propõe
Energeticamente trabalhar com os paradoxos:		
7-1 <u>idéia orgânica</u>:	Definir o Onde? Quem e O quê? a) amador e odiador. b) odiador e amador. c) diabólico e puro. d) odiado e amado. e) etc.	

Com o **outro**: Diante da **oferta** da **Coisa**

CONFLITO (1): : **Aceito** ou **bloqueio** a **Coisa**: **demandando-a** ou

CONFLITO (2) : **Aceito** perdê-la.

Nada.

Definir as contradições paradoxais da personagem, através da música – andaritmo. Definir uma partitura da personagem.

CONFLITO A TRÊS

Denomino este conflito como **histérico**, já que se trata de um jogo em que dois integrantes da improvisação brigam para ganhar o terceiro. Este encontra-se dividido entre as duas tendências, é por isto que o chamo de histérico, como histérico é estruturalmente o humano, dividido pela linguagem, dividido entre a demanda e o desejo.

Estes exercícios são mais complexos, usa-se o **aceitar** e o **bloquear**, além de tudo o que estava se usando nos exercícios anteriores.

J1) Define-se: Onde? Quem? e O Quê?

A demanda a **C** algo que se opõe a **B**.

B se opõe à demanda de **A**, colocando **C** dividido.

Entre os exercícios de conflito a três tem um que foi a primeira improvisação que eu realizei, lá pelos anos 1965, na Escola de Teatro Casacuberta: **A Estátua**. Originalmente se tratava de uma estátua que se relacionava com um dos outros personagens, o terceiro vê só a estátua e que seu companheiro está perdendo a razão. Este exercício passou a sofrer uma modificação importante porque eu relacionei a estátua com a **Coisa**, um verdadeiro **unheimliche** que tomava conta da cena. Já não se tratava de uma estátua, podia ser qualquer coisa que adquirisse vida. Um espantalho, a foto que nos hospitais chamavam ao silêncio, Santo Antonio e dois caipirinhas, a Preta Velha do terreiro, a morta, etc. Deste exercício surgiu o primeiro trabalho da companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, **La Chose Vivante**. Todos os espetáculos foram realizados em palcos alternativos: ruas, praças, escolas e até mesmo no palco.

J2) A Coisa: Define-se o Onde?, Quem? e O Quê?

A (a Coisa) se põe em contato com **B**, este ao se pôr em contato com **A** entra em conflito com **C**.

NOTAS

¹BROOK, Peter: **A porta aberta**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999, p.19.

²Aulas de Pós-Graduação, ECA-USP. 2001.

³EIDELSZTEIN, Alfredo. **La pulsión en psicoanálisis e la pulsión respiratória**. Letra Viva, Bs. As, 2004, p.49.

⁴LACAN, Jacques. **Escritos**, p.832.

⁵ LACAN, Jacques. **Escritos**, p.45.

⁶VINCENT, Gerard. **O corpo e o enigma sexual**, in **História da Vida Privada**, da primeira guerra a nossos dias, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p.309.

⁷COUTINHO JORGE, Marco Antônio: **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000, p.53.

⁸**Agidi, uma Antígona Brasileira**, peça de minha autoria, montada pela Companhia de Teatro PalavrAção UFPR, sob minha direção em 2001.

⁹Ver exercícios.

¹⁰Tratava-se de uma versão absolutamente livre de Antígona de Sófocles, uma ficção científica. O local central era o departamento de jornalismo, de um sistema de internacional de comunicação denominado *:Jornalismo da Universal*. O mundo era governado pela **ULN, United League of Nation**, cujo representante era um Super Primeiro Ministro, **Janos Power** (o Creonte em questão). **Agidi** era a melhor apresentadora e comentarista política, era interpretada por Paula Dias, atriz negra, que usava de perfume uma combinação de canela e cravo, este um pouco mais acentuado. Sobre seu perfume nos falava Paula: *era o que me introduzia no mundo da personagem, me remetia ao passado, à família* (os pais tinham morrido), *me propiciava sensualidade, essa que tanto adjudicam à nossa etnia e que com orgulho levamos*. O perfume que mais lhe atraía era o de seu irmão, interpretado por Adriano Esturilho, ator branco – isso foi de propósito, ambos eram filhos originais de pais negros, uma forma de colocar os problemas em outra ordem –, que usava perfume de canela, remetendo-o também a sua história. O personagem **Rhuan**, jornalista e poeta, interpretado por Alaor de Carvalho, usava mistura de uva e tabaco que o remetia à figura que mais tinha marcado sua vida, seu “abuelo” argentino e que também lhe ajudava a atrair sua companheira de trabalho, **Clarissa**. O caso mais marcante foi de **Silvério**, interpretado por Paulo César Farias, dedo duro do sistema; usava uma mescla de tabaco e fumaça e seu cheiro era profundamente marcante e repulsivo, nos fala Paulo: *foi uma experiência muito forte, eu sentia como o perfume tornava meu personagem com mais força, parecia que seus movimentos adquiriam outra qualidade. Apesar do confronto com a figura de Rhuan eu tinha uma certa identificação porque o perfume dele também tinha tabaco*.

¹¹BARBA, Eugenio. **A Arte Secreta do Ator**. Editora Hucitec e Editora Unicamp, Campinas, 1995, p.74)

¹² BARBA, Eugenio. **A Arte Secreta...**, p.74.

¹³BROOK, Peter. **El espacio vacío**, Nexos, Barcelona, 1990, p.62. Que os músculos são comandados está claro em uma infinidade de exemplos: a paralisia histérica, o estresse, tumores, etc.

¹⁴Neste caso orgânico se refere ao órgão libido.

¹⁵Ver LEVY-STRAUSS, Capítulo X: “A Eficácia Simbólica” de **Antropologia Estrutural**, p.215-221.

¹⁶Eu digo que animal bem sucedido é aquele que não cai nas “garras” do homem, porque nunca vi – nem ouvi – uma leoa entrar num salão de beleza dizendo: *Por favor, podem me fazer as garras?*

¹⁷LACAN, Jacques. Seminário I: **os escritos técnicos de Freud**, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983, p.161,

¹⁸GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, p.286.

¹⁹BROOK, Peter: **El espacio vacío**. Ediciones Península, Barcelona, 1986, p.153.

²⁰RUIZ LUGO, Marcela e MONROY BAUTISTA, Fidel. **Desarrollo Profesional de LA VOZ**, Grupo Editorial Gaceta S.A., Col Escenologia, Mexico, 1994, p.27.

²¹GROTOWSKI, Jerzy. **hacia um teatro pobre**. Siglo Veintiuno Editora, México, 1984, p.110-111.

²²Um claro exemplo disso, temos no filme de 007, **Goldfinger**, “007 contra Goldfinger”, quando a moça, no começo do filme, é morta asfixiada ao ter pintado todo o corpo em ouro., enquanto suas narinas estavam livres.

²³ BROOK, Peter. **El espacio vacío**..., p. 5.

²⁴FAYGA OSTROWER : **Universo da Arte**. Editora Campus Ltda., Rio de Janeiro, 1987, p. 30

²⁵Talvez idéia-orgância não seja o terma mais ideal, mais não encontrei outra que pudesse traduzir essa idéia de encontro da **triebe**, pulsão, com o **λογοζ**, enunciação e enunciado. Ou se quisermos, o encontro desse corpo erogeneizado cujo representante é a libido com a linguagem que a atravessa. A consciência corporal, tão mencionada em teatro, é algo sempre apresentado em 3ª pessoa, tal como nos referimos ao próprio corpo.

²⁶PLATÃO: **Menon (DIÁLOGOS)**. EDIOURO, Coleção Universidade de Bolso, s/d. p.60)

SÓCRATES: - *Que te parece, meu caro Menon? Este rapaz, acaso, não me disse em resposta o que justamente pensava?*

MENON: - *Sim, o que ele próprio pensava.*

SÓCRATES: - *E, entretanto, como dizíamos há pouco, ele nada sabia dessas coisas.*

MENON: - *Tens razão.*

SÓCRATES: - *Mas já não se achavam esses conhecimentos no seu íntimo?*

MENON: - *Achavam-se.*

SÓCRATES: - *Portanto, em todo aquele que não sabe o que são certas coisas, se encontra o conhecimento verdadeiro dessas coisas.*

Poderíamos dizer que o ator não precisa do diretor para saber o que deve fazer, senão para pô-lo em movimento e fazer aparecer esse *savoir-faire* que já se *achava (...)* no seu *íntimo*.

²⁷STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1983, Cap. V, TEMPO-RITMO, p.136.

²⁸STANISLAVSKI, Constantin: *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977, p.305.

²⁹Em todo o mês junho de 1986 estivemos no Teatro Glauci Rocha no Rio de Janeiro com minha peça *Eucalipto e os Porcos (Viva Perón, carajo! – La cumparsita)*. Num determinado momento nosso sonoplasta teve um problema e não conseguia encontrar a música (tango) que os atores tinham que dançar. A construção dramatúrgica era tal, que se não dançassem se perderia o fio central da ação. Os atores, sem problemas, improvisaram ao ponto tal, que não só ninguém notou como que também parte dessa improvisação serviu para as interpretações futuras. Em outra ocasião, em maio de 1985 estreamos *Vou te contar como é lá em casa*, peça musical infanto-juvenil, e no dia da estréia aconteceu um acaso, que seria fatal, se todo o espetáculo não tivesse sido montado na base da improvisação e sugestões dos atores. Três cenas aconteciam simultaneamente de forma intercalada. Dois pares de meninos e três meninas. Estas discutiam sobre o sanduíche de Mariazinha. Era a primeira cena do espetáculo e eu vejo desde a cabine de iluminação – eu estava executando-a – que Mariazinha estava sem o sanduíche. Quase morro de desespero, pouca confiança depusitei neles e no próprio trabalho que tinha desenvolvido. Eles, todos, improvisaram, mantendo a dramaturgia, e passou de uma forma tal que o único desesperado na questão fui eu. Foi uma bela lição. Confirmou-se o trabalho que durante muitos anos foi se desenvolvendo.

8. ÉTICA E ESTÉTICA

A SINGULARIDADE DE UMA TRAVESSIA: O ESTILO

A COISIDADE DO TEATRO E DO ATOR AO BUQUÊ DO ÉDIPO

O palco vazio é a coisidade da coisa teatro, assim como o vazio do vaso é a coisidade da coisa vaso. O barro que marca os limites do vaso é marco como os limites do palco. Os limites onde o dom-espetáculo que será escançado. A quarta parede, a tela, o anteparo é que dará a nosso paladar o sabor do vinho teatral. A coisidade do teatro essência no dom do espetáculo escançado. *O dom do escançado é a bebida para os mortais; refresca sua sede; restaura seu descanso; alegra sua vida em sociedade (...). Se doa às vezes como libação (...). O escançado como libação não acalma nenhuma sede; acalma a celebração da festa nas alturas (...). O escançado é a bebida aos deuses imortais (...) escancear (...) oferecer, sacrificar e, portanto, doar.*¹

Nesta belíssima passagem onde Heidegger vem trabalhando a coisidade da coisa jarra, nós podemos ver a homenagem que ofereciam a Dionísio. Com este *εκστασις*, êxtase provocado pelo *οινος*, o vinho, que os fiéis entravam no *ενθουσιασμος*, entusiasmo, para ultrapassar o limite, a fronteira, o *μετρον*, **metron**, a medida de cada um e assim se aproximar de deus. Aproximar-se, mas nunca ser esse Outro. É a homenagem a Dionísio que o ator se forma ao entrar nesse transe, por isso é um *υποκριτης*, hipócrita, um ator. Podemos notar agora a questão do **dom** é algo do campo do simbólico, é isto que permite os laços sociais, e também a *καθαρις*, catarse, a purificação.²

Mas do que seria essa purificação a não ser de uma culpa? Toda culpa está ligada aos “pecados”, é a função social que a catarse cumpre. Mas estaria do lado do *υποκριτης*, hipócrita, ator, essa culpa também? Bom, nós sabemos que por ter ultrapassado do *μετρον*, **metron**, sua medida, provocará uma violência, uma *υβρις*, não só contra si mesmo senão também contra os deuses, o que o lançará ao *ατη*, **até**, *cegueira da razão*.³ Isto é, por alienar-se ao Outro, o hipócrita do ator perde

a razão, fica a mercê do medonho, do inominável da pulsão. Então, retomando a última pergunta: estaria o ator também no campo culposos? Esse ator também está em pecado, seu ato ofendeu aos deuses e ele deve operar algo para compensá-lo; esse algo será recorrer a alguém que o tire da *μανια*, mania, loucura, a que está sujeito. É então que *λογοζ* apolíneo lhe permitirá separar-se dessa mania sob o perigo de ser devorado. Isto, além de apresentarmos o movimento dentro-fora / fora-dentro do ator, em seu exercício ele também se purifica, isto é, o constante exercício do ator é purificar-se desse pecado de se confundir com os deuses. Em especial *Διονυσιοζ*, Dionísio, que nasceu duas vezes, uma da mãe, *Ζεμελη*, Sêmele, e outra do pai, *Ζευζ*, Zeus. A mãe perdida morre antes de Dionísio nascer, e o pai – parturiente – o guarda na sua perna até vir ao mundo... da linguagem.

Não posso deixar de lembrar de Édipo, toda a família tinha uma particularidade no andar:

Λαβδακοζ, Lábdaco, “coxo”, avô de Édipo;

Λαιοζ, Laios, “torto”, pai de Édipo, e

Οιδιπουζ, Édipo, “pé inchado”.

*No dom do escançado perduram antes de tudo terra e céu, as divindades e os mortais.*⁴ Com algumas diferenças, os deuses até carregando filhos na coxa e os outros, os mortais, enfim, não muito bem das pernas, mancando. Mancar vem do italiano *mancàre* e, assim como o francês *manquer*, significa não se sair bem, estar em falta, ser insuficiente, falhar, estar em culpa. Noutras palavras, a família de Édipo falhou e nós, graças a Deus – se *Deus é inconsciente* –, estamos pagando os pecados.

O BELO NÃO É TÃO BELO, NO ENTANTO É BELO

A introdução acima vem nos trazer duas coisas; uma que a Coisa criação tem a ver com um vazio e a outra, que a outra cena manca para falar d'Isso, disso que é sair do campo das relações sexuais dos animais e entrar no campo das *relações* humanas, principalmente sexuais. Estética vem do grego *Αισθησις*: relativo

às sensações, órgão dos sentidos e sempre esteve unida à idéia sobre o sentido do **belo**: *Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine por conceito o belo. Pois todo juízo desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não um conceito de um objeto, é o seu fundamento-de-determinação.*⁵ Para Kant, até a beleza natural está sujeita a ser apreciada como belo. Para Hegel o belo está relacionado ao espírito, à autonomia criativa do espírito em oposição à necessidade da natureza. Então, no caso de Kant, a análise do belo não nos seria atribuída por uma lógica objetiva, pois passaria pela subjetividade de um sujeito. Enquanto que em Hegel, o espírito age na natureza e na sensibilidade transformando-as para transformar-se. Hegel ao privilegiar o trabalho espiritual no belo artístico, privilegia o trabalho intelectual, o ideal, isto é, o belo artístico nos aparece *lógico e racional*.⁶

Agora, se pensarmos o sujeito como o estivemos pensando ao longo do trabalho, como sujeito cindido, sujeito do paradoxo a coisa complica-se um pouco mais. Já não se trata só daquele que recebe a obra senão daquele que cria. Voltando a Picasso ***d'ordure on fait l'or dur de la création***, algo de merda há na beleza do criado, *onde há uma acumulação de dejetos em desordem há homem.*⁷ Para o ator, que se sustenta no **dom**, esses dejetos, esses **ordures** estão na base de sua sustentação, já que o **dom** tem origem na pulsão anal, sendo dela um derivado, uma metáfora, metáfora desse pedaço que se desprende do corpo, as fezes, que num momento a criança doou à sua mãe a pedido desta.

O UNHEIMLICHE E A MULHER

É assim que a merda do criado bufão sustenta a beleza real. Não se trata de um simples jogo de palavra, trata-se em especial disso: por que o bufão, esse ser tão **unheimliche**, podia dizer o que dizia, porque o *mesmo dito que, saído da boca do sapiente, seria castigado com pena capital, proferida pelo louco vai dar ao príncipe um prazer incrível*. Tínhamos visto isto no capítulo **o bufão nosso da cada dia**: poderíamos entender um rei sem seu “louco”, o Quixote sem seu Sancho,

Antonius Block sem seu escudeiro Jöns,⁸ e o **clown** branco sem seu Augusto? O que seria de Dean Martin sem Jerry Lewis? Há algo em tudo isto que nos interroga: o que seria do sublime da beleza sem o horrendo do desejo? Parecem duas caras de uma mesma moeda, ainda que sejam caras separadas pelo abismo do desejo. Este que pode deslumbrar-se pela fantasia do belo, o *belo na sua função singular em relação ao desejo não nos engoda, contrariamente à função do bem. Ela nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo.*⁹ Esse belo se confunde com o fantasma que põe o desejo em movimento, mas também, por sê-lo, o belo deixa uma fresta aberta onde pode nos iluminar a escuridão do **unheimliche**. Aí, pelo fato de a estética ter a ver com o desejo – e, poderíamos acrescentar, com a pulsão –, a Coisa implica... e complica. Só por isso é que começamos este capítulo com a **das Ding**.

Esse ominoso, esse estrangeiro (do francês **étranger, qui n'appartient pas à une famille, qui n'appartient pas à un organisme**¹⁰) não é familiar e nem pertence ao organismo... da consciência. E é verdade, ele é o recalcado, aquilo que volta sempre das mãos do clown Tony. O puro belo, o belo sem surpresa, sem o outro lado é o belo que se confunde com o Bem, por isso devemos escutar o poeta quando nos fala da mulher: *uma mulher tem que ter qualquer coisa além da beleza, qualquer coisa de triste, qualquer coisa que chora, qualquer coisa que sente saudade, um molejo de amor machucado, uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher*¹¹ (o negrito é nosso). Tristeza por quê? Porque essa beleza, esse falo deslumbrante, esculpido, pintado ao longo da história da humanidade tem o **unheimliche**, o medonho buraco que, na beleza dos escultores e pintores, ficou recalcado, recalcado bem lá no fundo do real. O inconsciente se *estrutura como linguagem*, isto quer dizer como o Falo simbólico (Φ) é que essa possibilidade é interpretada pela criança como que todo o mundo o possui. Realmente todos **falam**, todos têm o falo-pênis, essa premissa que podemos ver desenvolvida em **Complexo de Édipo: Falo-Castração**. Isto significa que, de partida, não existe registro dessa

diferença. É a partir do complexo de Édipo, então, que a mesma diferença – existente nos fonemas e letras – será confirmada ou não.

Então o interdito é da Coisa mãe. Noutras palavras, para o real inconsciente a *mulher não existe*, por isso nos indica Simone de Beauvoir que as mulheres não nascem mulheres, mas se constroem uma a uma. Assim como a morte, também não há registro da mulher no inconsciente. O reflexo desta falta de registro é o Eros, isto é a imortal libido. Então, o buraco, que nós sabemos não ser só da mulher, é aquilo que a mulher traz como **unheimliche** e faz referência a uma insatisfação estrutural. A histérica tratou de nos dizer isso ao longo da história. Só Freud teve o “tempo” de escutá-la.

