

CAPÍTULO IV

**FAZER-DE-CONTA QUE É ADULTO,
HABITANDO UM MUNDO GUIADO PELO DESEJO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O BRINCAR E A PSICANÁLISE**

*Remexo com um pedacinho de arame nas
Minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
Entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
Sabugos, asas de caçorolas etc.
E tem um carrinho de bruços no meio do
Terreiro.
O menino cangava dois sapos e os botava a
Puxar o carrinho.
Faz de conta que ele carregava areia e pedras
No seu caminhão.
O menino também puxava, nos becos de sua
Aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.
Era sempre um barbante sujo.
Eram sempre umas latas tristes.
O menino é hoje um homem doto que trata
Com física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudades de puxar por um barbante sujo
Umas latas tristes.
Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem
Doto encomendou uma árvore torta –
Para caber nos seus passarinhos.

De tarde os passarinhos fazem árvore nele.*

(Manoel de Barros, Poeta do Pantanal
in: Retrato do artista quando coisa)

**FAZER-DE-CONTA QUE É ADULTO,
HABITANDO UM MUNDO GUIADO PELO DESEJO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O BRINCAR E A PSICANÁLISE**

4.1. Da Psicologia do Jogo à Psicanálise: Brincar é fazer-de-conta que é adulto

Nesta nossa caminhada pelos domínios da Psicologia do Jogo foi possível compreender que as teorias levam à crença na possibilidade de estimular capacidades maturacionais com jogos infantis. Os adultos que assim agem são considerados portadores de idéias avançadas! São dignos da titulação de “modernos”. Sendo assim, pais modernos não se arriscam a construir brinquedos com latas, mas engajam-se nas tarefas de comprar e entregar aos seus filhos os brinquedos a serem consumidos em uma faixa etária específica, e de um modo já prescrito.

Dolto nos lembra que muito tempo “antes da descoberta das faixas etárias e da comercialização de brinquedos específicos para cada idade, brinquedos fabricados e caros, sofisticados, e denominados educativos, os adultos amorosos davam brinquedos aos filhos. As tumbas de crianças dos tempos pré-históricos, que são descobertas hoje, provam que existiam tais jogos específicos dos filhotes dos homens, meninas e meninos. Valor e prazer, metáfora do desejo, se conjugavam diferentemente conforme o destino procriador futuro da criança que com amor os seus pais enterraram com seus brinquedos preferidos.”¹

A autora nos informa que é “essa mesma a chave do jogo, de todos os jogos de todos os humanos, e não somente das crianças. Todo jogo é mediador de desejo, traz consigo uma satisfação e permite expressar seu desejo aos outros, em jogos compartilhados.”²

Dolto entende que os adultos, esquecidos da riqueza criativa de suas infâncias, passam a ofertar às crianças os brinquedos que a eles mesmos agradaria receber ou insistem em que escolham a boneca que mais lhes agrada.

A psicanalista francesa lembra-nos que as “crianças se deixam influenciar pelo que o adulto diz, mas, na verdade, acabam não se divertindo quando ganham a boneca. Elas a

¹ DOLTO, F. *As etapas decisivas da infância*. Tradução de Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 113.

desejam porque o adulto parece desejar (a criança se alinha à identificação com o adulto). Se o adulto acha esta boneca bonita, a criança se deixa subjugar, mas na verdade não é o que vai alimentar seu imaginário e fazê-la viver. Todas essas bonecas que bebem, que comem, que fazem xixi – só falta fazer cocô! – não servem nem um pouco para as crianças. Elas brincam na imaginação com a idéia de tê-las e, depois que as ganham, não as usam mais. Ao contrário, é angustiante essa boneca que repete uma fita cassete, sempre a mesma. As crianças mostram-nas para outras pessoas, mas, em seu ser profundo, não se divertem com elas, porque não podem imaginar que a boneca seja capaz de dizer outra coisa além do que diz.”³ Winnicott também condena esta mobilização adulta em prol de certas espécies de brinquedos que mais satisfazem aos adultos do que às próprias interessadas.⁴