A mulher “dá”, um dia falei numa mesa redonda,¹² dá o quê? Dá um buraco, o buraco da castração, o buraco da diferença. Isso, desde o real, confere a mulher seu poder simbólico, este que hoje está se perdendo. *Nunca a mulher foi tão pouco mulher, nunca o homem foi tão pouco homem. O raciocínio é simples –se a mulher é menos mulher, o homem será menos homem,*¹³ sentencia nosso grande dramaturgo. O **unheimliche** de hoje parece estar reclamando ao fato de que a mulher não tem mais buraco para “dar”, ela também entrou no discurso fálico da completude. Poderíamos seguir falando da mulher – aliás a humanidade não faz a não ser isso – , porque ela encerra um enigma indecifrável. Inclusive, como nos diz Lacan no seminário XX, indecifrável por ela mesma: seu gozo sexual, paradigma do real.

É por isso que a estética, que implica a ética dessa diferença, não pode esconder esse real que apesar da insistência do recalçamento, retorna sempre. A Lei simbólica está para garanti-la, ela se faz portadora da pouca possibilidade que temos de lidar com essa Coisa maravilhosa que é a mulher, **uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher**, de sabermos todos no samba da castração. Isso é o que a mulher dá, dá a diferença, o lugar simbólico do homem. Talvez aí esteja algo da verdade. Escutemos Neitzstche, bem pouco suspeito sobre a questão, nas suas primeiras palavras em **Além do Bem e do Mal**:

*Supondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximam da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama? É certo que ela não se deixou conquistar – e hoje toda espécie de dogmatismo está de braços cruzados, triste e sim ânimo.*¹⁴

Muito significativo essa passagem, já que nos parece que o filosofar gira tudo entorno da mulher, daquilo que falta como verdade do discurso filosófico, daquilo que por não ser conquistada os deixa *de braços cruzados, triste e sim ânimo*.

Freud, no seu artigo **O motivo da escolha do cofre**, nos diz que três são as mulheres na vida do homem, *a mãe mesma, a amada que ele escolhe à imagem e semelhança daquela, e por último a Mãe Terra (...)* O homem velho em vão se afana pelo amor da mulher, como o recebera primeiro da mãe, só a terceira das mulheres do destino, a calada deusa da morte, o acolherá no seus braços.¹⁵ Nas línguas latinas a “morte” é feminina. A mulher, ao nos trazer a diferença, nos torna a todos sexuais, isto é, mortais.

É nessa mortalidade que radica uma estética ética. É a estética da carência do objeto, esta que provoca angústia e que **como o afeto por excelência, atesta o “Não” do Unheimliche como o “Não” da estética do desejo, pois revela algo subjacente à própria constituição do sujeito e que testemunha a falha estrutural, o amálgama pulsional entre Eros e Thanatos, a privação de sentido diante da ausência do objeto.**¹⁶ Essa é a estética da falha e da incompletude, essa em que o desejo junta-separa Eros e Thanatos, Belo e Horrroso, Bem e Mal, personagem e ator, já que os desejos, em sua cegueira, nunca se *sabe para onde estão indo*.¹⁷ Eles se juntam na demanda e se separam no eterno andar do desejo cego detrás do objeto **a**, que é sua própria causa, a carência radical. É impossível não falar de ética, porque aí a Coisa se coloca para o sujeito. Como? Um sujeito é sempre o **seu-jeito** para com a Coisa, quando não um sem-jeito para com a Coisa. É um **seu-jeito / sem- jeito**, isto é, um **jeito-não-todo**. Há algo que interdita, uma Lei. Isso é o jeito da castração, tão diferente do nosso jeitinho malandro. É o que desenhava Nietzsche

quando nos disse que *além do Bem e do Mal* está essa *força do poder*, poder espiritual, por cima, além do que a moral demanda.

ANTÍGONA E A VISADA DO DESEJO

Retomando o Belo podemos dizer que ele *é totalmente diferente do objeto (...) a função do belo (...) como sendo a visada do desejo*.¹⁸ Desde o Belo o desejo nos visa, nos ilumina, desde esse buraco que falávamos anteriormente e que se pode presintificar na caveira de Holbein. O Belo da vida nos descobre e apazigua, e enquanto que o horrendo da morte é que nos inquieta. É como caminha Antígona, entre esses dois campos, é como brilha sua beleza. Ela será enterrada viva, ela será uma viva-morta. É a peça teatral mais retomada ao longo da humanidade, a que mais versão sofreu, sendo que uma delas é de minha autoria. Mas por que tanta recorrência? Por que tanto retorno? Por que a morte nos horroriza ao mesmo tempo que nos fascina? *É na travessia dessa zona que o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo. (...) Daí as duas faces. Extinção ou temperança do desejo pelo efeito da beleza, (...) por outro lado, essa disrupção de todo objeto*.¹⁹ O que faz uma espécie de **verfremdung**, lapso de imagem da vida. A beleza é o amor, a morte é o que ela carrega, o desejo: *o amor perdoa o ser amado até o desejo*.²⁰ Ou como nos diz Riobaldo: *Quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade*.²¹ A morte como construção do novo, como criação: *esse povo ao quebrar, cujo sangue sem vigor. / Esse povo precisa da morte / mais do que se possa supor*.²² Esse povo que tem que mudar seu destino precisa criar. Aí está o trágico. Essa fronteira de que nos falava Lacan **a partir do nada, do ex-nihilo**, é nesse ponto, (...) *que um pensamento que se quer rigorosamente ateu se sustenta. Um pensamento rigorosamente ateu se situa na perspectiva do criacionismo, e em nenhuma outra*.²³ Isso é a posição ética. Para dar vida ao personagem não é preciso remeter o ator a seu próprio passado, como Grotowski fez com Ryszard

Cieslak na montagem do ***Príncipe Constant***.²⁴ Não precisamos da história factual do ator, mas sim precisamos recorrer à história recalcada do sujeito ator que virá desse Outro em forma de sublimação. Criamos através do que vem do Outro, **graças a Deus, se Deus é inconsciente**.

Lacan tomará Antígona como paradigma do desejo e da ética. Essa *inflexível (...) incapaz de se curvar ante a desgraça*²⁵ que irá até as últimas consequências atrás de seu *Ίμερος εναργεζ*, Ímeros enarges, desejo indestrutível. Ela não responde às leis dos homens, às *Νομος Κθονος*, Nomos khthonos, nem sequer à *Δίκη*, Díké, a Justiça dos deuses. Ela reponde à *Αγραπτα*, à lei não escrita, ao que chamo eu de lei inscrita do significante de partida, significante Mestre, traço unário. Escutemos o que Antígona diz a Creonte:

ANTÍGONE: *Por que não foi Zeus quem a ditou nem foi
A que vive com os deuses subterrâneos
Nem nas tuas ordens reconheço força
que a um mortal permita violar aquelas
não escritas (Agrapta) e intangíveis leis dos deuses.
Estas não são de hoje, ou de ontem: são de sempre;
Ninguém sabe quando foram promulgadas.*²⁶

Condenada a duas mortes – ela será emparedada viva –, à morte real e à morte simbólica, ela não terá os rituais de praxe. Estes porque, por fazê-lo a seu irmão Policines, foi condenada. Lacan diz que ela está nesse limite – entre a vida e a morte – essa *pureza, essa separação do ser de todas as características do drama histórico, o ex nihilo em torno do qual Antígona se mantém. Nada mais é do que o corte que a própria presença da linguagem instaura na vida do homem*.²⁷ Isso que provoca a surpresa do Coro quando a vê tão *αυτονομοζ*, autônomos, tão livre apesar da prisão em que está condenada.

Em ***Agidi, uma Antígona Brasileira***, uma ficção científica montada pela Companhia de Teatro da UFPR, a personagem Agidi – que em em ioruba significa “vontade”, “desejo” – será presa. Na prisão a única que está entre as grades é ela, as

demais presas estão livres como o público que as rodeia. No momento em que é julgada, Agidi vai respondendo ao Juiz, representante da demanda e das leis dos homens:

AGIDI: *Senhor Juiz, não acha que este teatro é muito canastrão, isto é, que a verdade está faltando?*

JUIZ: *Há uma única verdade senhorita: não estava no direito de fazer isso. (Enterrar o irmão)*

AGIDI: *Senhor Juiz, neste caso, não posso discordar, direito não tinha, mas deve concordar comigo que tinha todo o dever.*

JUIZ: *Que dever é esse que passa por cima da lei?*

Cena em Off

(Novamente gritos de torturado)

Cena no Tribunal

AGIDI: *E que lei é essa que por cima do dever de enterrar os mortos passa? Suas leis, Senhor, são leis corriqueiras, mudam dependendo do vento. A minha não, é uma lei desde sempre e vêm de meus antepassados. Olodumaré em alguma parte do homem a inscreveu. Vocês acham que a justiça se escreve num papel, é na carne que a verdadeira justiça se escreve e não tem papel que consiga apagá-la.*

E colocará a liberdade no campo dos limites do dever-ser:

JUIZ: *O que eu estudei na vida toda é que cárcere e liberdade são antônimos, isto é, opostos.*

AGIDI: *Na Casa Grande é que a liberdade não está, é na Senzala que a gente adormece ao calor dela; é desde os grilhões que se constrói o sonho dos Quilombos. Liberdade não é só falar o que se pensa. Todo o mundo fala hoje e mínima importância se dá por isso. Liberdade é carregar os ferros das grandes prisões que te impõe tua escolha, de palavra e de ação. Liberdade é como a música, que estando presa às notas pode sobrevoar o universo. Eu escolhi respeitar as leis ancestrais de Olodumaré, e hoje compreendo o que significa seguir o caminho que Orumilá-Ifá conhece.²⁸*

Olodumaré é o deus supremo e responsável pela criação da língua. Foi o mais próximo que encontrei para acompanhar à *Αγραπτα*, Agrapha grega. Os deuses gregos e do candomblé têm uma aproximação muito grande. Agidi, grávida, mas

sabendo que a matariam no cárcere decide, como Antígona, se enforcar. É aqui outro ponto a ressaltar sobre a diferença entre Antígona e Creonte. Ela escolhe a morte, é desejante, é sujeito da ação. Diferente de Creonte, que, como demandante, pede a morte:

CREONTE: *Venha a mim a mais bela das sortes,
a que apague minha última luz:
a melhor! Eia! Eia!
E que nunca mais veja outro dia. (...)
(...) Arrastai depressa este homem louco.*²⁹

Uma coisa é escolher a morte, ser sujeito da ação. Outra é ser escolhida por ela, ser objeto da ação. Já em ***O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário***,³⁰ o Quixote Brasileiro, este caminho já estava indicado. Dom Quirino do Rio Grande encontra-se com o Desconhecido – uma referência à morte e ao inconsciente – e com ela joga **taba**, esse jogo dos pampas da América do Sul que se joga com o calcanhar do gado. Uma clara referência ao cavaleiro Antonius Blöck jogando xadrez com a morte em ***O Sétimo Selo***. No filme de Bergman é o cavaleiro que desafia a morte no xadrez quando esta vem buscá-lo. Em ***O Incrível Retorno...*** é o desconhecido que desafia Dom Quirino. No filme, se o cavaleiro ganhasse conseguiria fugir da morte, mas é esta quem ganha. Na peça, se o Desconhecido ganhar, Dom Quirino deverá ir com ele, mas se Dom Quirino ganhar é aquele que irá com Dom Quirino. Noutras palavras, o Desconhecido sempre ficará com Dom Quirino. O que parece um simples jogo é muito mais do que isso. Quem ganhará na taba será Dom Quirino, não é o mesmo que o Desconhecido, a morte, ganhe. Não é o mesmo ganhar a morte que a morte nos ganhar. Ganhar a morte é um prêmio, perder da morte é uma derrota. Freud nos diz: ***Si vis vitam, para mortem***, se quer viver, prepara-te para morrer. Prepara-te para ganhá-la. O desejo brilha aí como nos olhos da autônoma Antígona, como no olhar fixo e eterno de “El che Guevara”.

MAIS ALÉM DA MORAL, A ÉTICA

Sempre ressoa em mim as palavras do velho e amigo “Puncho”, *Quando alguém vem te a falar em moralidade, cuidado porque virá com alguma imoralidade*. Há muito tempo a ética tem me levado a questionar meus moralismos, principalmente quando descobri algo do meu lado **unheimliche** que deixaria arrepiado ao próprio Hitler.³¹ Isso foi me levando, junto à minha análise, para o caminho de *reconhecer o desejo* e não ficar preso à minha demanda de *desejo de reconhecimento*. A liberdade começou a se organizar como resposta somente quando entendi as palavras de meu analista: *Por que não aprende com seus personagens?* No seu ato de pensar, por que não aprende o que de **pensado** existe? E essa resposta assume esse risco de ser um bufão, um bufão mal quisto. No mesmo **O Incrível Retorno...** tem uma cena que gostaria de rever, porque só hoje entendo por que a dirigi dessa maneira. O Gaúcho, Dom Quirino, e o paraibano, Severino, vêm de uma de suas aventuras quando, no meio do caminho (do interior de São Paulo para a capital), encontram um casal dialogando. Eles se detêm para presenciar a cena. O homem fala como um canastrão, como nessas velhas montagens que se faziam dos radioteatros e que percorriam o interior. Ela é profundamente sensual e bonita.

HOMEM: *Eu lhe digo que não é bom nos encontrarmos dessa maneira.*

MULHER: *Por quê?*

HOMEM: *Que diria Francisco?*

MULHER: *Ele não está.*

HOMEM: *Ele é meu amigo.*

MULHER: *A mágoa chega se alguém a empurra. Você pretende fazer isso?*

HOMEM: *Não tenho nada a esconder.*

MULHER (APROXIMANDO-SE SEDUTORAMENTE): *Por que não me esconde um pouquinho?*

SEVERINO: *Esconde, esconde.*

DOM QUIRINO: *Cala essa fedorenta, chirú!*

HOMEM: *Você está bem guardada por um homem bom, honesto, e que a ama muito.*

MULHER: *Não adianta que me ame, eu não o amo.*

HOMEM: *Nunca o amou?*

MULHER (REFLEXIVA): *Ah. . . acho que num tempo o amei.*

HOMEM: *E Agora?*

MULHER: *Agora? Sabe, estou um pouco cansada. Agora tem outro que não suporto*

quando me fura com os olhos.

HOMEM: *Não suporta?*

HOMEM: *Não, quero que me fure com algo mais que os olhos.*

SEVERINO: *Fura, fu. . . (RECEBE UMA COTOVELADA DE DOM QUIRINO) Eta mulhé entupida.*

DOM QUIRINO: *Não vê que é uma sirigaita?!*

SEVERINO (PARA O PÚBLICO): *Eu não sei se é uma gaita de siri, mas tocaria um forrobodó do capeta.*

Era interessante ver como o público, identificado com Severino, ria, se divertia e torcia para que os pensamentos de Severino se realizassem.

MULHER (SEDUTORA, MAS AGRESSIVA): *Fala que não me desejas, fala que nunca teve pensamentos maldosos comigo!*

HOMEM: *Eu sempre lhe respeitei.*

MULHER: *Me desrespeite, me humilhe, me estraçalhe!*

SEVERINO: *Estraçalhe?! Ôxe! Essa mulhé doidó, quer sê escanchada.*

HOMEM: *Você não quer só passar para trás seu marido, você quer que eu traia meu melhor amigo.*

MULHER: *Me responda, pensou em me levar pro mato, me acariciar deixando-me um ouriço e aí espetar (ACARICIA-O, BEIJA-O) tua lasciva? Fala! Não quer descobrir os mistérios de minhas grutas?*

SEVERINO: *Eh. . . essa mulhé é ecológica.*

HOMEM: *Sem dúvida que quero percorrer tuas grutas, descobrir teus gemidos, não sou ameba para ficar me bolinando. (ELA COMEÇA A BEIJÁ-LO) Sim, estou caindo nas tuas redes (ELE A ABRAÇA FORTEMENTE. LOGO SE SEPARA, BRUSCAMENTE) Mas nunca conseguirá que traia meu melhor amigo. (VAI EMBORA)*

SEVERINO: *Santo Padim Ciço, essa mulhé é de fudelhança. Sir, tô decidido, tenho vontade de tirá minha sodade.*

DOM QUIRINO: *Fica quieto, matuto ao léu, aprenda um pouco a ser homem.*

SEVERINO: **Sir!**

DOM QUIRINO: *Sim.*

SEVERINO: *Será que posso aprende com a moça?*

DOM QUIRINO: *Ser homem é saber a hora de dizer não. Nada vale uma amizade?*

(SEGUNRANDO SEVERINO PELO PESCOÇO) *E tu, o que farias com a **Clementine**³² numa situação dessa?*

SEVERINO: *Eu num conheço Clementaim.*

DOM QUIRINO (SACUDINDO-O): *Eu perguntei o que faria?*

SEVERINO: *Nada, Sir, nada.*

DOM QUIRINO (CONTINUA SEGURANDO-O): *Por quê?*

SEVERINO: *Por quê?!*

DOM QUIRINO (SACUDINDO-O): *Sim, por quê?*

SEVERINO: *Porque sou seu amigo. (DOM QUIRINO SOLTA-O).*

DOM QUIRINO: *Então tu és homem. (SEVERINO FICA CONTENTE) Agora pergunta o que eu faria com tua mulher Teresa.*

SEVERINO (PEGA PELO PESCOÇO A DOM QUIRINO): *Que faria com minha...* (DOM QUIRINO SE SOLTA)

DOM QUIRINO: *Tu es patola, Tchê!* (ARRUMANDO-SE) *Com uma assanhada dessas sou homem suficiente para sacar um peludo.*

SEVERINO: *O senhor sacaria o peludo com a Teresa?!*

DOM QUIRINO: *Sacar um peludo é sair de um problema. Tu não entendes, **Tonto**?*³³

Quando a palavra não se cumpre, quando se perde o compromisso, fica descarregada, como descarregado fica um condenado, sem esperanças.

SEVERINO: *O **kumessabe**³⁴ qué dizê que a palavra é como uma arma?*

DOM QUIRINO: *Assim é, **Tonto** Velho, quando as palavras ficam sem balas, só restam as balas dos **guns**.*

SEVERINO: *Gans?*

DOM QUIRINO: *Armas de fogo. A palavra cria compromissos e de seus cumprimentos nasce o respeito, a confiança e a amizade.*³⁵

Aqui o público já não ria, estava do lado de dom Quirino

Vejamos algumas questões desta cena. A primeira é a identificação do público, assim como vimos em Hitchcock e em Godard. O público ora está do lado de Severino, ora do lado de Dom Quirino, mas acaba sendo consciente de sua nova posição. No final da cena o público estava taciturno e meditativo, como se descobrisse que algo *unheimliche* o tinha atravessado. O *θαυματοζ*, a surpresa advém e a risada proferida por ele retorna como mensagem invertida. O público riu de si mesmo. É claro que muitos se sentiram frustrados, teriam aplaudido mais se o Homem transasse com a Mulher. Mas, de todos os modos, o efeito terá posto o público a pensar, ainda que fosse para confirmar sua posição perversa. Porque é disso que se trata; a cena nos fala de um interdito, esse que tanto chamava a atenção de Lacan ao vê-lo no amor cortês. Porque o desejo é da ordem do *não realizado*, isto é, haverá sempre um *mais de gozar*, um *ainda*, que mantenha o sujeito desejante. Isto desde que o interdito tenha vigência.

O INTERDITO PARECE SER HOJE O INTER-DITO DA PERVERSÃO

O interdito (ver **Complexo de Édipo: Falo-Castração**), aquilo está relacionado ao limite imposto pela castração, encontra-se presente no filme **Shane** (“Os Brutos Também Amam”), de George Stevens. Ali a paixão de **Shane** (Alan Ladd) e

Marion (Jean Arthur) não avança, está interdita pela amizade do solitário **gunfighter** com **Joe** (Van Heflin) e pela história dela com seu marido **Joe**. Aqui também o desejo e a posição ética, que advém quando ele comanda, estão fortemente marcados pela morte. No final os amigos brigam ferozmente para ver qual dos dois irá morrer ao ter que enfrentar os **Ryker**. E uma professora me comentou sobre **Shane**: *como envelhecem certos filmes. Eu lembro que tinha gostado muito. Hoje, acho que é velho demais*. Velha demais também é a denegação, quando não a renegação.

Não é de surpreender que **Greek**, “À Grega”, de Steven Berkoff haja conseguido tanto sucesso na Europa. Parece que nossa época está marcada pela permissão e assim a Coisa se torna possível. Há que gozar, no sentido perverso do termo, a qualquer preço. Assim nos proclamava o Marquês de Sade: *Você está neste mundo para gozar, o único limite ao prazer deve ser o limite da sua força, da sua resistência, da sua vontade*.³⁶ E detrás disto foi Berkoff. Escutemos as últimas palavras **Eddy**, versão “atual” questionável de Édipo, encerrando a peça:

EDDY: (...) *Eu corro e corro com a pulsação acelerada e os pés batendo com força no chão, é amor que eu sinto é amor, não importa que forma ele tome, é amor que eu sinto pelo seu seio, pelos seus mamilos duas vezes sugado / pelo seu ventre duas vezes conhecidos / por suas mãos duas vezes acariciadas / por sua respiração e seu hálito duas vezes sentidos, pelas suas coxas, pela sua buceta duas vezes conhecida, uma vez a partir da cabeça outra vez a partir do caralho, buceta bem amada de minha santa mãe esposa / amada fonte de sua existência / saída do paraíso / entrada do céu*.³⁷

Pelo menos na peça parece que Berkoff se encontrou com a Coisa e que a mesma resulta o atingir o céu, isto é, ele atingiu o Bem supremo. Nietzsche não era muito a fim de ficar no céu, pois nos diz que *o bem supremo era o mal supremo*, esse céu passa a ser, então, um *inferno*. Isso é assim para nós humanos. Se fosse meu poodle, que não é perverso, eu entenderia, porque ele chegou a ter relações com a mãe e não ficou cego. Por que? Porque ele não entende nada de transgressão nem de interdito.

Na charge de Quino podemos notar que *o trabalho dá saúde* a custa da merda da guerra. Isto nos faz lembrar muito com o **Arbeit Macht Frei**, “o trabalho te

liberta” que precedia **Auschwitz**. Como podemos ver os campos de concentração ainda nos acompanham.

CHARGE DI QUINO FABRICA DE ARMAMENTO

FONTE: **Bem, obrigado, e você?** - QUINO. Publicações Quixote, Lisboa. 1983

ESTILO, VERDADE DO DESEJO

Temos falado em **verdade**, uma verdade não-toda. Não-toda, porém verdade uma verdade que nos funda socialmente e a outra verdade que é desconhecida mas, no entanto, carregamos. Badiou chama de **verdade (uma verdade) ao processo real de uma fidelidade a um acontecimento**.³⁸ Por ser um processo real há nele a imanência de uma *ruptura*, é nesse acontecimento onde a verdade emerge e o sujeito é o *suporte* dessa fidelidade. Há algo aí que vem a pôr em questionamento os *saberes estabelecidos*,³⁹ e é a repetição que traz o novo. É a repetição de uma verdade desconhecida, a verdade do desejo. Por isso o sujeito deve *não ceder em seu desejo*. O que Badiou traduzirá por “*não ceder daquilo que não se sabe sobre si mesmo*”.⁴⁰ Algo dessa verdade inconsciente pode advir nesse acontecimento, como vieram a aparecer, em minhas obras, certas verdades por mim desconhecidas. Verdades que deixam clara a *consistência* de um *enlace do sabido pelo não-sabido*.⁴¹ Isto nos leva a

entender a ética como a que carrega na consciência a verdade do inconsciente, sendo este aquilo que escapa do *ic et nunc*, aqui e agora. Só *àpres coup*, só depois, às vezes, podemos ter acesso a essa verdade.

O **estilo** é então carregar essas coisas, o que nos diz justamente Nietzsche: **uma coisa é necessária** – *“Dar estilo” a seu caráter – uma arte grande e rara! É praticada por tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar.*⁴² Só assim podemos entender a frase de Buffon: o estilo é a pessoa, com suas forças e fraquezas, com a beleza e o horrendo. Algo disso nos fala Mefistófeles:

*Sou parte da energia
Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.*⁴³

Mas com a singularidade própria do vazio de uma *travessia*, é nesse ponto onde o ator deve brilhar como Antígona, é nesse ponto que o desejo consolida seu estilo que é o da **solidão de uma travessia**.

*Nonada. O diabo não há! Eu o que eu digo, se fo... Existe é homem humano. Travessia.*⁴⁴

NOTAS

¹HEIDEGGER, Martin. **La Cosa**. In LACAN 2000. CD-ROM – Seminarios, Escritos, Otras Obras, Referencias en las obras de Lacan. Buenos Aires, 2000.

²O termo *καθαρισμός*, tem origem em *καθαρός*, que significa: “puro, sem manchas”.

³SOUZA BRANDÃO, Junito de. **Teatro Grego: origem e evolução**. Editorial vozes, Petrópolis, 1980, p.26.

⁴SOUZA BRANDÃO, Junito de. **Teatro Grego...**, p.26.

⁵KANT, Immanuel. **Analítica do Belo**, in Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1980, p.231-32.

⁶ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Jorge zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

⁷LACAN, Jacques. Seminário VII: **a ética da psicanálise**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988, p.284.

⁸Personagens do filme **Sétimo Selo** de Ingmar Bergman. Max Von Sydow (Antonius Block) Gunnar Björnstrand (Jöns).

⁹LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.291.

¹⁰**Le Petit Larousse**, par. 412. que não pertence a uma família, que não pertence a um organismo.

¹¹MORAES, Vinicius de. **Samba da Benção**, música de Baden Powell.

¹²Mesa redonda sobre **As Brumas de Avalon** de Marion Zimmer Bradley, em Curitiba, 1986. A expressão “dá” surge como consequência do seguinte parágrafo: *E na hora da verdade, quando a luz se apagava, os homens não eram muito diferentes uns dos outros* (eu sempre digo: “que somos todos iguais, centímetros mais, centímetros menos”); *podiam ser controlados com absurda facilidade, eram dependentes daquilo que a mulher lhes podia oferecer*. Imago, Rio de Janeiro, 1986, Vol. 3, p.4.

¹³RODRIGUES, Nelson. **Flor de Obsessão**. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 1997, p.112.

¹⁴NIETZSCHE, Friedrich? **Além do Bem e do Mal**. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 1998. p.7.

¹⁵FREUD, Sigmund. **El motivo de la elección del cofre**. Obras completas, Ediciones Amorrortu, Vol. XII, p.317.

¹⁶FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, Estética e Ética do Desejo**. Perspectiva, São Paulo, 1997, p.145.

¹⁷LACAN, Jacques. **Escritos**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998, p.796. Toda frase de Lacan é a seguinte: *O que podemos introduzir, aqui, lembrando o que ensinamos sobre o desejo, a ser formulado como desejo do Outro, por ser, originalmente, desejo de desejo. O que torna concebível a harmonia, mas não sem perigo. Pela simples razão de que, ao se ordenarem numa cadeia que se assemelha à procissão de cegos de Breugel, cada um, sem dúvida, tem a mão na mão do daquele que lhe precede, mas ninguém sabe para onde todos estão indo.*

¹⁸LACAN, Jacques. Seminário VII: **a ética da psicanálise**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988, p.311.

¹⁹LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.302.

²⁰NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2001, p.99.

²¹GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão, Veredas**., p.516.

²²ROCHA, Glauber, no filme **Terra em Transe**.

²³LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.315.

²⁴Grotowski fala sobre essa criação: *Ryszard Cieslak, jamais trabalhou sobre o sofrimento; o que ele trabalhou foram sobre associações do tempo de sua adolescência, e mais que associações, o fluxo de impulsos no corpo, impulsos ligados a uma lembrança amorosa.* In **Máscara**, nº 12-12, Escenologia, México, outubro de 1992-Janeiro de 1993. p.58. Isso deve vir sublimado, não mexer com frustrações, a primeira e fundante é a primeira de tudo que dará o oxigênio as frustrações e privações futuras, seja na ficção da vida ou mesmo na ficção teatral.

²⁵SÓFOCLES: **Antígone** in Três Tragédias Gregas, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997, p.62.

²⁶SÓFOCLES: **Antígone**...

²⁷LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.338.

²⁸MENGARELLI, Hugo Daniel. **Agidi: uma Antígona brasileira**. Peça montada pela Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, apresenta no TEUni (Teatro Universitário da UFPR) de maio a setembro de 2001.

²⁹SÓFOCLES: **Antígone**..., p.87.

³⁰Peça de minha autoria. Teve duas montagens, uma oficial da Fundação Teatro Guaíra, Agosto-setembro de 1994. A segunda correspondeu ao lançamento da Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, junto com o livro da peça. Abril-junho 1997.

³¹Sou Mengarelli por parte de mãe, meu pai é Billiger, judeu argentino de origem Húngara.

³²**Clementine** seria a Dulcinea del Toboso do Quixote. É a personagem do filme **My Darling Clementine** ("Paixão dos Fortes") de John Ford. Dom Quirino, assim como Dom Quixote tinha enlouquecido pelos romances de cavalaria, nosso herói enlouqueceu pelos filmes de **far west** dos anos quarenta e cinquenta.

³³**Tonto**, o companheiro do **Lone Ranger**, o **Zorro**.

³⁴Como **Tonto** chama ao **Zorro**.

³⁵MENGARELLI, Hugo. **O Incrível Retorno do Cavaleiro solitário**. PROEC-UFPR. Curitiba, 1997, p.52-55.

³⁶MARQUÊS DE SADE. **A filosofia na alcova**. Ágalma, Salvador, Bahia, 1997, p.69.

³⁷Tradução de Marcelo Marchioro.

³⁸BADIOU, Alain. **ÉTICA, um ensaio sobre a consciência do mal**. Relume – Dumará, Rio de Janeiro, 1995, p.55.

³⁹BADIOU, Alain. **ÉTICA, um ensaio...**, p.56

⁴⁰BADIOU, Alain. **ÉTICA, um ensaio...**, p.59.

⁴¹BADIOU, Alain. **ÉTICA, um ensaio...**

⁴²NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência...**, p.195.

⁴³GOETHE: **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall, Ed. Itatiaia, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p.71.

⁴⁴GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão, Veredas**, p.518.

9. ALGUMAS ARTICULAÇÕES SOBRE A PSICANÁLISE EM FORMA DE GLOSSÁRIO

ALIENAÇÃO – SEPARAÇÃO

A leitura que vamos realizar destes gráficos nos permitirão desenvolver grande parte do nosso trabalho – inclusive do Glossário.

No gráfico (figura 1) temos o momento do corte, da **spaltung**, aquele momento em que os *traços unários* devem passar pela **Bejahung**, aceitação, afirmação da criança para a confirmação da castração simbólica. Essa castração provoca uma queda (figura 2), algo se perde, resta um buraco, a **das Ding** (a Coisa) se torna presente, como *perdida para sempre*. A criança está aberta **para ser**. Na figura 3 Outro aparece para dar o **sentido** ao **ser**, através do movimento de **alienação** e **separação**. Esta relação do **ser** com o **sentido** estará mediada pela linguagem, pelos **significantes** que vemos no diagrama embaixo:

Isto é, o **ser** está sujeito à linguagem, o que fará com que um **significante** S_1 se dirija ao **Outro**, significante S_2 , na busca do **sentido**. Mas, como vimos no **Complexo de Édipo**, esse **Outro (Mãe)** é faltoso, já que recorre ao **Outro (Pai)**, o que torna a Mãe faltosa de sentido. Ir ao **Outro (Pai)** é ir ao **Pai dos significantes**, que carece também do significante para dar conta desse **Outro-Coisa-Mãe**, já que com sua ignorante intervenção a fez cair. Isto é, Esse **Outro** (reservatório de significantes) também é faltoso, é carente desse significante que possa dar conta da queda, do desprendimento, dessa **Coisa** perdida para sempre que nunca se teve – a não ser quando aparece como perdida –; o sentido, então, surgirá incompleto. O

significante carrega sua própria ignorância, isso de real de que nos falava Lacan, que só podemos falar através do mito. Noutras palavras, a linguagem, enquanto sentido completo, surge miticamente. Então vemos que esse **ser** está sujeito a esse movimento pulsional – alienação / separação –, próprio da linguagem, está sujeito à alienação mas também à separação já que não poderá se completar o **sentido**. Nesse movimento dentro-fora / fora-dentro, nesse retorno do Outro, o sujeito se modifica. O sujeito do *inconsciente é o discurso do outro*.¹

Agora partamos desse sujeito assujeitado ao **S₁**; vai atrás de **a** (lugar que deixou a Coisa e que agora é ocupada pelo objeto **a**), sua falta constituinte, sua carência radical, que lhe reenvia a **S₂**, que é o saber inconsciente desse vazio, mas que não dá conta dele, por ser puro vazio, **non sense**. Então desse meio-saber do **S₂**, transformado agora num outro significante **S₁**, e seguindo o movimento da pulsão, irá atrás de um outro saber sobre **a**, criando assim a *corrente significante*, cadeia esta que estabelece o matema do fantasma **S** $\diamond$ **a**. Esse **a** é o objeto **a**, o vazio real, causa de desejo, mas para o fantasma esse objeto **a** é um outro objeto, é aquele que desde a estrutura da subjetivação do sujeito – Complexo de Édipo –, permite-lhe ir atrás dos outros objetos criando o véu pelo qual as coisas todas, desde os saberes até a criação artística, poderia vir a **real-íçar-se**.

Podemos notar que o que esse vel $\diamond$ de alienação – e separação – coloca ao sujeito (**S**), alienado a um no sentido, e ao retornar, esse sentido estará incompleto o que torna ao sujeito, um sujeito barrado (**\$**): *Não há sujeito sem,*

*alguma parte, afânise do sujeito, é nessa alienação, nessa divisão fundamental, que se institui a dialética do sujeito.*² Isto determina que todo movimento, que parte da pulsão, é um movimento comandado pela alienação, e só através dela é que um ser pode advir, no seu retorno, na sua separação, um ser defeituoso, truncado, mutilado. É nesse ponto que friso: o ator precisa do outro, o semelhante, onde se pode estabelecer o **eu** e **tu** tendo **Ele** como comandante. E para isso é o **Outro** que estabelece o laço. No trabalho de alienação e separação do ator com o outro-ator, é que ele fica truncado, mutilado, para poder vir à criação: ***Le travail humain! C'est l'explosion que éclaira l'abîme de temps en temps.***³

Tomemos a **verfremdung** brechtiana, para entender como o fantasma, com seu véu, nos coloca na "cegueira" do olhar. Em todo momento, ator e público, está alienado ao Outro (personagem – espetáculo). O ator, no seu fora-dentro / dentro-fora é ciente da alienação / separação; mas o espectador, ainda que também esteja sujeito a alienação / separação – do contrário enlouqueceria, seria tomado pela cena – ele não é ciente desse corte, está mergulhado no enunciado. É aí que Brecht intervém – não foi o único, ao longo da história encontramos na arte essa desconstrução ilusionista – com a **verfremdung**, essa estranheza que provoca o **distanciamento**, a **separação**, e permite ao sujeito se encontrar cindido, partido, na sua viagem ilusionista. *Ceci n'est pas une pipe*, no quadro de Magritte. A câmera que quebra os vidros da porta em **High Anxiety**, os **faux raccord** de Godard vêm a estabelecer a **verfremdung** e colocar ao homem na eterna e fracassada viagem que eternamente retorna.

A COISA E O OBJETO

*A Coisa é o que do real padece dessa relação fundamental, inicial, que induz o homem nas vias do significante.*⁴ O quer dizer que não há real antes da **spaltung**, antes da intervenção do significante que vem do Outro. A **das Ding**, a Coisa, então, só se presentifica depois da perda, ou melhor, no momento em que o

significante entra – e ele entra porque esse Outro é faltoso, já tinha perdido antes –, estabelece a falta, e é nela, na articulação significante resultado dessa falta, que podemos simbolizar a **das Ding**, podemos imaginar que em *in tempore*, num tempo primordial ela existia, havia uma completude, era *uma terra sem males*, como nossos Tupis esperavam encontrar, assim como depois do Juízo Final poderíamos ganhar o Paraíso. Esta suposição tem uma relação direta com a mãe no Complexo de Édipo. Esta, ao ser interditada, abre o caminho á *terra sem males* que, paradoxalmente, continua escapando. Por isso é que caminhamos como os tupis – o comunismo é as Testemunhas de Jeová, mas sem Jeová, ou, no máximo, com um Jeová encarnado, o que é um pouco mais perigoso. Mais que tupis, tupis-cristãos, porque da *terra sem males* obteremos – logicamente para os que acreditam – o *Paraíso perdido*... depois da morte. Noutras palavras, a Coisa é um mito – que se confirma nas sucessivas perdas da criança, o seio, as fezes, os dentes, etc conformando assim os diversos objetos *a* dessas pulsões parciais. Um mito é sempre uma alegoria fundante: *ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio*.⁵ E para chegar ao *Paraíso*, virá Deus a nos indicar o caminho, virá o Pai (ver **Pai: real-simbólico-imaginário**), *Em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural*.⁶

Os gregos até o século VII antes de Cristo, utilizavam o termo *Μῦθος*, Mito, como discurso: A vida na cidade (**Polis**) estava estruturada pelo que aí se dizia (**mithos, logos**)⁷ é a partir daí que se introduzirá o *Λόγος*, que é **a razão do discurso e da palavra**, e como tal encerra o enunciado e a enunciação, é o que a epígrafe de Heráclito anuncia.

Se for verdade que o objeto *a* é o que restou da Coisa (**das Ding**), isto é, dela, ao ser interditada pelo significante, advém o vazio, também é absolutamente importante remarcar, pelo que vimos, que é do objeto *a*, da falta, carência primordial que a coisa advém. Na primeira afirmação falamos da instauração do vazio, na segunda o fantasma vem a pôr em movimento esse vazio montado nos significantes.

Para o vazio, objeto **a**, existem infinitos objetos – objetinhos **as**, no imaginário –, todos os que podemos imaginar, *Até o momento tem havido mil objetos (...) falta o único objeto. A humanidade não tem objeto.*⁸ Até o principal, a mulher – que sem entrar em muitos detalhes – ela não existe porque o inconsciente se estrutura em torno do falo que, dependendo ao qual nos referimos, ele pode ser profundamente onipotente, seja pela posição de desprezo que encerram algumas culturas referente à mulher, como pela denegação que sofre a própria morte. No inconsciente não há registro do feminino – lembremos da premissa universal do pênis – e nem da morte (ver **Pulsão-Libido-Desejo**).

COMPLEXO DE ÉDIPO (FALO-CASTRAÇÃO)

O Complexo de Édipo vem a responder a esse vazio inicial, a essa falta constitutiva à qual o ser humano está sujeito – esse é o sujeito da psicanálise, um sujeito sem objeto –, sendo o significante (ver **Glossário**) responsável da falta constitutiva, e este nunca se representa a si mesmo, não tem valor por si mesmo a não ser inserido numa cadeia significante. Para o vazio do significante advirá a **Eine Andere Schuaplatz**, uma outra cena, a cena do Édipo, a dar corpo às coisas e ao próprio corpo.