De forma similar, a Barbie – tendo completado os seus quarenta anos de existência, será sempre jovem (!) – nos fala deste proceder do adulto moderno junto ao brincar infantil. “Barbie se torna, assim, o símbolo de uma considerável mudança na concepção moderna da infância. Progressivamente, as crianças do pós-guerra ocidental não são mais convidadas simplesmente a fazer felizes os adultos, oferecendo-lhes a imagem da infância feliz que não tiveram. Elas, hoje, ainda crianças, parecem dever realizar – ou no mínimo caricaturar – as imagens da felicidade que os adultos gostariam para si. Logo, uma Barbie na menina, para que, se possível, aprenda a se parecer com uma adulta feliz.”⁵

Propomos que as teorizações psicológicas sobre o brincar tenham atingido fortemente os adultos, aqueles que vestem a “fantasia” de treinadores de capacidades inatas necessitadas de serem estimuladas. Existiriam tais capacidades exigindo maturação adequada? As crianças de Guriú, em suas atividades lúdicas, vão muito além do treino de funções previa-

² IDEM, p. 113.

³ DOLTO, F. *Os caminhos da educação*. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1998 p. 89.

⁴ Protesto similar ao expresso por Dolto, encontramos em Winnicott. Este psicanalista responde a uma pessoa interessada em produzir bonecas portando órgãos sexuais, para o ‘bem’ das crianças. Ele lhe informa, por carta, que embora “reconheça que existem certas crianças que, em certas épocas poderiam obter algo de bonecas com órgãos sexuais, tenho muito mais certeza de que para a vasta maioria das crianças seria extremamente perturbador serem presenteadas com bonecas que tivessem tais características. Acho que uma boneca é muito mais que um simples bebê não-vivo. Na verdade, é necessário que ele pareça com um bebê numa extensão bem pequena. Parece-me que a conclusão lógica a partir daí seria fazer um ursinho de pelúcia que mordesse de verdade quando provocado.” (Winnicott, D.W *Gesto Espontâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 13).

⁵ CALLIGARIS, C. *Crônicas do individualismo cotidiano*. São Paulo, Editora Ática, 1996, p. 206.

mente ofertadas pela “mãe-natureza” e que devem ser desenvolvidas? O brincar de ontem e de hoje de Guriú vai além do pré-exercitamento de funções (base do pensamento de Groos) ou de herança instintiva dos antepassados (insistência de Stanley Hall)?

Pareceu-nos que as meninas de hoje (que “imitam” artistas da televisão) e os relatos das meninas de ontem (encenando os seus dramas) realizam uma forma de entender o mundo que as cerca. Na hora do faz-de-conta, repetem palavras pronunciadas por personagens das novelas, dançam a dança da “bundinha” (referência ao grupo musical baiano), cantam músicas de cantores de sucesso nos meios de comunicação. Enfim, atualmente, tentam entender o encantamento dos adultos presos à tela da televisão. É possível “profetizar” que estas danças não cheguem ao verão seguinte, mas “noticiam” algo de um desejo sexual infantil disfarçado de “bailarina” Carla Perez que, na época da nossa passagem, em 1998, ainda era do Grupo “É o Tchan”.

O que reproduzem é recolhido ali mesmo na sala, está dentro do objeto mais precioso de algumas casas de Guriú: a televisão. Dolto nos lembra que observar o mundo adulto é tarefa muito apreciada pelas crianças. “Um grande prazer também, para as crianças, é observar o pai no trabalho, a mãe, artesãos, operários. São prazeres passivos, inteligentes, observadores, às vezes meditativos. A televisão herda esse descrédito da aparente passividade da criança que gosta de vê-la. Para muitos pais, isso se chama perder tempo não fazendo nada. ‘Então, vá brincar!’, dizem-lhe quando a surpreendem olhando os outros trabalharem ou vendo televisão. A criança às vezes responde: ‘por quê? Eu estou me divertindo muito.’ Mas os pais não compreendem, ao vê-la assim imóvel, fascinada. Para eles, a criança deve brincar. Cumprir saber que é bom, às vezes muito bom também, para uma criança sensível e inteligente, brincar de ficar silenciosa consigo mesma e com os familiares, com o corpo e o coração em harmonia com o espaço e o tempo que passa, e impregnando-se do ambiente no qual se sente feliz de viver.”⁶