Os ditos espirituosos ou anedotas, assim como as obras de arte, nos trazem inúmeros exemplos sobre este equívoco – sem falar, é claro, do cotidiano. Isto é, diante desse vazio, a criança deverá trabalhar e encontrará sua resposta fantasmática (ver **Fantasma** no glossário) no Complexo de Édipo e na saída deste quando a diferença sexual colocará a mulher no campo da falta. Freud dará o nome de Complexo de Édipo – remetendo-se ao **Édipo** de Sófocles – ao processo de subjetivação da criança. Sabemos que a criança é o mamífero mais desamparado de todos, uma inferioridade biológica que o coloca totalmente a mercê do outro e que Freud chamava de **hilflosigkeit**, desamparo. À separação da mãe, que a criança sofre, Freud dará o nome de **spaltung**, recalque primário e que Lacan o referirá à introdução, num primeiro momento, à diferença – a música da voz da mãe,

a música de seus fonemas – e daí ao encontro com a linguagem. Mas é importante ressaltar que, ainda que à mulher nada falte, o fato é que ela carece de pênis e não se trata de qualquer carência, já que é a falta de algo num lugar que é, para a criança, um lugar de mais prazer. Isto estabelece uma diferença radical entre a menina e o menino dentro do complexo. O pênis tem um lugar de privilégio no desamarramento do Complexo de Édipo, e pelo perigo da perda dele – na figura do pai castrador –, o menino abandona a mãe como objeto amoroso. E isso por uma questão narcísica, ele não quer perder esse "privilégio", não quer ser **castrado** como supõe que a menina seja o que o levará a aceitar a proibição que adjudica a seu pai e simultaneamente se identifica às suas insígnias que lhe permitirão uma saída, surgindo e estabelecendo-se assim o Supereu. Este não só é o responsável pelo interdito, senão também pela propiciação. No caso da menina é bem diferente, enquanto o menino sai do complexo, ela entra nele e tomará o pai como objeto amoroso (no começo, também para a menina a mãe é o objeto amoroso), é o momento do namoro da menina com o pai, à espera de um falo, este que a mãe lhe teria negado. Como o pai tampouco lhe dará o esperado, ela produzirá uma metáfora, substituição de pênis por criança, *metáfora fálica*, como a chama Lacan. O que podemos notar é a diferença fundamental entre pênis e falo, na medida em que o falo se torna um significante – *representante* (um vazio) *de uma representação* (aquilo que não lhe foi dado). É tão significativo o falo que ela *deixará de tê-lo*, para *passar a sê-lo*, ainda que um *falo furado*.

Freud coloca a prevalência do **falo** ao estabelecer a premissa universal do pênis, para as crianças. Como vimos, todas a possuem e é no momento da "aparição" (como um fantasma) da diferença sexual anatômica que advém um cataclismo, principalmente na menina, que redundará no famoso **penisneid**, inveja do pênis, mas que Lacan dará um passo à frente ao nos falar que este segundo momento, a do recalque secundário (**verdrängung**), o recalque propriamente dito, recalque do complexo de Édipo vem articular e confirmar o primeiro recalque (originário, **urvendrängt**), constituindo assim o inconsciente, isto é, *o que ensinamos o sujeito a*

*reconhecer como seu inconsciente é sua história.*⁹ O recalque secundário, confirma que somos carentes por estrutura, somos **castrados**, não só pela proibição do incesto, mas por sermos falantes, isto é o que estabelece a impossibilidade do incesto, nunca seria possível transar – a não ser nos sonhos – com a mãe, aquela suposta da completude, a mãe mítica, pois nascemos na falta e pela falta do Outro.

Godino Cabas nos colocava um exemplo primoroso para entendermos essa tragédia da menina: imaginemos dar a duas crianças dois pedaços de chocolate bem diferenciados (um maior que o outro) e veremos o que acontece; é claro que quem recebe menos é menos amado, essa é a questão das meninas ao se referir à sua mãe. Geralmente as mulheres acham que a mãe ama mais seu irmão, essa é uma interpretação fantasmática.

Lacan nos dirá que são duas faltas que se recobrem: a primeira é a perda do objeto primordial (a mãe) ao ingressarmos na linguagem, e a segunda é ser preciso de dois (pai e mãe) para fazer um (filho), isto é, somos sexuados, o que quer dizer mortais. Ficar na imagem especular, ficar na imagem da igualdade, da fraternidade (e por que não da liberdade) é não reconhecer a falta materna, não reconhecer a diferença que, na sexuação, é a mulher quem a representa; Estaríamos ligados às estruturas, ou bem psicótica (forclusão da Lei da Castração, Lei que nos introduz na linguagem) ou bem perversão (renegação da Lei, da Castração). O menino, como vimos, tomará o caminho das insígnias paternas, aquela que futuramente lhe permitirá ter uma mulher como seu pai tem, ainda que, claro, não a mesma. Para a consciência pelo menos; e para o inconsciente?

JOCASTA: Não deve amedrontar-te, então, o pensamento

Dessa união com tua mãe; muitos mortais

Em sonhos já subiram ao leito materno.

*Vive melhor quem não se prende a tais receios.*¹⁰

No Complexo de Édipo o que fica estabelecido é o processo pelo qual se determina **botar bois aos nomes**, responder ao *Pai de Nome* que carrega o *Nome do Pai*: *Eu reduzo o Nome do Pai à função radical que é dar nomes às coisas.*¹¹

Falo imaginário, ou forma imaginária do pênis, está representado por três fatores: **anatômico** essa protuberância visual e tátil. **Carga libidinal**: acumulada nessa região e que leva o menino a ser apalpar, isto é, a se masturbar e **fantasístico**, essa angústia proveniente do medo da perda dele.

O **falo** como padrão **simbólico** *é a condição que garante a existência da série e torna possível que objetos heterogêneos na vida sejam objetos equivalentes na ordem do desejo humano*. Que o falo simbólico remeta a que todo desejo seja sexual, não significa que isso seja genital, *"mas um desejo tão insatisfeito quanto o desejo incestuoso a que o ser humano teve que renunciar (...)"* está regulado pelo *significante fálico (...)* que (...) *é o limite que separa o mundo da sexualidade sempre insatisfeita do mundo do gozo supostamente absoluto*". É por isso que o desejo sendo sexual não necessariamente é genital, já que a coisa não é transar com a mãe, e sim retornar a essa Coisa "Mãe" ou, se quiser, ser devorado por ela. Isso é o que é realmente incestuoso, ser o falo (ϕ) materno, voltando a ocupar um lugar dentro dela, como o Edy de **Greek** de Berkoff, para completá-la. É a posição perversa da criança, mas quando está nesta posição ela não sabe da relação sexual (coito). Mas quando o sujeito sabe da diferença e a renega, é quando o desejo está deposto, totalmente tomado pelo objeto, em posição perversa. Que uma criança esteja nessa situação é natural, forma parte da estrutura no seu processo de subjetivação, mas quando se tenta insistir em entrar na mãe "sabendo" da diferença, como Edy em **Greek** de Steven Berkoff, se trata de outra coisa, pois estamos diante de uma estrutura perversa.

Na situação da perversão como assim também da psicose há fracasso da função paterna, esta não consegue interditar a mãe devoradora, a mãe pulsional,

aquela que não quer perder o falo, a que está mais perto da Coisa. Dessa maneira não consegue advir a mãe do desejo, aquela que pode e deve perder seu filho. O filósofo argentino Raúl Sciarretta nos colocava um belo exemplo bíblico na passagem das prostitutas e suas crianças em Reis I - capítulo 3, versículos 16-27: Pela manhã uma das prostitutas acordou e encontrou seu filho de meses morto. Então ela vai ao quarto do lado e troca seu filho morto pelo vivo da mesma idade que a outra prostituta tinha. Logicamente a mãe, ao acordar, descobre que trocaram-lhe o rebento e assim ambas terminam na frente de Salomão para uma definição. Diante da afirmação das mulheres como mãe da criança, o rei manda um soldado dividir a criança pela metade e dar uma parte para cada uma, mas antes do soldado cumprir a ordem a verdadeira mãe disse: *Perdão meu senhor! Dai-lhe a criança viva, mas não a mateis!* Uma mãe do desejo dá a vida a seu filho perdendo-o, é aí que a sabedoria de Salomão se faz presente, ele ordena que entreguem a criança à verdadeira mãe. Aqui vemos operar o Nome do Pai, a Lei do desejo, a lei da castração.

DEMANDA E DESEJO

O falo media a demanda estabelecida entre a Mãe e seu rebento, como conseqüência da metáfora fálica: pênis por criança. O que rege essa metáfora é o Falo (Φ), em sua dupla vertente real-simbólica, (ver **Pai: Real-Simbólico-Imaginário**) operador da falta constitucional. É por intermédio dele que se estabelece a *spaltung*, a cisão entre a **D** (demanda) e o **d** (desejo). Lacan fala da função do falo como simbólico como operador da castração materna, *é que ele é o significante que marca o que o Outro deseja na medida em que ele mesmo, como Outro real, Outro humano, está em sua economia, marcado pelo significante.*¹²

No diagrama 1 a mãe demanda o falo (ϕ , como imaginário) na criança, satisfazendo-se ao suprir suas necessidades, e é somente a partir daí que a criança demanda a mãe. Mas essa mãe está atravessada pela linguagem e é por meio dela que se estabelece a demanda. No diagrama 2 notamos que o Pai, (ver **Pai: Real-Simbólico-Imaginário**) está representado pelo Φ – *Designamos com a letra Fi Maiúscula*, esse falo que preciso dizendo, que é o **significante que não tem sentido** (...),¹³ é o que Lacan chama de *traço unário*, traço da pura diferença, de uma pura inscrição primordial do simbólico no real, sem relação nenhuma com o imaginário, isto é, carente de todo sentido. A **Spaltung**, o recalque primário estabelece justamente isso, o que a voz musical materna comanda, comanda diferenças, é isso que a criança percebe, antes de qualquer outra coisa.

O Falo (Φ) é que opera a castração materna, quer dizer que o falo-criança (ϕ) não poderá completá-la, não restitui seu pedido, sua demanda, justamente por ela estar imbricada com o significante. Como faltante, ela se transforma em objeto amoroso da criança e entra em conflito com esse Pai que lhe nega a exclusividade

materna. No terceiro diagrama o Falo se instaura na criança e com ele, o desejo. Pelo Falo é que a criança fala, em Nome do Pai.

A criança em posição de falo positivado (ϕ) está situada no polimorfismo perverso, ela possibilitaria o gozo materno, agora o gozo entendido como satisfação plena, como possibilidade de uma completude, como gozo absoluto. É então que a função paterna, a função fálica simbólica desse Outro significante vem em substituição desse Outro (mãe) fazendo-a um Outro barrado (~~A~~). O processo coloca, então, a criança no grande dilema *to be or not to be the fallus (...) to be or not to be o objeto do desejo da mãe*.¹⁴ É com o desejo da mãe que se instaura a demanda, mas ele vai para outro lado, mais além que o seu rebento. Esse lugar para onde se dirige o desejo materno é o que Lacan chama de **Nome do Pai**. O que se pode notar é que enquanto a demanda, que sempre é *demanda de amor* – demanda de objetos, de saber, de reconhecimento, etc. –, tem **objeto**, enquanto que o desejo carece do mesmo. O desejo é sempre *desejo de Outra coisa*, porque se bem, no princípio se demanda o objeto amoroso –, a mãe, porque depois a lista da demanda se torna interminável, até que a morte a termine –, *o desejo é* (na sua radicalidade é sempre) *o desejo do Outro* – da Mãe para o Falo – (...) *a ser formulado como desejo do Outro, por ser, originalmente, desejo de seu desejo*.¹⁵ É justamente o Significante Fálico do Nome do Pai que faz a cisão, a **spaltung** entre demanda e desejo, a demanda pára no objeto, o desejo cavalga na interminável viagem dos significantes.

Vejamos alguns exemplos entre o que quer a demanda e o que quer o desejo.

Podemos ver um dos exemplos em **narração: enunciação e enunciado** no caso de *eu quero ser analista*. Isso forma parte de um querer, de uma demanda. Demando ser analista, mas sua enunciação é bem outra: *eu quero ser a-na-lista*, ou melhor seria *eu desejo, ser a-na-lista*.

Na música popular nos encontramos com infinidades de exemplos, escutemos Roberto Carlos:

Sou feliz e nada mais me interessa / Não vou ser triste e nem chorar por mais ninguém / Esqueço tudo até de mim quando estou perto de você, / Eu fico triste só de pensar em te perder (...) / O nosso amor é puro e espero nunca acabar / Por isso meu bem até juro, de nunca em nada mudar.

Bom, se analisamos como fica Roberto Carlos diante de seu ser amado é como para morrer de dar risada, *não vai ficar triste nem chorar por mais ninguém*, isto é, a insensibilidade total; ele pensa *nunca em nada mudar*, algo assim como uma pedra; não é de surpreender-se que *nada mais* lhe interessa. A demanda de amor ao se encontrar com o objeto, é – nos capítulos sobre o **Olhar** nós o desenvolvemos – mortífera, não foi por acaso que Narciso morreu olhando sua imagem. Ou vive matando se a imagem não coincide com a sua. Isto nos leva a famosa frase bíblica: *Ama o próximo como a ti mesmo*. Já pensaram a violência que não encerra essa frase?! É só observar a tira de Quino, a seguir.

Mas Roberto Carlos tem sua enunciação, seu **desejo**: *eu fico triste só de pensar em te perder*. É a marca mais clara do paradoxo humano tão bem interpretado por Julio Bressane em **Matou a família e foi ao cinema**, que na seqüência final em que as amigas lésbicas se matam, o realizador põe justamente esta música de Roberto Carlos e no fim o "disco risca" e repete 18 vezes *em te perder*. Nisso é que o filme acaba, **em te perder**, garantia, para Roberto, de seguir cantando e assim poder continuar esperando Godot.

Outra música, um bolero, **Bésame Mucho**, ainda é mais expressivo, escutemos: *Bésame, Bésame mucho / Como si fuera esta noche / la última vez / Bésame, bésame mucho / que tengo miedo tenerte / y perderte después*. Bom, algo Nietzsche nos tinha falado: *O amor perdoa ao ser amado até o desejo*.¹⁶

Podemos imaginar, no meio da total paixão, no meio de uma demanda fervorosa pelo "beso", lhe fala de "última vez" e pior, novamente o desejo... digo o "medo", *que tengo miedo tenerte* (demanda) *y perderte después* (desejo).

TIRA DE QUINO

FONTE: **Bem, obrigado, e você?** - QUINO. Publicações Quixote, Lisboa. 1983

Notamos que a demanda tem uma relação com o movimento pulsional, quando a pulsão vai, vai para o objeto, mas só contorna-o e volta para ir de novo. A demanda de amor fica por aí mesmo, do amor ou do ódio, como vimos não estão tão separados assim. Já Freud, no seu **Projeto** de 1895 nos dizia que o *objeto como este* (a mãe) é *simultaneamente o primeiro objeto-satisfação e o primeiro objeto hostil, assim como o único poder auxiliador*.¹⁷ É o desejo que garante a frustração da pulsão, o desejo é que garante (...) nada. João Guimarães Rosa o define muito bem em **Grande Sertão, Veredas** (ver **Gozo e sua relação com o desejo**).

Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança – se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio. Mas ensinou que, maior e melhor, ainda, é, no fim, se rejeitar até mesmo aquele desejo principal que serviu para animar a gente na penitência da glória.¹⁸

ESTÁGIO DO ESPELHO

Lacan nos fala no *Estágio do Espelho* sobre a constituição da imagem corporal da criança. Entre os 6 e 18 meses, esta vai constituindo seus limites corporais e assumindo sua própria imagem. Num primeiro momento aparece uma imagem despedaçada, um corpo despedaçado (**corps morcelé**) pelas pulsões auto-eróticas da criança. Antes mesmo de se encontrar com sua própria imagem, esse outro refletido aparece como um rival, já que também ocupa o colo materno – noutras palavras é uma imagem ladra – a que passa a odiar – essa hostilidade tinha se estabelecido na relação primeira com a mãe (ver **Demanda e desejo**). Mais tarde, pela palavra da mãe e pelo próprio olhar dela – olhar que já não mais fascina, mas que permite (à criança) o fascínio do espelho, porque para ele aponta –, a criança se reconhece nessa imagem, a qual passa a amar. **Esse outro é eu**. A essa imagem especular, Freud lhe dará o nome de *eu-ideal*. Essa posição especular tão acentuada hoje em dia não permite mutação do eu, ele é perene, total, absoluto, ele é resultado desse momento narcísico que Freud resumia como: **His Majestic the baby**, a que agora passará a amar profundamente. Lembremos Chico Buarque quando nos canta: *Dei para maldizer o nosso lar / pra sujar teu nome te humilhar / e me vingar a qualquer preço / te adorando pelo avesso / pra mostrar que ainda sou tua / só pra provar que ainda sou tua*. O amor e o ódio são gêmeos (...) siameses. Mas, fica claro o grau de alienação em que o rebento está sujeito para vir a ter uma imagem, que até esse momento lhe era totalmente desconhecida, a não ser reconhecida via do corpo do outro. É dessa imagem do outro que sou eu, que advém o sentido. Então todo sentido (e todo conhecimento) está ligado a este momento fundador do **eu**, está

ligado a uma questão paranóica, o conhecimento, o saber inconsciente é paranóico por estrutura.

Lacan nos disse que o:

*Estágio do Espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do **Innenwelt** (universo interior, realidade interna) para o **Umwelt** gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do **eu(moi)**.¹⁹*

Para fazermos uma idéia desse corpo despedaçado, visível numa criança, é só lembrar um ataque epilético, ou mesmo os quadros de Hieronymus Bosch.

FANTASMA

O fantasma é estrutural no sujeito desejante. É através dele que a energia pulsional é transformada. Como uma usina hidroelétrica, é desviada para outro uso que não só o de realizar o princípio de prazer que, para Freud, era um princípio que levaria ao equilíbrio homeostático, a morte da ação. O fantasma se estrutura dentro do processo de sexuação, que Freud chamou de Complexo de Édipo. Poderíamos dizer que entre a homeostase, princípio de prazer, e a pulsão de morte – pulsão como pura destruição, pura angústia, puro mal-estar incontável – se joga a vida; a subjetividade do sujeito está nesta elasticidade. Poderíamos acrescentar que o fantasma forma parte do mito do sujeito, é ele que tratará de dar conta do real, do inominável, do estranho, isto é, do real dos diabos e dos infernos que não são os outros. Ele é responsável em pôr em movimento a estrutura psíquica encabeçada pelo desejo; este precisa do fantasma para seu movimento e para a escolha do objeto. Mas para o desejo o fantasma só servirá para isso, para seu movimento, quer dizer que o objeto do desejo, via fantasma, é *a sustentação do desejo, ou um logro*,²⁰ isto é, a fantasia está para além do princípio do prazer. O fantasma é representado pelo matema $\$ \diamond a$ (ver **Alienação-Separação**), em última

instância, esse **a** é sempre o que escapa, por que ele vai *além do bem e do mal*, de qualquer objeto. A pulsão é que tem objeto (ver **Pulsão-Libido-Desejo**) e se esta o contorna o desejo o atravessa com seus cavalos significantes que, como vimos, tem essa particularidade de matar a Coisa, e todas as outras coisas que vierem no seu lugar. Se o real é o que escapa do simbólico, o fantasma é responsável pela tentativa alucinatória de dar conta dele, e com isto pôr em movimento o desejo, Alucinatória enquanto o mito a sustenta, *o mito designa e ensina sobre o que há de mais real (...)*²¹ ou seja que o mito passa a ser uma *realização de desejo*. O saber se inventa enquanto mito, ou o que poderíamos dizer é: que o mito enquanto invenção é a fundação do fantasma no qual o sujeito emerge e com ele esses saberes que *encham as prateleiras* Sujeito a essas leis, leis da metáfora e da metonímia.

Em última instância **fantasma** vem do grego *Φαντασμα*, que significa visão, sonho, aparição / espectro, aparência e, como disse o poeta: *que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.*²²

GOZO E SUA RELAÇÃO COM O DESEJO

Em princípio deveríamos fazer uma distinção do uso que se faz comumente do termo **gozo**, e do uso que faz a psicanálise. Comumente se toma o gozo como sinônimo de realização de algum prazer, enquanto que para a psicanálise, pelo contrário, o gozo está relacionado à condição de sermos sujeitos da linguagem, isto é, somos **parlêtres**, falasseres, como nos diz Lacan. Isto implica que toda relação com os objetos é mediada pela linguagem, não existe uma relação direta entre o sujeito e os objetos. Se o desejo surge no **interdito** que o Complexo de Édipo outorga à proibição paterna: *Não poderás reintegrar teu filho no teu corpo*, à mãe; e *não poderás deitar com tua mãe*, ao menino; na realidade sabemos que o interdito é próprio por estarmos sujeito na linguagem. Então o gozo é **interdito** porque *ele é inter-dito*, ou seja, *é feito pelo próprio tecido da linguagem, onde o desejo encontra seu impacto e sua regras*. O gozo refere-se ao desejo, desejo inconsciente e como o *inconsciente é estruturado como uma linguagem*, como nos diz Lacan, o gozo não é

do campo dos afetos e sentimentos. Lacan dá o nome de Grande Outro o lugar da linguagem, onde às vezes é lugar invadido por *Deus ou alguma figura real subjetivada*, mas que na realidade é gozo de esse Grande Outro da linguagem.²³

Devemos entender o gozo como aquilo que Freud nos ensinou em ***Além do princípio do prazer***, é além do prazer onde ele se **real-iza**. Vejamos o que observa Freud diante de seu netinho brincando com um carretel – é interessante como atua a castração nesse momento, momento de **vir-a-ser** na linguagem. A criança brincava com um carretel amarrado a um fio que era segurado por ela; ao jogá-lo fora do campo da visão lhe provocava angústia, ao que exclamava *Ôooo!* Logo, puxava-o pelo fio trazendo-o novamente para sua visão, o que o levava a expressar com alegria *Aaaa!*, O conhecido **fort** (foi-se, desapareceu) – **da** (aqui está). Num momento determinado quando o carretel desaparece a criança exclama um *Ôooo!* Mas com certa alegria. Esse carretel, num primeiro momento poderíamos dizer que é a mãe, que aparece e desaparece, mas no segundo momento dá para perceber que aí está o sujeito, só possível de aparição através da ausência, da falta do outro. Ou se quiser, a *ausência* funda a *presença*, e em contrapartida, a *presença* pode se tornar *ausência*. É a primeira diferença, é o primeiro código em que a criança se sujeita. A ausência não só marca a falta no Outro – que vem a calhar que a criança não o completa, porque é impossível de fazê-lo –, senão também a separação que a criança estabelece deste Outro. A criança na *vivência era passivo* (a mãe sai e retorna quando quer), *era afetado por ela; agora assumia um papel ativo repetindo-a como brincadeira* (jogo), *apesar de que antes tinha causado desprazer*.²⁴ Esta repetição não está relacionada somente a que criança tenta perder e recuperar o objeto desejado (a mãe), senão que ela implica a linguagem e é na repetição falada desta perda e recuperação do objeto desejado que o gozo se realiza. Um gozo que, podemos notar, não se realiza na consumação com o objeto e sim na relação que estabelece a linguagem com este objeto que passa a ser um significante: *Adverte-se que as crianças repetem nos seus jogos tudo quanto lhes tem provocado uma forte impressão na vida; desse modo descarregam a intensidade da impressão e se apoderam, por assim dizer, da situação*.²⁵ Os objetos mudam, no

entanto a relação estabelecida com eles é a mesma, é na linguagem que eles se presentificam e desaparecem. A marca da castração, na sua radicalidade, está nesse *Óooo!* e *Aaaa!* Que remete, mais que a um jogo com o carretel, ao ingresso da criança na linguagem. Contemplar a ausência do outro é fundar a saudade, lembrando *Agidi - Quem sabe se no dia em que o primeiro morto foi sepultado nasceu a palavra, a palavra fundadora: Saudade.*²⁶ É claro que a criança mata a Coisa – a mãe – para nascer na palavra.

O tango vem ao nosso encontro ao nos colocar que a distância garante o gozo: o **fort – da**: *Te adoro cuando estás / pero te amo mucho más / cuando estás lejos de mi.* (Te adoro quando estás / mas te amo muito mais / quando estás longe de mim.) Quanto mais duradouro o gozo (a não satisfação com o objeto) maior será o prazer (a satisfação com o mesmo). *Todo o presente era sacrificado por eles em pós do futuro, que por sua vez se transformaria em presente e seria sacrificado por sua vez por outro futuro e assim até o último presente, até a morte.*²⁷

NARRAÇÃO: ENUNCIÇÃO E ENUNCIADO

Roland Barthes em seu trabalho sobre O Discurso da História, nos mostra claramente que história é uma ficção: (...)

*O discurso histórico de nossa civilização, o processo de significação pretende sempre "preencher" o sentido da história: o historiador é aquele que reúne significantes mais que fatos e os relata (...) os organiza (enunciação) com o fim de estabelecer um sentido positivo (enunciado) e preencher o vazio da pura série (...) o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para ser mais preciso, imaginária, se entendemos que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) "preenche" o tema da enunciação (...). Não existem fatos em si. Sempre há que começar por introduzir um sentido para que possa existir um fato (...) o fato não tem existência a não ser uma existência lingüística.*²⁸

Émile Benveniste insiste: *não é a história que dá vida à linguagem, mas principalmente o inverso.*²⁹ E nos dirá que: *enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual.*³⁰ E antes de entrarmos no mito individual do neurótico, escutemos Levy-Strauss: *Não existe versão "verdadeira", da qual todas as*

*outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito (...).*³¹ O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a **decolar**, do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando.³² Isto é, a enunciação é quem sustenta o enunciado.

Vejamos um exemplo no campo psicanalítico sobre o *mergulho* e o corte de onde vem a enunciação: A história que narraremos, por razões óbvias, sofreu algumas mudanças, mas no fundo conserva a estrutura. Numa capital brasileira, um jovem médico, recém formado – com todos os louros de um brilhante estudante –, tenta fazer concurso para ingressar em hospitais. O incrível é que nas duas tentativas fracassou, enquanto outros companheiros, não tão destacados como ele, passaram. Isto terminou provocando uma crise no jovem que o levou para análise. No decorrer da mesma e fortemente influenciado pela transferência, expressa:

- *Eu não quero ser médico, quero ser analista* (o que marca uma identificação com seu analista.)

Ao que o analista lhe responde:

- **A na lista?!**

Está claro que ser "analista" – psicanalista – e "A-na-lista" – o primeiro da lista –, não são a mesma coisa. A questão (os nomes são ficcionais) é que o rapaz se chamava **Carlos**, o pai **Bernardo** e seu avô **Anselmo**, estes excelentes médicos. Para o fantasma obsessivo, sustentar o pai é não permitir que a mãe devoradora, a mãe pulsional se transforme no crocodilo do qual falava Lacan, então, *pau grande meu pai*, como disse Caetano em **Terceira margem do rio**, para travar a boca devoradora. O pai, para o obsessivo é o pai e o avô, exemplo neurótico de nossa cultura judaica está que nós usamos os nomes até a terceira geração, o nome e sobrenome, o filho do nome e sobrenome e o neto – João Alves, João Alves filho e João Alves neto, por exemplo. Uma vez que o jovem reconhece que seu fantasma não estava dando conta de seu desejo, ele consegue atravessá-lo e, como tal, colocar-se noutro lugar, isto é, num novo fantasma. Dele não se escapa, ele é que põe em movimento o desejo, senão perguntemos a **Giulietta**, sim aquela **degli**

Spiriti, a de Fellini. Refiro-me ao filme **Julietta dos Espíritos** de Federico Fellini. A personagem interpretada por Giulietta Massina, ao longo do filme, faz uma travessia nos seus fantasmas, que não param de lhe falar. No final ela sai do lugar fantasmático e a vemos aliviada, num outro lugar onde eles – os fantasmas – lhe continuam falando.

PAI: REAL – SIMBÓLICO – IMAGINÁRIO.

É muito importante estabelecer essa diferença de "Pais" que Lacan frisou. Para podermos entender isto recorreremos ao *mito da horda primitiva* que Freud tomou, para usá-la como metáfora, de Darwin: Teria existido, *in illo tempore*, num tempo primordial, um pai violento, dono do gozo de todas as mulheres e que obrigava seus filhos ao celibato, sendo expulsos quando cresciam. Um dia estes se uniram e decidiram matá-lo e, ato seguido, realizaram um banquete (...) totêmico. Esse pai era odiado e invejado, no fundo admirado. Ao ser devorado por seus filhos, estes se identificaram àquele, apropriando-se de parte de suas forças. Assumir o lugar paterno não é sem suas conseqüências, em primeiro lugar há uma questão: a história pode se repetir, isto é, quem assume pode ser a próxima comida, como tal, estabelece-se a proibição do uso sexual das mulheres do clã: estabelece-se a *proibição do incesto*. Em segundo lugar o assassinato coloca a fraternidade no campo da culpa, o que significa que surgirá o Totem, como representante do Tabu,. Este simboliza a proibição, seja da ordem sexual, seja da ordem criminal, *não matarás os de teu próprio sangue*. Nos disse Freud que *o banquete totêmico, acaso a primeira festa da humanidade, seria a repetição e celebração recordatória daquela façanha memorável e criminal com a qual tiveram começo tantas coisas: as organizações sociais, as limitações éticas e a religião*.³³

A este pai totêmico, este pai mítico, podemos entendê-lo como **Pai real**, este capaz de fazer gozar às mulheres (a mãe em primeiro lugar) e que por sua ferocidade se aproxima ao YHWH (IAVÉ-JEOBÁ) judaico. É o responsável pelos significantes da **spaltung**, da castração originária na medida que com sua morte simbolicamente se instaura. Isso é o que Lacan chama de *traço unário* e que Didier-

Weill denomina *significante zero de significância* (ver capítulo **A voz da música... sob as palavras**). Não existe nele absolutamente nada racional, é algo assim tirânico, tal como Barthes define a língua: *como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer*.³⁴ Noutras palavras, ou se aceita e se afirma – **Bejahung**, nos falava Freud– essa ferocidade do YHWH, esse absurdo sem sentido, ou não há possibilidade de advir à linguagem, à vida. Isso é da ordem do acaso trágico (ver **Repetição e Acaso**) **aquilo a que nada pode desobedecer**.³⁵

Referindo-se ao Tabu, Freud nos diz: *As proibições do tabu carecem de toda fundamentação; são de origem desconhecida, incompreensíveis para nós, parece coisa natural a todos aqueles que estão sob seu império (...) denominam ao tabu o código legal mais antigo da humanidade não escrito (...) mais antigo que os deuses e se remonta a épocas anteriores a qualquer religião*.³⁶ Na mesma linha que a Lei *Ἀγραπτα*, **Agrapta**, a lei não escrita dos gregos, aquela na qual Antígona sustenta seu desejo e que se contrapõe às outras leis: a *Δίκη*, **Diké** dos deuses, e a *Νόμος Κθονος*, a lei da cidade. Esse pai real tem a ver com o não escrito (eu digo inscrito, como IAVÉ inscreve com fogo), tem a ver com as leis do significante que são puras diferenças, que se introduzirão no rebento via fonemas, o que depois lhe permitirá simbolizar, isto é produzir sentido. Esse significante é como o **Nome Próprio**, carece de sentido, só depois com a morte do pai real (assassinado pela aliança fraternal) advirá a simbolização e mais tarde a encarnação, isto é, a imaginarização. O Nome Próprio vem do pai da horda, como meu mito constituinte, minha origem Mengarelli e real-izei meu mito de origem, com meu pai da hora. Este seria um aristocrata de sobrenome Menga – já que Mengarelli significa ter origem nos Menga, que tem brasão – que lá pelo começo da renascença enamorou-se de uma bela camponesa que um dia deu à luz um menino. Então o Menga disse: **Questo qui è um mengarelli!** Esta inserção numa filiação é o que lhe permitirá simbolizar as perdas das mulheres do clã, a perda da bela camponesa, ou seja, a perda da mãe: *Oooo!*, **fort**, (desapareceu, foi-se), *Aaaa!*, **da**, (aqui está) – ver **O Gozo e sua relação com o desejo**.

Este é o **Pai simbólico**, é uma necessidade da construção simbólica, que só podemos situar mais-além (...) só alcançado por uma construção mítica (...) afinal de contas não está representado em parte alguma.³⁷ Essa construção em **Nome do Pai Real**, o efeito do pai morto, é aquele que vêm ocupar o lugar do **Outro**, que originariamente era a mãe, é quem permitirá fazer emergir o sujeito, que antes era **corpo**, e, no seu **vazio do gozo**, a estabelecer laços, criar sociedade. É esse pai simbólico, lugar aonde o desejo do Outro (mãe) vai, quando não vai para a criança. Será o que estabelecerá a fraternidade, a união dos irmãos como metaforicamente está presente na voz do pai Martin Fierro para seus filhos: *Los hermanos sean unidos / porque esa es la ley primera; / tengan unión verdadera / em cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de ajuera.*³⁸ A relação que se estabelece é entre dois campos *do sujeito e do Outro*. O Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer.³⁹

Qualquer semelhança do Complexo de Édipo com o mito da horda primitiva não é mera coincidência. Estes vêm a simbolizar o que de real tem a linguagem. A morte de Laio, é a simbolização do assassinato original do pai da horda. Então dormir com Jocasta é o mesmo que dormir na peça de Sófocles, porque essa Mãe Original, essa que poderíamos fazer **um** gozo absoluto está proibida, porque

também a matamos. Como Coisa está perdida para sempre, por isso o que resta é o **Um**, do buraco, um do Falo como o furo da linguagem e não como possibilidade de completude – falo porque sou Falo, buraco. Ainda que nem o Pai original, nem a Coisa Mãe não passem de meras *personas*, que em francês é *perssonne* e significa tanto **pessoa**, como **ninguém**, no fundo alguma máscara para cobrir um vazio. A história não é só enunciada, há uma enunciação (ver **Glossário**) que a sustenta.

O que se trata então no Complexo de Édipo é: **dar bois aos nomes**, nomes estes que são **Nomes do Pai**. Essa função, a de dar nomes, é a função do **Nome do Pai, dar nomes aos bois**, inclusive a este boi que está escrevendo. O meu trabalho, então, é botar os bois a esses nomes, inclusive botar este corpo para Mengarelli, para a continuidade dos Mengarelli. Outro exercício é botar no Nome do Pai, um boi, digo, um **pai encarnado**, um pai imaginário, nessa travessia que me subjetiva que é o complexo de Édipo. Mas se subjetivar não é qualquer coisa, é a possibilidade de vir a ser, de *parl'être*, falasser, botar o desejo em movimento, isso significa bem-vindo o fantasma (ver **O Fantasma**). O Édipo carrega o incesto, a proibição são os ferros do *caminhozinho* da liberdade de que nos falava Guimarães Rosa; por isso em **Nome do Pai** (que me identifica simbolicamente ao pai morto Mengarelli) eu posso ter acesso a uma outra mulher e a uma família, fora de meu clã.

Então, **Pai imaginário** forma parte daquele pai da realidade familiar, aquele no qual eu dou corpo ao pai ameaçador, aquele que me obriga a recuar, que me deixa sozinho no quarto e vai dormir com mamãe. Mas também é aquele ao qual me identifico a seus emblemas e ao qual idealizo para ser como ele. O pai da realidade carrega também o pai real, aquele que com sua potência propicia ao menino, via identificação, ter acesso ao seu desejo sexual, poder ter acesso a uma outra mulher que não seja a mãe. É nesse sentido que o pai da realidade deve possuir algo do pai real, deve ser possuidor do *trunfo-mestre*, o pênis, um pantagruellesco membro, falo portentoso como aquele que precediam as passeatas dos *cantos fálicos* que,

segundo Aristóteles deram origem à comédia. É interessante encontrar na enunciação dos versos dos poetas essa relação tão particular que tem o falo e a palavra. Escutemos Caetano Veloso em *terceira margem do rio* quando nos musica: *Tora da palavra / Rio, pau enorme, nosso pai*. Linda metáfora, esse pau, referência mais clara ao significante ordenador do real que abre o caminho da cadeia significante e que permite navegar no seu metonímico rio. Seguindo com Caetano, *navegar é preciso, viver não é preciso*⁴⁰ estar sujeito aos significantes é preciso, desejar é preciso, viver, justamente é um risco, é impreciso, o desejo na sua repetição significante está sujeito ao acaso, (prefiro esta metáfora que pertence a Jandyra Kondera Mengarelli) – ver **Repetição e Acaso**.

Esse pau-significante é o que daria conta do gozo da mãe, e isso é do pai real. Enquanto que o pau-palavra (o Pai Real morto, isto é, o Pai simbolizado) vem em Nome do Pai a estabelecer as normas, dar os nomes necessários para justificar o que está na estrutura. E se eles não estiverem presentes no pai da realidade, este periclita e a coisa pode terminar como na peça de Steven Berkoff, (ver **Ética e Estética**) Sem a Lei, como sugere o texto, a mãe reintegra o filho no seu interior, é uma devoradora, a mãe pulsional, é aí que podemos entender meu filho Rodrigo (seis anos aproximadamente) que quando me via nu, entre admiração e surpresa, exclamava: *Que pintão!* É claro que não se referia a mim, nem sequer ao tamanho de meu membro – que, demais está dizer, era superior ao dele –, senão que ele fazia alarde de uma garantia que falhou em Berkoff e acho hoje que boa parte de nossa sociedade insiste em *sair do paraíso e entrar no céu*.⁴¹

É necessário entender que os tempos não devem ser tomados de forma diacrônica, senão **sincrônica**. Não podemos esquecer que no inconsciente não há diacronia. De certa maneira poderíamos dizer que é a temporal, acontece tudo simultaneamente, de forma tautócrona.

Como vimos, o pai simbólico é aquele que remete à lei, esse interdito que vem estabelecer os lugares como no gráfico podemos ver, isto é: Nesse quiasma Corpo(criança) – Outro(mãe) intervém esse significante marcado pelo real que será simbolizado pelo Nome do Pai. Este provoca a separação, o Real do buraco estabelece-se em ambos. Então, quem faz o interdito não é o pai e, sim, o significante – daí que pai real e pai simbólico são construções míticas. Quem estabelece a proibição do incesto é o significante, aquele que em Nome do Pai abre o caminho para o desejo na criança, que se confirmará ou não *après coup*, só depois, depois do quê? do Complexo de Édipo. Cabe dizer então que toda a estruturação subjetiva – resultante do complexo de Édipo – é um mito, uma alucinação, daí seu caráter fantasmático, ou se quiser, de delírio.

PULSÃO – LIBIDO

Em primeiro lugar devemos dizer que pulsão, *Trieb*, é um conceito radical, muito embora Schopenhauer e Nietzsche tinham-no usado numa significação entre o corpo e a cultura, é com Freud que passará a ter um desenvolvimento e um corte radical colocando-o no centro de sua invenção: o inconsciente. Mas *Trieb* não é instinto, *instinkt*, e isto não provocou poucos mal entendidos. Em princípio instinto é animal e é o que procura satisfazer suas necessidades, estabelecer um equilíbrio. Tem uma relação direta com as coisas, sem mediação não a ser *um conhecimento sem saber*, nos disse Lacan, isto é, que é herdado e reage de forma binária, como um computador, aliás como o pensamento científico moderno: sem enunciação, sem inconsciente, neles não reverbera os efeitos da linguagem.⁴² A pulsão, apesar de ser um movimento na procura da parte perdida de cada um, é todo o contrário, sua satisfação está justamente em ser "insatisfeita", ou em se manter insatisfeita, *nada me perturba, nunca. Apesar disso, estou inquieto.*⁴³ Se simbolicamente posso imaginarizar um imperturbável, no entanto há algo de real que me inquieta (ver **Real**,

Simbólico e Imaginário). A ação da pulsão, ação de sujeito acéfalo, está dentro de uma *trindade* e é *um saber sem conhecimento*, um *saber-insabido* (a voz da mãe no cântico de seus fonemas) e um *saber-inconsciente* (que se estrutura na cadeia significante e emerge na enunciação), do qual carecemos de conhecimento. Freud nos falava que a "*pulsão*" nos aparece como um conceito fronteiro entre o *anímico* e o *somático* (...) *I*,⁴⁴ isto é, a pulsão está ligada ao significante, e é o real que este carrega: *o que há no nível de **das Ding** (a Coisa) desde o momento que é revelado é o lugar dos **Trieb** (...).*⁴⁵ (ver **A Coisa e o Objeto**). A pulsão é o efeito da submersão na criança na linguagem, é o efeito da *spaltung*, do recalque originário, da cisão do corpo da criança com o corpo materno, então, seu corpo biológico, marcado pelo outro, se transforma em corpo erógeno. Corpo com suas zonas determinadas, boca, ânus, nariz, genitais, olhos, ouvidos, ou seja, zonas parciais, esburacadas. É por isso que a pulsão tem objetos, isto é, em princípio, ela estaria ligada ao *princípio do prazer* – este que restituiria o equilíbrio homeostático – da satisfação animal. No entanto Freud nos disse que o *recalque secundário* tem por função manter alguma coisa à distância: *É como se a resistência que o consciente opõe fosse uma função de seu distanciamento a respeito do originariamente recalcado.*⁴⁶ Isto é, o *recalque secundário* do Complexo de Édipo, afasta essa possibilidade de *princípio de prazer* que o corpo materno supostamente poderia realizar, mas que já desde a cisão original estava condenado a ser impossível, noutras palavras, o complexo de Édipo viria a confirmar essa impossibilidade, impossibilidade por sermos falantes.

O circuito pulsional começa com **uma força constante (*drang*)** que exige satisfação, no sentido estrito que, é a **sua meta (*ziel*)**. A **fonte (*quelle*)** corresponde às zonas erógenas nas quais inscreve um movimento na direção do **objeto (*objekt*)**, movimento que não atinge o **alvo (*ziel*)** e, como tal, sem atingir a satisfação plena, a

*pulsão recalcada nunca cessa de aspirar a sua satisfação plena, que consistiria na repetição de uma vivência primária de satisfação; todas as formações reativas e substitutivas, e todas as **sublimações** (o negrito é nosso), são insuficientes para cancelar sua tensão original, e a diferença obtida entre o prazer de satisfação encontrado e o pretendido engendra o fator pulsionante que não permite a parada em nenhuma das situações estabelecidas (...).*⁴⁷

Por isso Beckett termina ***O Inominável*** assim: *é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar (...)* a – lembrando, agora, o grande Guimarães Rosa – *travessia*.

Na pulsão oral, por exemplo, a comida não a satisfaz plenamente, sempre há um resto (o cafezinho, o papo, o licor, o cigarrinho, etc.); isso nos remete ao objeto **a**, isso que é do *mais-de-gozar*, o **desejo**. O objeto da pulsão, para FREUD funciona como **causa**. A pulsão tem objeto (***objekt***) o objeto **a** na sua vertente **imaginária**, objeto que permite contornar o objeto **a** na sua vertente **real** que é puro vazio, causa do desejo que por sua vez leva a uma nova tentativa da pulsão na procura de um outro objeto, que será uma nova tentativa de fracasso porque o objeto para a satisfação plena não existe, é isso que leva à pulsão à compulsão de

repetição (ver **Repetição e Acaso**). Ela se origina na sua fonte (**Quelle**), as zonas erógenas (boca, olho, ouvido, etc.) e vai montada na demanda desse objeto (**objekt**), desse véu, que mantém a força constante (**drang**) rumo a uma meta (**ziel**), borda do desejo.

Muito bem, mas Lacan faz uma leitura muito freudiana, apesar da ambigüidade do próprio Freud. Ele coloca a **meta**, o **goal**, na própria zona erógena, se *a pulsão pode ser satisfeita sem ter atingido aquilo que, em relação a uma totalidade biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é parcial, e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito.*⁴⁸ É como Freud tinha ensinado ao falar da pulsão: *eu vejo / alguém me vê / eu me vejo*. Ou de forma mais libidinosa, imaginem o movimento do beijo: **eu beijo / alguém me beija / eu me beijo**: que **goalaço**! – Porque já Freud nos reparou que beijar-nos não podemos. O movimento pulsional fora-dentro / dentro-fora, é sustentado no seu eterno retorno pelo objeto enquanto faltante, e não enquanto objeto possível (objeto **a** na sua vertente imaginária, ainda que seja necessário para botar a máquina "funcionar"): *a satisfação da **Trieb** é, portanto, paradoxal, posto que ela parece produzir-se fora do lugar em que está o alvo.*⁴⁹ O que nos esclarece de porque é mais importante o pescar que a pesca.

O alvo, a meta (**ziel**) foi acertada, isto é, fez borda no objeto **a**. Este objeto que a pulsão contorna é o que conhecemos "**objeto causa do desejo**". Como vemos o **objeto a**, que na pulsão nos aparece como objeto "possível", um objeto imaginarizado é, na sua radicalidade, uma impossibilidade do próprio objeto. Como a presença se funda na ausência, a falta do objeto torna, fantasmaticamente, possível o objeto.⁵⁰ Talvez uma das metáforas mais bela sobre paradoxo da pulsão esteja nos versos de **Metáfora**, de Gilberto Gil:

Uma meta existe para ser um alvo

Mas quando o poeta diz:

Meta

Pode estar querendo dizer

O inatingível.

A meta está sempre *más allá del horizonte*⁵¹ por isso retorna sempre ao vazio de onde partiu.

Não há possibilidade nem de desejo, nem de pulsão organizada senão mediasse o fantasma, inscrito na demanda. Demanda de sentido, demanda de amor, demanda de completude, é por isso que o matema da pulsão é: $\$ \diamond D$, sujeito alienado e separado da demanda – como disse o bolero: *tengo miedo tenerte* (alienado) *y perderte después* (separado). E quem seria o responsável pela separação? O significante da falta comandada pelo vazio do desejo.

Esse objeto **a**, como causa do desejo, pura carência, nos remete a **das Ding, a Coisa perdida para sempre** – ainda que, como vimos, nunca se teve a não ser como perdida – está no campo do Outro. Este que serviu de modelo para meu corpo e esse Outro da linguagem, que fazá possível vir ao ser. É porque somos falantes, porque somos divididos pela linguagem que esse objeto é paradoxal, presença-ausência, possibilidade-impossibilidade, com seus efeitos de: eu-outro, amor-ódio, tudo-nada, oposições que se sustentam na sincronia, isto é, na simultaneidade, na ambivalência; não existe um sem o outro, como não existe noite sem dia, presença sem ausência, É na ausência do dia que se funda a presença da noite, e é na presença do dia que se funda a ausência da noite: *Te adoro cuandos estás / pero te amo mucho más / cuando estás lejos de mi*.⁵²

O conceito de *libido* levou a mal-entendidos, principalmente porque os textos de Freud, se não são bem articulados, levam a contradições. Em princípio, *libido* vem do alemão **Liebe**, amor, e nisto já Freud nos abre um campo para sua interpretação. Em **Esquema de Psicanálise** de 1938 nos diz: *Nos representamos um estado inicial da forma seguinte: a total energia disponível de Eros, que desde agora chamaremos **libido**, está presente no eu-id ainda indiferenciados e serve para neutralizar as inclinações de destruição simultaneamente presentes*.⁵³ A libido aí teria mais a ver com o que Freud chamava de Pulsão de Vida. Num princípio, a libido tem uma função na construção do eu e nada se poderia dizer de sua relação com o **Id** (lugar da pulsão, do real) e o **Supereu** (lugar da lei), porque: *tudo quanto*

*sabemos sobre isto se refere ao eu, no qual se armazena inicialmente todo o montante disponível da libido. Chamamos **narcisismo** primário absoluto a esse estado.*⁵⁴ Posteriormente o eu começará a investir em *representações de objetos a transpor libido narcisista em **libido de objet**,*⁵⁵ isto quando a criança começa a se socializar. Mas é no **O Eu e Id** onde Freud nos deixa bem clara a relação da libido com a pulsão: *No começo, toda libido está acumulada no id, enquanto o eu se encontra ainda em processo de formação e é débil. O id envia uma parte desta libido a investimentos eróticos de objeto, depois disto o eu reforçado procura se apoderar desta libido de objeto e se impor ao id como objeto de amor. Como consequência o narcisismo do eu é um narcisismo secundário, subtraído dos objetos.*⁵⁶ Ou seja, a libido busca nos objetos uma satisfação que a complete, o que, em definitiva, é o procura da pulsão, ainda que justamente ela fracasse. A libido vem a encarnar justamente aquilo que a pulsão não consegue na sua parcialidade, isto é, a parte carente do sujeito, aquilo que falta por estrutura, aquilo que viria a completá-lo. A pulsão é *uma subjetivação acéfala (...) sem sujeito*, a pulsão advém no corte significante, **S**₁, e o sujeito advém quando se estabelece a cadeia significante **S**₁...**S**₂. O sujeito aparece quando o furo se instaura, por isso que Lacan disse que *um significante (S₁) representa um sujeito (S̵) a um outro significante (S₂).*

Então temos que *a pulsão, a pulsão parcial, é fundamentalmente pulsão de morte, e representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado, é por isso que advém o mito, o mito feito para encarnar a parte faltosa, que chamei de mito da lâmina (...) isto é, a forma de designar a libido não como um campo de forças, mas como um órgão (...) é o órgão essencial para compreender a natureza da pulsão. Esse órgão irreal não é de modo algum imaginário. O real se define por se articular ao real de um modo que nos escapa, e é justamente o que exige que sua representação seja mítica.* A libido é o que vem a completar o "fracasso" da pulsão, é a *função de ser para o Outro* e é daí que podemos entender isso que marca o lugar do sujeito no campo das relações do grupo, entre cada um e todos os outros. E também ela tem uma função erótica, de que todos aqueles que abordam sua realidade se apercebem.⁵⁷

A libido é esse órgão irreal (...) parte do organismo (...) instrumento da pulsão (...) de vida imortal, irrepreensível, de vida que não precisa, ela, de nenhum órgão, (...) a não ser ela mesma (...) de vida simplificada e indestrutível (...) é uma (...) lâmina, algo de extrachato que se desloca (...) tem relação com o que o ser de sexuado perde na sexualidade (...) é por isso que ela (...) é como uma ameba em relação aos seres sexuados, imortal.⁵⁸

É pura vida e filha da pulsão de morte, indestrutível, por isso, é aquilo com o qual me defendo e com o que posso atacar, um verdadeiro escudo do Capitão América, é o andrógono que reclamava Aristófanes em **O Banquete**, é **Love history** e **happy end** no cinema norte-americano que, no fundo, demandam os humanos –senão por que seguiríamos vendo sempre as mesmas histórias? É amor, familiar, sexual, social. Sim, é com a libido que estabelecemos os laços sociais, é o Superman bonito sem ser ameaçado pela criptonita. Mas, no fundo, essa criptonita–pulsão, se a Lei do simbólico não vier a estabelecer os limites da Castração, isto é, regular essa relação real-imaginária da pulsão-libido pode se tornar uma criptonita atômica. Quantas coisas essa energia pode construir, inclusive aquela que quatro vezes poderia ter acabado com a humanidade. Essa energia, puramente sexual da libido é resultado:

*...dessa conjunção do sujeito no campo da pulsão (do real) com o sujeito tal como ele se evoca no campo do Outro (...) (se o sujeito é (...) determinado no campo do Outro (...) determinado pela linguagem e pela fala, isto quer dizer que o sujeito, **in initio**, começa no lugar do Outro, no que é de lá que surge o primeiro significante.), desse esforço para se reunir, depende que haja suporte para a **ganze sexualstrieburg**.⁵⁹ (...) a **a ganze sexualstrieburg**, representação da totalidade da pulsão sexual – Freud diz que não está lá.⁶⁰*

Noutras palavras, a libido vem procurar uma unidade e uma eternidade inexistente por estrutura, não esqueçamos que uma falta encobre a outra, a falta de significante e a condenação, por sermos sexuados, à morte. Ela, a libido, é a presença dessas ausências, de significante e da eternidade.

Sobre a libido e a pulsão teríamos muitos exemplos, desde as religiões que asseguram a vida eterna e a ciência que sempre vai garantir tudo (o falo, é claro), até os filmes onde o bandido ou o monstro não consegue morrer, mesmo com dúzias de balas no seu corpo, a bomba arrebentou no seu colo, parece totalmente despedaçado e, de repente, como o gato *Tom*, *tchan-tchan-tchan* ele ressuscita dos

pedaços. Os imortais e a ciência, garantidora do futuro, são mais libidinosos, enquanto a ressurreição do bandido, e logicamente sua morte, é mais uma metáfora da pulsão, assim como a ave Fênix.

Quatros são, para Freud, os destinos da pulsão: *a transformação no contrário – o retorno para a própria pessoa – o recalque – a sublimação*.⁶¹ A primeira ligada a atividade-passividade, amor-ódio. A segunda é quando o sadismo se torna masoquismo. Temos no conto de Kafka, **Colônia Penal**, um exemplo deste movimento pulsional, assim como aquele que ameaça matar e termina se matando. O recalque é a tentativa de tornar inoperante a pulsão. E Por último o que viemos elaborando ao longo do trabalho, a sublimação, inclusive aquela que apresenta o produto deste texto.

REAL – SIMBÓLICO – IMAGINÁRIO

Através desta grandeza *trinitária*, representada na grafia topológica do **Nó Borromeo**, Lacan nos identifica a estruturação da subjetivação humana bem diferente do animal cuja estrutura é *binária* composta só de imaginário e real.

Em princípio é importante dizer que **Real** não deve ser confundido com realidade, senão interpretado como aquilo que fica de fora do campo simbólico, ou que é expulso do campo simbólico como o recalque secundário ou mesmo o Complexo de Édipo. A noção de **Real** nos permite entender aquilo que nos escapa, não que isso possa se fazer possível, senão entender que há algo que escapa. Escapa de quê? Do **Simbólico**, daquilo que vem a dar nome às coisas, aquilo que está submetido às leis da linguagem. O **Real** é, então, do campo do inominável, do impossível, do *unheimliche*, do estranho, do ominoso, por isso, como nos disse Lacan: *não pára de não se escrever*. Está para além da linguagem, no entanto está presente na mesma, principalmente quando o real faz buraco, estabelece o equívoco, provoca angústia; o real está por trás da rede significante *que comanda, mais que qualquer outra coisa, nossas atividades (...)*.⁶² Os diabos, o monstruoso, a Coisa "perdida para sempre", são referência a esse real, o mesmo que nos pega num filme de terror, o mesmo que não conseguia ver Édipo, que no momento de ficar cego,

pois o simbólico o atravessou, e que passou a olhar – graças a essa cegueira é que olhamos as coisas. Os cachorros vêem, por isso, por não estarem inseridos no campo simbólico, por não terem recalcado a **Outra Cena** não olham as cenas nem do teatro, nem dos filmes, nem do resto. Nietzsche, numa passagem de **Assim falava Zaratustra**, faz uma bela metáfora do real: *Se eu quisesse sacudir esta árvore com as minhas mãos não poderia; mas o vento que não vemos açoita-a e dobra-a como lhe apraz. Também a nós mãos invisíveis nos açoitam e dobram rudemente.*⁶³

O **Simbólico** está referido a tudo aquilo que tem a ver com a Lei, seja da linguagem ou do Édipo, isto é, tem a ver com a Castração (ver **Complexo de Édipo – Falo / Castração**), do Outro, com maiúsculo. O simbólico torna o homem num **Parl’être**, num *falasser*, àquilo que *pára de não se escrever*, isto é, continua se escrevendo, produzindo um duplo sentido. Isto faz a diferença radical com os animais. Estes não estão sujeitos ao equívoco, se comunicam com sentido único. O homem é falado até antes de nascer, já vem com nome e sobrenome, até seu destino está marcado no desejo parental. Seu corpo então é um corpo atravessado pela linguagem, mas sempre há alguma coisa que escapa: um corpo com câncer é um real que não pode ser simbolizado, independentemente se o câncer é de pulmão e se o sujeito era fumante. Por que existem aqueles que também o tiveram e nunca fumaram? – com isto não quero dizer que o cigarro não provoque mal estar, mas às vezes ajuda para sair dele. Que faria eu neste momento, em que estou escrevendo, sem ele? O por acaso meu Gozo deve ser regido pelo Ministério da saúde? Podemos notar aqui a tentativa de dar conta de um real pelas vias do imaginário.

Também é necessário não confundir **Imaginário** com fantasia, imaginação, delírio; imaginário no sentido lacaniano do termo se refere fundamentalmente à forma do humano de se realizar, se constituir através de imagem do semelhante, do outro com minúsculo (ver **Estágio do Espelho**). O imaginário ilumina nossa realidade, não só dá sentido ao nosso corpo, senão, e também por isso, dá sentido às coisas, por isso *não pára de se escrever*. É essa sua função: dar sentido, sentido sem equívoco, caso contrário se corre o risco da angústia.

Então para advir um *Εἶδος*, eidos, um **Imaginário** da **Coisa Real**, nós, que não somos animais, precisamos nomeá-la. Isto é a função do **Nome do Pai**, precisamos do **Simbólico** nomeando o **real**. Ainda que nomear a Coisa não garante que se possa dar conta dela, que simbolicamente possamos cobri-la toda, como a religião e a ciência insistem. Essa não garantia, nessa emergência da *Τύχη*, tiquê, do acaso (ver **Repetição e Acaso**), o imaginário *pára de se escrever*, a angústia toma conta. Sendo angústia sempre angústia de castração, é nesse buraco onde o artista se abre à criação, nesse buraco dos demônios que o artista faz *d'ordure* (...) o (...) *òr dur de la création*.

Na figura topológica do **Nó Borromeo**, podemos notar que os aros não se recobrem totalmente, além de estarem entrelaçados de uma maneira que, se soltando um deles, os outros também se soltam. Neles notamos que o **simbólico** passa por cima –no totalmente– do **real** (isto é o nomeia) que por sua vez passa por cima do **imaginário** (provoca angústia) que por sua vez passa por cima do **simbólico** (se farta de sentidos). Real-Simbólico-Imaginário parece se sustentar em **a** (objeto **a**), vazio fundamental, *objeto causa de desejo*.

Nó Borromeo

Poderíamos usar essas categorias para trabalharmos os discursos artísticos como linguagem? Bom, se o real é o que vige detrás do significante, se este vem a nomeá-lo e a produzir sentido, é claro que poderíamos tentar esse caminho presente no capítulo 1 quando digo que o ator seria o inconsciente da personagem. O cinema é um exemplo que nos permite entender essa relação entre real, simbólico e imaginário. Já vimos no capítulo 4, no filme de Mel Brook, **High Anxiety**, (Alta Ansiedade), a câmera, em travelling para frente, indo em direção a uma porta com cristais da sala de jantar onde todo o alto comando do **The Psycho-Neurotic Institute for the Very, Very Nervous** estão jantando. A câmera avança até quebrar os vidros da porta e todos os presentes ficam olhando para a câmera.

Analisando esta cena, podemos notar que há uma quebra no discurso, um *lapso de imagem* nesse mergulho da enunciação no enunciado onde *a história se conta sozinha*. A quebra dos cristais da porta **simboliza** a presença **real** da câmera, destituindo o **imaginário** dos sentidos da história. É a presença do **non sense**, é a **verfremdung** estabelecendo o lugar do discurso. Neste caso, a câmera ou projetor (ambos ocupam o lugar de real junto com película fotográfica) aparece como sustentadores do mesmo – demais está dizer que por sua "ausência" é possível que haja história. Julio Bressane em **Gigante Paraíba** risca o filme para colocar o público diante da materialidade da película – importante real para que simbolicamente possa se transformar num filme. Orson Welles em **Citizen Kane** e Federico Fellini em **E la nave va**, também riscam o filme, mas, nestes casos Welles e Fellini procuram simbolizar que se tratam de filmes velhos. Enquanto que Bressane vai real que deixa no filme as marcas de significantes sem sentidos – a não ser de fazer presente esse real, a película – estabelecendo um real-simbólico. Welles e Fellini utilizam esses riscos, acompanhado com movimento mais rápido como se se trata-se de filmagem do período do cinema mudo, estabelecendo uma relação simbólica-imaginária.

RECALQUE

É com a entrada do significante Mestre, *traço unário* do Nome do Pai, que se estabelece a pulsão, um impossível que abre a possibilidade de satisfazê-la, abre

a possibilidade de *um princípio do prazer*. Esse impossível sofrerá a tradução da cultura como proibição, proibição do incesto. Esta introduz a uma busca do perdido que está na própria proibição:

*Que diria, então? A lei seria pecado? Não, decerto! Mas eu só conheci o pecado pela lei.*⁶⁴

*Aprendemos então que a satisfação da pulsão submetida ao recalque seria sim dúvida e sempre capaz de produzir prazer em si mesma, mas seria inconciliável com outras exigências e designios. Portanto, produziria prazer num lugar e desprazer em outro. Temos, assim, o que torna a condição para o recalque é que o motivo de desprazer é um poder bem maior que o prazer da satisfação.*⁶⁵

Noutras palavras, o recalque, neste caso o recalque primário, recalque original, surge do efeito da Lei significante, esse traço que estabelece o buraco pulsional. O movimento da pulsão estaria na busca desse *princípio de prazer*, dessa reconstituição, mas que por princípio estaria condenada ao fracasso.

O segundo momento é o recalque secundário ou *recalque propriamente dito*, que vem a confirmar a Lei no Complexo de Édipo. Vem se confirmar ***après coup***, só depois, a perda originária, isto, se a Lei paterna funcionar. Aqui radica um paradoxo, o fantasma está como substituição do perdido, como mito para pôr em movimento o desejo – já que o desejo se movimenta através da demanda (ver **Demanda e desejo**) – que, como toda demanda que é demanda de amor, tem objeto. Mas, o desejo tem, como objeto, o objeto *a*, que não é objeto do desejo, e sim, *objeto causa de desejo*. O recalque é por onde o sujeito entra no ser, e para isso há um esquecimento, Lacan nos disse: *Há em toda entrada do ser na sua habitação de palavras uma margem de esquecimento, uma ληθη (esquecimento), complementar de toda αληθεια (verdade) (...) uma espécie de ληθη fundamental de sombra da verdade.*⁶⁶ O resultado é que somos *meia verdade*. Aqui radica a diferença fundamental entre terapia e análise (psicanálise), na medida em que esta escuta o recalcado – a enunciação do mesmo – (ver **Narração: Enunciação e Enunciado**) enquanto que a terapia esquece disto, ou é *um esquecimento do esquecimento*.⁶⁷

REPETIÇÃO E ACASO

A princípio devemos distinguir a **repetição** como *pura reprodução de algo*, como o faz a natureza, da repetição diferenciada, repetição como puro signo enquanto pura diferença. A primeira está ligada ao que Freud chamava de sintoma, a segunda à produção dessa diferença que nos permite a elaboração, a produção. Kierkegaard vê que esta *implica algo novo, está vinculada (...) a uma seleção e colocada como objeto supremo da liberdade e da vontade. Repetir não é contemplar nem lembrar, mas atuar*.⁶⁸ Aí notamos que esta repetição se opõe aos princípios da natureza, aos princípios *binários*. Ela *também se opõe à lei moral; é obra do solitário, é o logos do "pensador privado"*.⁶⁹ Repetição não é hábito, é algo positivo, algo diretamente ligado ao desejo inconsciente. Isto é, a repetição traz a novidade. Não é por nada que ensaio em francês é **repetition**, e para quem faz teatro isso significa justamente o contrário **do mesmo**, isto é: o novo. A repetição é comandada pela diferença: *o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia e tudo segundo a discórdia*.⁷⁰ Heráclito nos coloca no movimento significativo, nas oposições que torna possível o novo: a música das palavras.

Mas é a **repetição** da diferença como puro devir, puro acontecimento que confirma o **acaso**, filho do **puro vazio**. Por isso puro movimento de **o nada querer**, o **non sense** alicerce do novo; a repetição é da ordem do **trágico** porque confirma o acaso do puro real: *fazer passar o trágico do estado inconsciente ao estado consciente. Mais precisamente: fazer passar o trágico do silêncio à fala*.⁷¹ Como podemos ver é um ato de extrema singularidade. É por isso que o poeta canta: *Le tengo rabia al silencio / por lo mucho que perdi / que no se quede callado / quien quiera vivir feliz*.⁷² Isto é ao silêncio do vazio há que torná-lo palavras. Então, a felicidade está atravessada pela solidão da linguagem. O absurdo que nos traz o trágico forma parte da estrutura onde podemos ver a *discórdia* fazendo possível a *mais bela harmonia*. Esta visão trágica não é no sentido que *se define pela dor e pela tristeza (...) senão (...) o que se entende por "trágico" aqui é afirmação do acaso, repetição diferencial de uma afirmação que é um puro devir*.⁷³ E que, talvez, ninguém possa traduzir como o faz a

poesia. Esse devir é diferencial porque o real do vazio está representado pelos fonemas, pela letra. Esta é que sustenta o gozo, a falta de objeto, a carência radical. É esta que nos torna o leão da **Milonga del Solitario** de Atahualpa Yupanqui,⁷⁴ mas com júbilo e *lágrimas de alegria*, cantando, cantando uma milonga mais.

Lacan chamará ao **acaso** de *Tυχη*, *tique do real como encontro – encontro enquanto que podendo faltar, enquanto essencialmente faltoso*.⁷⁵ Está ligada ao *Αυτοματον*, automaton, cadeia significante, *sendo uma repetição simbólica já não pode ser como constituída pelo homem, mas constituindo-o*.⁷⁶ O automaton, é essa repetição significante do vazio, por isso que nele advém repetição do acaso, da tique. Mas não podemos confundir a **repetição**, *Eiederholen*, com o **retorno**, *Wiederkehr*, ou mesmo com a **rememoração**, *Erinnern*. O que retorna são os signos, isto é, a cadeia que faz referência ao desejo, mas o que se repete é a **causa do desejo**, o encontro sempre faltoso, a *Tυχη*, é ela que "*nessa repetição funda o próprio mundo enquanto realidade. Esta é a repetição que vai caracterizar essencialmente a pulsão*".⁷⁷ Noutras palavra é o vazio que funda o mundo, por isso Lacan nos diz: O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a **tique – como por acaso**.⁷⁸

Um exemplo belíssimo sobre a repetição carregando o diferente esteja em **Construção** de Chico Buarque. É através da repetição do vazio que se constitui o novo, o acaso pulsa a substituição constante dos significantes onde convergem os contrários para dar harmonia à luz da canção em sua plena discórdia. Outro exemplo que pode nos trazer claramente a relação da repetição do acaso com o novo o encontramos no **Bolero**, de Ravel: a melodia se retorna e em cada retorno vão se **repetindo como por acaso** novos instrumentos criando um **in crescendo** fazendo do mesmo o diferente.

SIGNIFICANTE

Devemos entender por significante aquilo que, por não significar nada, pode significar muitas coisas. Vejamos o que pode significar o significante "cachorro" se eu disser "os cachorros estão prontos!" A princípio não significa nada, ou melhor

está aberto a várias significações; por exemplo se a mesma frase é expressa no meio de uma festa, entenderemos que esses "cachorros" são os cachorros-quentes. Agora se é dito por um marinheiro num barco de guerra, estará falando que os canhões de proa e popa estão prontos. Em caso de ser expressa entre um comando e outro, "Cachorro" é o nome de um dos comandos. E se o mesmo é falado num grupo de homens armados de escopetas, estará claro que se tratará de uma caça. Como podemos notar, temos uma frase com quatro palavras e assim mesmo custa entender sua significação. É o contexto quem vai determinar seu significado. E esse contexto é fundamental da língua, que é *um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros*.⁷⁹ O que Lacan chamará de *cadeia significante* é o que Freud denominava de *vorstellungsrepräsentanz* –, e estará sempre aberta a significações.

Algo que nos ajudaria mais a entender a questão seria em pensar a seguinte frase: *Isto é um cachorro*. Está claro que a palavra "cachorro" não é o animal cachorro, o cão; se fosse assim todos os cachorros em todo o mundo deveriam receber o mesmo nome. Quer dizer que a palavra "cachorro" não é o cachorro (cão), mas ao dizer que:

- *a palavra cachorro não é o cachorro*, eu repito a palavra *cachorro* para significar que não é o cachorro, e sim a palavra, veremos então o que falamos:
- *a palavra cachorro não é a palavra cachorro*. O que parece uma falácia, na realidade não tem nada de errado, já que o primeiro "cachorro" faz referência, é o significante da **palavra**, enquanto que o segundo "cachorro" é significante de **cão**.⁸⁰

Como podemos ver o significante está para significar muitas coisas. É por isso que é do campo do equívoco. Vejamos este exemplo, se eu disser: *Aluguei a casa do meu sonho*. Geralmente quando uso este exemplo nas minhas aulas, me dizem que eu arrendei minha casa, mas na realidade eu queria dizer que eu consegui achar a casa que sempre havia sonhado. As artes narrativas e a vida quotidiana estão cheias de exemplos sobre os equívocos do significante.

Agora bem, o sujeito não está antes do significante. É este que o funda. É a partir do significante mestre, que Lacan denomina **S₁**, esse significante que surge da *spaltung* – da separação, cisão originária, da introdução na linguagem –, que o sujeito advirá para um outro significante, **S₂**. Quanto ao **S₂**, podemos relacioná-lo com o *saber inconsciente*, saber do Édipo. Podemos estabelecer agora que **S₁** é o significante que corta o campo do real lacaniano, significante do real, campo da letra e dos fonemas – do *saber insabido* – ponto escaldante da pulsão, aquilo que sempre retorna e que o saber inconsciente – na cadeia significante – trata de dar conta, ainda que nunca toda a conta, sempre há um desconto. Isto é, há sempre algo do real que escapa, é por isso que nunca o segundo significante dará conta do primeiro, é por isso que se funda a cadeia significante. É aí que o desejo se desloca, de um significante para outro, de um representante da representação para outro, nunca chegaremos à "pedra filosofal", ao "elixir da vida", ao "sem medo de ser feliz". O significante que vem da mãe é de seu desejo, e como tal, ao instalá-lo na criança, instala esse significante primordial, que Lacan chama de Nome do Pai. É aquele que instala a criança no campo da linguagem, no campo do desejo, no campo do Outro. Então *o desejo é o desejo do desejo da mãe*.⁸¹ Se o desejo é fundado pela falta, o *desejo do desejo da mãe* é do campo do desejo de desejar, quer dizer que sempre é o campo de Outra Coisa que a própria Coisa pois, como vimos, **S₂** não dá conta do **S₁** a não ser para iniciar a cadeia: o desejo é pura travessia.

Essa relação do gozo com o desejo tem esse brilhante exemplo que já vimos mas que nunca está demais lembrar:

*Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança – se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio. Mas ensinou que, maior e melhor, ainda, é, no fim, se rejeitar até mesmo aquele desejo principal que serviu para animar a gente na penitência da glória.*⁸²

A solidão do homem em seu debate significante nessa travessia do vazio, está belissimamente poetado também pelo grande compositor argentino Atahulpa

Yupanqui: *A veces camino solo, / a veces en soledad, / a nadie le dije nunca / como me gusta marchar.*⁸³

TRANSFERÊNCIA – INCONSCIENTE

Se o inconsciente não é do campo do ser, Lacan nos diz: *é preciso definir a causa do inconsciente, nem como um ente, nem como um ουκον, não-ente, (...). Ela é um μη ον, da interdição que leva um ente ao ser, (...) ela é uma função do impossível sobre o qual se funda uma certeza;*⁸⁴ em outro lugar dirá que *a ordem do inconsciente (...) não é nem ser nem não-ser, é da ordem do não realizado,*⁸⁵ é do campo pré-ontológico. Continuando com Lacan do **bordeamento** (fazer borda) do inconsciente nos diz que *o inconsciente é a soma dos efeitos da fala sobre o sujeito, nesse nível em que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante.*⁸⁶ Em consequência desse **bastum**, suporte, que é o traço unário, que faz hiância, fenda, abre as portas para *vir-ao-ser* na cadeia significativa, *vir-ao-ser* com os efeitos que ela produz, barrando o sujeito... sujeito barrado (S̅).

Fazendo borda no inconsciente, única maneira de definí-lo a um real que escapa e que se presentifica no **bastum** inominável, indizível, do campo do **non sense** que é o significante mestre, esse *traço unário*, do *um do corte*. Lugar incômodo para o sujeito, alguém deveria advir para dar conta d'**Isso**, alguém com um *suposto saber*. É nesse *suposto saber* que se sustenta todo o amor ao saber, toda filosofia – do grego Φίλος, amado, querido; Σοφία, saber, ciência.

Agora podemos entender por onde aponta todo o saber que *acredita poder sobrevoar seu objeto, tendo por adquirida a correlação do saber e do ser.*⁸⁷ Sobrevoando um objeto que falta, denegando a existência do inconsciente, escapando da enunciação, o que já foi colocado em outro lugar. A diferença radical entre a ciência e a filosofia com a psicanálise é que aquelas têm objetos – objeto de estudo –, enquanto a psicanálise tem como "objeto": o inconsciente, que, como sabemos, é um objeto que *carece de objeto*.

O amor fala da possibilidade da completude, da exigência libidinal dos imortais **amébicos**, da onipotência de vencer as diferenças e a morte. Se tanta loucura e paradoxo encerram o homem, por que não deveriam encerrar também o ator?

NOTAS

¹LACAN, Jacques. Seminário I: **os escritos técnicos de Freud**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1984, p.103).

²LACAN, Jacques. Seminário XI: **os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**, p.204.

³RIMBAUD, Arthur. **L'Éclair**. *O trabalho humano! É a explosão que ilumina meu abismo de tempo em tempo*.

⁴ LACAN, Jacques. Seminário VII..., p.168.

⁵ELIADE. Mircea: **Mito e realidade**..., p.11.

⁶ ELIADE. Mircea: **Mito e realidade**..., p.11.

⁷MARTINHO, José. **PERSONA: Uma Introdução às Teorias da Personalidade**. Edições Universitárias, Lusófonas, Lisboa, 2004, p.11.

⁸NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, p.59.

⁹ LACAN, Jacques. **Escritos**, p.263.

¹⁰**Édipo Rei**, SÓFOLES. Tradução Mário da Gama Kury.

¹¹LACAN, Jacques. Seminário XXII: **R.S.I**, aula: 15/03/1975. Inédito.

¹²LACAN, Jacques. Seminário V, p.378.

¹³LACAN, Jacques. Seminário XXIII: **Le Sinthome**, inédito, p.98.

¹⁴LACAN, Jacques. Seminário V: **as formações do inconsciente**, p.197.

¹⁵LACAN, Jacques. **Escritos**, p.796.

¹⁶**A Gaia Ciência**, p.99.

¹⁷FREUD, Sigmund. **Proyecto de Psicoanálisis**, Ob. Co. Vol II, p.376.

¹⁸Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, p.143/144.

¹⁹LACAN, Jacques. **Escritos**, p.100.

²⁰LACAN, Jacques. Seminário XI, p.176.

²¹J. A. Miller.

²²CALDERÓN DE LA BARCA: **La vida es sueño**.

²³LACÔTE, Christiane. **Gozo** in **Dicionário de Psicanálise**, Roland Chemama Org. Srtes Médicas, Porto Alegre, 1995, p.91.

²⁴FREUD, Sigmund. **Más Allá del principio del placer**, ob. co.Vol. XVIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986, p.16.

²⁵ FREUD, Sigmund, **Más Allá del...**, p.16.

²⁶MENGARELLI, Hugo. Peça de minha autoria.

²⁷PAPINI, Giovanni. **El espejo que huye**. Ediciones Siruela, La Biblioteca de Babel, colección de lecturas fantásticas dirigida por Jorge Luis Borges. Traducción Horacio Arman. Madrid, 1984.

²⁸BARTHES, **Estruturalismo y Literatura...**, p.47-48.

²⁹BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Pontes, Campinas, São Paulo, 1989, p.32.

³⁰BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística....** p.82.

³¹LEVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975, p.252.

³²LEVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia...**, p.242.

³³FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Obras Completas, Vol. XIII, p.144.

³⁴BARTHES, Roland. **Aula**. Cultrix, São Paulo, 1977, p.14.

³⁵ROSSET, Clemant. **Lógica do pior**, p.23.

³⁶ROSSET, Clemant. **Lógica do pior**, p.27.

³⁷LACAN, Jacques. Seminário IV: **a relação de objeto**, p.225.

³⁸HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. In **Poesía Gauchesca**, Vol. II, Fonde de Cultura Económico, México, 1984, p.743.

³⁹LACAN, Jacques. Seminário XI, p.194-5.

⁴⁰Na realidade esta frase pertence a navegadores antigos, e foi utilizado para muitas metáforas.

⁴¹No caso brasileiro, seria algo importante de observar: é comum ver como as pessoas usam indistintamente o sobrenome do pai como o da mãe, quando não somente o da mãe. Outra coisa é o uso do sobrenome materno antes do paterno, isto caiu na cultura latina entorno do começo do século XVI.

⁴²Poderíamos dizer que às vezes a linguagem afeta mais aos animais que os cientistas.

⁴³BECKETT, Samuel. **O Inominável**, p.8.

⁴⁴FREUD, Sigmund. **Pulsiones y destinos de pulsión**. Ob. Com. Vol. XIV, p.117.

⁴⁵LACAN, Jacques. Seminário V, p.138.

⁴⁶FREUD, Sigmund. **La represión**. Vol. XIV, p.144.

⁴⁷FREUD, Sigmund. **Mas Allá del principio del placer**. Ob. Co. Vol. XVIII: p.42.

⁴⁸LACAN, Jacques. Seminário XI, p.170.

⁴⁹LACAN, Jacques. Seminário VII: **a ética da psicanálise**, p.14.

⁵⁰Há aí uma marca da impossibilidade da qual Freud nos falava em **Análise terminável e interminável**: *Até pareceria que analisar seria a terceira daquelas profissões nas que se podem dar como antecipação certa a insuficiência do resultado. As outras duas, já de muito tempo sabidas, são o educar e o governar* (Ob. Com. V. XXIII, p.249). Eu não sei se o casamento é uma profissão, mas eu o adicionaria à lista freudiana.

⁵¹YUPANQUI, Atahualpa. **Los Hermanos**.

⁵²Tango, música de J. Caldara e letra de M. Soto.

⁵³FREUD, Sigmund. Vol. XXIII, p.147.

⁵⁴FREUD, Sigmund, Vol. XXIII, p.148.

⁵⁵FREUD, Sigmund, Vol. XXIII, p.148.

⁵⁶FREUD, Sigmund. Vol. XIX, p.47.

⁵⁷LACAN, Jacques. Seminário XI, p.195.

⁵⁸LACAN, Jacques. Seminário XI, p.186.

⁵⁹LACAN, Jacques. Seminário XI: **os quadro conceitos fundamentais da psicanálise**, p.187-188.

⁶⁰LACAN, Jacques. Seminário XI, p.178.

⁶¹FREUD, Sigmund. **Pulsiones y destino de pulsión**, Vol. XIV.

⁶²LACAN, Jacques. Seminário XI, p.61.

⁶³NIETZSCHE, Friedrich, **Assim falou Zaratustra**, p.46.

⁶⁴PAULO; **Romanos 7-7**.

⁶⁵FREUD, Sigmund. **La represión**. Obras Completas, Vol. XIV, p.142.

⁶⁶LACAN, Jacques. Seminário I: **escritos técnicos de Freud**, p.223.

⁶⁷LACAN, Jacques. Seminário I: **escritos...**, p.223.

⁶⁸GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição em Psicanálise**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1986, p.32.

⁶⁹ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição...**, p.32.

⁷⁰ HERÁCLITO. Fragmentos, in **PRÉ-SOCRÁTICOS**. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1978, p.80.

⁷¹ ROSSET, Clement. **Lógica do Pior**, p.29.

⁷² YUPANQUI, Atahualpa. **Le Tengo Rabia al Silencio**.

⁷³ GARCIA-ROSA, **Acaso e Repetição**, p.33.

⁷⁴ *Soy como el leon de la sierra, vivo y muero en soledad.*

⁷⁵ LACAN, Jacques. Seminário XI, p.57.

⁷⁶ LACAN, Jacques. **Escritos**, p.50.

⁷⁷ GARCIA ROSA, Alfredo. **Acaso e Repetição...**, p.43.

⁷⁸ LACAN, Jacques. Seminário XI: **os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979, p.56.

⁷⁹ SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Editora Cultrix, São Paulo, 1995, p.133.

⁸⁰ Aulas do filósofo Raúl Sciarretta sobre Seminário XX de J. Lacan, Biblioteca Freudiana de Curitiba, 1998.

⁸¹ LACAN, Jacques. Seminário **V: as formações do inconsciente**. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1999, p.188.

⁸² GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão, Veredas**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1994, p.143-144.

⁸³ Às vezes caminho só / às vezes em solidão / a ninguém disse nunca / como eu gosto marchar.

⁸⁴ LACAN, Jacques. Seminário XI, p.124.

⁸⁵ LACAN, Jacques. Seminário XI, p.34.

⁸⁶ LACAN, Jacques. Seminário XI, p.122.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**, p.37.

A PROPÓSITO DA CONCLUSÃO

Conclusão é uma expressão teleológica. Remete a algo fechado, acabado e muita singularidade não há no seu uso para um trabalho que não pretende ser conclusivo. *Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo! Terminar significa acabar com ele, matá-lo, livrar-se de sua alma, dar-lhe seu golpe final (...)*¹ sentencia Picasso.

No entanto algo de verdade há na conclusão, há um fim no processo que vem se desenvolvendo. Que esta enunciação tenha que ter um fim, tenha que concluir, é o paradoxo do real que *não pára de não se escrever*, por isso não pode ser dito todo. É o final de uma travessia que deixa sempre aberto ao *caminante* fazer novos *camino al andar*.

E que andar é este? É o contrário do andar comum, porque é no começo que estamos de “*pé inchado*” e ao final da travessia ficamos de alma lavada, ou melhor, de alma desinchada.

Todo trabalho, toda montagem, todo espetáculo presentifica a vida, se faz presente e é um presente de Deus, se *Deus é inconsciente*. Por isso a morte também se visualiza. Onde? No vazio que se avizinha no final destas últimas linhas. Porque o último sempre é uma referência à morte, todo final remete a esse vazio no qual ficamos. E aí o risco: esse vazio nos retornará ao movimento criativo? Voltaremos a esse gozo tão particular que é ser comandado pelo desejo? Estaremos novamente nessa paradoxal situação, a do sofrimento do trabalho, onde se experimenta um prazer tão distante do prazer da carne? Esgotou-se esse Outro adiantando a morte ou essa morte é apenas passageira? Como podemos ver, é difícil concluir a não ser por um momento. Estamos sempre à espera do novo, desse *instante de ver* que nos ponha a trabalhar, nos faça girar em torno da novidade, retornar de mil formas diferentes a esse mesmo lugar nesse *tempo de compreender* e por fim encontrar esse momento final, como agora, *momento do concluir*.

Assim gostaria de ser como esse Escravo. Esse Outro escravo que como nos falava Stanislavski trabalha as 24 horas do dia, esse escravo de Hegel que sabe reconhecer o desejo. Ele é quem comanda, é quem faz a história. Esse escravo que nos sacode de madrugada e nos faz sentar na frente do computador para escrever o que nos vai ditar. E o que ele nos dita é uma luz que vemos num instante, não sabemos muito bem do que se trata, demoramos e depois, *só depois*, compreendemos, concluímos. Poderíamos dizer: “Ele é o verdadeiro Senhor, eu, simplesmente, sou seu secretário.”

Assim a gente vai recebendo o texto que foi elaborado, como em meus textos teatrais, muitas coisas dele serão compreendidas *só depois* de algum tempo. Onde está o saber então, em que lugar da consciência, em que lugar de meu eu, se ele *não é amo nem sequer na sua própria casa*? Então não podemos ficar esbaforidos escutando o eu, devemos é escutar o **Logos**, a reverberação dionisíaca que os poetas apolíneos entoam ao entardecer, o cântico escuro que se arvora na lucidez do ator e que advém com o brilhar firme de Antígona. O trabalho do ator é algo mais que para *ser visto*, seu trabalho é para ser ultrapassado, para percorrer a alegoria e achar, no silêncio, as palavras que nos tornem possível suportar o paradoxo . Se alguma função teria a **katharsis**, e não podemos negar, talvez fosse essa: purificar-nos entre o **ordure** e o **òr dur**. Esse lado de bufão nosso de cada dia que nos permita ver que *a vida é a arte do encontro embora haja tantos desencontros pela vida*.²

É aqui que não podemos fazer do pensamento um intruso. Devemos pô-lo em movimento com todo o risco que isso implica: o de sermos pensados. Aí está o desejo, aí está o estilo que dele provém, este que é ultrapassado pela ética e a estética. Essa pincelada tão bela que não deixa de ser *uma merda*, isso que de tão familiar não pode esconder seu **unheimliche**.

Isso é o que restou deste trabalho, não a importância que pode ter para os outros. E sim a importância que pode ter para este sujeito povoado de demônios e anjos e que a eles posso dedicar esta travessia. Esses que me deram hoje este

lugar de viajante. Por isso lembro com o poeta *Y así seguimos andando / curtidos de soledad; / y en nosotros nuestros muertos / pa' que nadie quede atrás.*³

Não há nada, *nonada*, só o vazio do qual podemos perecer ou do qual podemos emergir. Diante disso Rimbaud nos ilumina: ***Le travail humain! C'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps em temps.***⁴

NOTAS

¹PICASSO, Pablo. in H.B. CHIPP: ***Teoria da Arte Moderna***. Martins Fontes, São Paulo, 1996, p.277.

²MORAES, Vinícios, ***Samba da Bênção***.

³YUPANKI, Atahualpa. ***Los Hermanos***: “E assim seguimos andando / curtidos de solidão / e em nós nossos mortos / pra que ninguém fique atrás.”

⁴RIMBAUD, Arthur. ***L'Eclair*** “O Relâmpago”: “O trabalho Humano! É a explosão que ilumina meu abismo de tempos em tempos.

REFERÊNCIAS

A Bíblia. Tradução Ecumênica. Edições Loyola, São Paulo, 1994.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**; De magistro. Tradução Angelo Ricci. 4ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)

AGUIRRE, Raúl Gustavo (Prólogo, versiones y notas). **Poetas Franceses Contemporâneos.** Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1974.

ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. **Três Tragédias Gregas:** Antígone, Prometeu prisioneiro, Ájax. São Paulo: Perspectiva, 1997.

AMESCUA, Antonio Mira de. **Esclavo del demônio.** Espanha: PML Ediciones, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de: **O Corpo.** Record, Rio de Janeiro, 1984.

ARISTÓTELES. **Poética**, in **Os Pensadores.** Trad. e comentários Eudouro de Souza, Abril Cultural, São Paulo, 1979.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Trad. e posfácio Teixeira Coelho, Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984.

ASSOUN, Paul-Laurent. **O Olhar e a Voz:** lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz. Tradução Celso Pereira de Almeida. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

BADIOU, Alain. **Ética: um ensaio sobre a consciência do mal.** Tradução Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1995.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário de antropologia teatral. Tradução Carlos Roberto Simioni et al. Campinas: Editora da Unicamp e Editora Hucitec, 1995.

BARCA, Pedro Calderón de la. **La Vida es Sueño.** Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1981.

BARRAULT, Jean-Louis. **Réflexions sur le théâtre.** France : Éditions du Levant, 1996.

BARTHES, Roland et al. **Estructuralismo y Literatura.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

BARTHES, Roland: **Aula.** Cultrix, São Paulo, S/D.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Tradução Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BECKETT, Samuel. **O Inominável.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I.** Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. 2ª edição. Campinas : Pontes : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral II**. Tradução Eduardo Guimarães (et al). Campinas: Pontes, 1989.

BERKOFF, Steven. **À Grega**. Tradução Marcelo Marchioro. Curitiba: 1999.

BOONE, Daniel R. **Sua Voz Está Traindo Você?: como encontrar e usar sua voz natural**. Tradução Deyse Batista, consultoria, supervisão e revisão técnica, Silvana Brescovici. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

BRADLEY, Marion Zimmer. **As Bruxas de Avalon, livro 3: o gamo rei**. Tradução Waltensir Dutra e Marco Aurelio P. Cesariano. 14ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Vol. 1, Selección de Jorge Hacker, Vol. 2 e Vol. 3, selección de Jorge Hacker e trad. De Nélide Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. **El espacio vacío: arte y técnica del teatro**. Tradução De Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

CADERNOS DE CINEMA, nº 3 (Eisenstein, A. Bazin, G. Sadoul, H. Lefebvre, e outros). **Chaplin**. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969, p.165.

CHEMAMA, Roland (Org.). **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. Colaboração Peter Selz e Joshua C. Taylor. Tradução Waltensir Dutra. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLAVILIER, Michèle; DUCHEFDELAVILLE, Danielle. **Commedia dell' arte: le jeu masqué**. Grenoble (France): Presses Universitaires de Grenoble, 1994.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Henmann, éditeurs des sciences et des arts, 1996.

DIDIER-WEILL, Alain: **A Nota Azul**. Contra Capa Livraria Ltda., Rio de Janeiro, 1997.

DIDIER-WEILL, Alain: **Os Três Tempos da Lei**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

DIDIER-WEILL, Alain: **Os três tempos da Lei**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

DUFOUR, Dany-Robert. **Os Mistérios da Trindade**. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

ELIADE, Mircea: **Mito e Realidade**. Editora perspectiva, São Paulo, 1986.

FELIPE, Leon. **Antologia Rota**. 7ª edición. Buenos Aires: Losada, 1976.

FO, Dario; RAME, Franca (Org.) **Manual mínimo do ator**. Tradução Lucas Baldovio e Carlos David Szlak. São Paulo: Ed. Senac, 1998.

FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, Estética e Ética do Desejo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

FREUD, Signund. **Obras Completas 25 vols**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990.

FUSER, Rachel Araújo de Baptista: **O Fio do Novelo: Um estudo sobre a Pré-atuação do ator**. Tese de Doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2000.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Palavra e Verdade: na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GAZEAU, A.: **Historia de Bufones**. Madrid, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981.

GRANON-LAFONT, Jeanne. **A Topologia de Jacques Lacan**. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso, Joege Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Traducción Marco Glantz. 11ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.

HEIDEGGER, Martin. **Qué es metafísica?** Trad. e introducción de Enzo Paci, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía**. Trad. Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

HERNÁNDEZ, Miguel. **El Rayo que no cesa**. 2ª edición. Buenos Aires: Losada, 1970.

HOLST, Imogen. **ABC da Música**. Tradução Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HOMERO. **A Ilíada**. Biblioteca Folha, São Paulo, 1998, p.27.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (Instituto Antônio Houaiss)

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime: Tradução do "Prefácio de Cromwell"**. Editora Perspectiva, São Paulo, S/D, p.44-45.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud e Lacan, Vol 1: as bases conceituais**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

JULIAN, Philippe. **O Retorno a Freud de Jacques Lacan, aplicação ao espelho**. Artes Médicas, Porto Alegre, 1993.

JULIAN, Philippe: **Psicose, perversão, neurose**. Companhia de Freud, Rio de Janeiro, 2002.

JURAVILLE, Alain. **Lacan e a Filosofia**. Trad.Vera Ribeiro, Revisão Técnica Luiz Alfredo Garcia-Rosa, J.Zahar Ed. RJ., 1987

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Edições 70, Lisboa, 1994.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Org. da ed. Original de Lisa Ullmann, trad. Ana Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Neto. Suumus Ed.Ltda., São Paulo, 1978.

LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: mais ainda**. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 7: a ética da psicanálise**. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 396 p.

LACAN, Jacques. **Seminário 22 : R.S.I.** Traducción Ricardo Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. S/D.

LACAN, Jacques: **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Campo Freudiano no Brasil - Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques: **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Tradução Betty Milan. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 336 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 4: a relação de objeto**. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.456 p.

LACAN, Jacques: **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. 532 p.

LAFONTAINE. **Fables**. Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p.38-39.

LAROUSSE. **El Pequeno Larousse Ilustrado**: 100 años – edición de colección. México: Larousse, 2005. 1824p.

LAROUSSE. **Le Petit Larousse**: compact. França: Larousse, 1992. 1781p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução Chaim Samauel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LOPES, Elisabeth Silva: **Ainda é tempo de bufões**. São Paulo: USP, 2001. 176 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2001.

LORCA, Federico García. **Antologia Poética**. Selección Guillermo de Torre y Rafael Alberti. 7ª edición. Buenos Aires: Losada, 1973.

MARTÍNEZ, Constantino Falcón; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio, MELERO, Raquel López. **Diccionario de la Mitología Clásica 1 y 2**. 2ª edición. Madrid (España): Alianza Editorial, 1981.

MELMAN, Charles. **O Homem sem Gravidade**: gozar a qualquer preço. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

MENGARELLI, Hugo D. **O Senhor do Escravo in Palavração**. nº 1, Dezembro de 1990, p.62.

MENGARELLI, Hugo. **As Meninas Atravessam o Espelho in Palavração nº 3**, Biblioteca Freudiana de Curitiba, Curitiba, 1998.

MENGARELLI, Hugo. **Ideologia e Inconsciente em Eucalipto e os Porcos**. Teses defendida na E.C.A. – USP, área de cinema, 1989. Não publicada.

MENGARELLI, Hugo. **O Incrível Retorno do Cavaleiro Solitário**. Curitiba: Imprensa Universitária da UFPR, 1996.

MENGARELLI, Jandyra Kondera (Org.) **Dos contos, em cantos**. Álgama, Salvador, 1998.

MENGARELLI, Jandyra Kondera (org.). **Dos contos, em cantos**. Álgama, Salvador, Bahia, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Os Pensadores. Hegel. São Paulo: Abril Cultural, 1980

Os Pensadores. Kant II. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Os Pensadores. Os pré-socráticos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PAQUET, Marcel. **René Magritte (1898 – 1967)**: O pensamento tornado visível. Benedikt Taschen, Köln, 1995.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Trad. Sérgio Milliet. (Pensadores) Nova Cultural, São Paulo, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Isidro S. J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 6ª edição. Porto (Portugal): Livraria Apostolado da Imprensa, 1984. 1054p.

PIRANDELLO, Luigi. **Il fu Mattia Pascal**. Torino-Itália: Giulio Einaudi editores, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. **Sei personaggi in cerca d'autore**. 2ª edizione. Milano (Italia): Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

PIRANDELLO, Luigi. **Uno, nessuno e centomila**. Milano-Itália: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

PLATÃO. **Diálogos I**: Mênon, Banquete, Fedro. Estudo biográfico e filosófico por Paul Tannery. Tradução Jorge Paleikat. S/D.

POMIER, Gerard. **O Inconsciente e o Id**. S/Trad. Escola de Psicanálise de Niterói – circulação interna –, Niterói, RJ, S/D.

PROST, Antoine (Org.); VINCENT, Gerard (Org.) **História da Vida Privada, 5**: da primeira Guerra a nossos dias. Tradução Denise Bottmann. 5ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

QUINO. **Bem, Obrigado, e você?** Lisboa (Portugal): Publicações Dom Quixote, 1983.

RANDOM HOUSE. **The Random House Dictionary**. New York: Random House, 1989. 1055p.

RODRIGUES, Nelson. **Flor de Obsessão**: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Organização e seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova**. Apresentação Eliane Robert Moraes. Salvador BA: Ágalma, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

SAMÓSATA, Luciano de. **O Parasita**. Edição & etc., Lisboa, 1981, p.157.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works of William Shakespeare:** with a life of the Poet. London-England: University Books, 1980.

SILVA, Armando Sérgio da. **Interpretação, uma oficina da essência.** São Paulo: USP, 1999. 212p. Tese apresentada para a obtenção do título de Livre Docente, junto ao Departamento de Artes Cênicas da E.C.A da USP, São Paulo, 1999.

SOUZA CAMARGO PRÓCHNO, Caio César. **Corpo do Ator: Metamorfose, Simulacros.** FAPESP / Annablume, São Paulo, 1999.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** Tradução Ingrid Dormien Koudela, Eduardo de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SPOLIN, Viola. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor.** Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. Perspectiva, São Paulo, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor sobre Si Mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las Vivencias.** Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor sobre Si Mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación.** Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor sobre su Papel.** Tradução Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

TORRINHA, Francisco. **Diccionario Latino Português.** 2ª edição. Porto (Portugal): Gráficos Reunidos, 1984, 947p.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** Colaboração de Marco Antônio de Carvalho, Siciliano, São Paulo, 1990.

VILLIERS, André. **El Arte del Comediante.** Trad. Lucía Gabriel, Editorial Universitaria de Bs.As., Buenos Aires, 1959.

WALTHER, Ingo F. **Pablo Picasso: O Génio do Século.** Tradução Ana Maria Cortes Kollert. Berlim (Alemanha): Taschen, 1992.

ZINGARELLI, Incola. **Vocabulario Della Lingua Italiana.** 10ª edizione. Itália: Zanichelli editore, 2001.

REVISTAS

Les voies de la création théâtrale, nº 1, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris VII, 1970.

Máscara, nº 2 (Sobre Bertolt Brecht). Escenologia A.C., México, Janeiro 1990.

Máscara, nº 11-12 (sobre Grotowski). México: Escenologia A.C., Outubro 1992- Janeiro 1993.

Máscara, nº 15 (Sobre Stanislavski, esse desconocido). México: Escenologia A.C., outubro, 1993.

PalavrAção – Revista de Psicanálise. Curitiba: Biblioteca Freudiana de Curitiba, 1998, Ano III, nº03, Nov.

CD-ROM

LACAM 2000. Seminários. Escritos. Referências. Buenos Aires: 1998. CD-ROM