Crianças de Guriú reproduzem, usando as suas bonecas e até mesmo telefone feito de caixa, os diálogos das sofredoras e das imensamente malvadas personagens das novelas mexicanas ou globais (TV Globo); inspirações que a televisão lhes apresentava. Meninas de Guriú de ontem apresentam dramatização de lutas intermináveis entre o bem e o mal (mocinhas boas, mulheres más). Estamos voltados a crer que mais do que treinar capacidades

⁶ DOLTO, F. *Idem*, (1999), pp. 116-117.

maturacionais de crescimento, inteligência, aprendizagem ou capacidades emocionais, esses dramas de ontem e de hoje falam da vida, dos acertos e desacertos do viver e estão para lá do que pode ser racionalmente resolvido, com “doses” certas de estimulação. Constituem estes gestos de faz-de-conta uma resolução para aquilo que ainda não entendem do mundo adulto e para os males que assolam a existência humana.

Quando da nossa passagem por Guriú, presenciamos uma pergunta lançada às demais brincantes, uma criança indaga quem é que vai ser a “Maria do bairro”, personagem principal de novela mexicana. O que pode haver de pré-exercitamento de funções ou de herança instintiva antepassada no gesto de imitar uma sofredora mexicana hoje ou uma doméstica sofredora no passado (falamos aqui dos dramas cantados)?

Aprender a sofrer, exercitar os esquemas inatos do sofrimento, lançar mão de uma herança instintiva de suportar o sofrimento, é disto que se trata? Por que o sofrimento é escolhido como tema de brincar ontem e hoje? Não é estranho exercitar o drama, os desencontros, os desenlaces, as misérias da vida cotidiana?

Nossa entrevistada, antiga menina-dramista, recitou-nos dramas-cantados que falam de um certo entendimento da vida. As meninas diziam aos adultos e demais espectadores o que entendiam do que somos ao longo da vida e quais os segredos dela, das conquistas, dos amores, das seduções, do desejo que pulsa em nós e nos faz sujeitos.⁷

Pensem nestas meninas–dramistas e no que as animava! Esquecendo a obsessão moderna de pré-exercitar ou testar capacidades herdadas, o que pode ser este brincar? Seria um deslocamento do desejo de satisfação sexual direta infantil, que dá “lugar a uma satisfação sublimada, artística, por exemplo, graças ao prazer intermediário de gratificação narcísica do artista. É realmente o narcisismo do artista que condiciona e favorece a atividade criadora de sua pulsão sublimada.”?⁸

A Psicanálise afirma-nos que os desejos inconscientes podem ser “disfarçados”. Freud lembra-nos que reprimir os desejos inconscientes nos faz perder “fontes de energia mental que (...) teriam sido de grande valor na formação do caráter e na luta pela vida. Conhecemos uma solução muito mais conveniente, a chamada ‘sublimação’, pela qual a energia dos desejos infantis não se anula mas ao contrário permanece utilizável, substituindo-se

⁷ Os dramas cantados foram recitados por uma senhora residente em Guriú, que denominamos Dona O. Outras entrevistadas fizeram referências aos dramas enquanto atrizes ou espectadoras.

⁸ NASIO, J. D. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991, p. 85.

o alvo de algumas tendências por outro mais elevado, quiçá não mais de ordem sexual. Exatamente os componentes do instinto sexual se caracterizam por essa faculdade de sublimação, de permutar o fim sexual por outro mais distante e de maior valor social. Ao reforço de energia para nossas funções mentais, por essa maneira obtido, devemos provavelmente as maiores conquistas da civilização.”⁹

Nasio nos informa que a sublimação “é a única noção psicanalítica capaz de explicar que obras criadas pelo homem – realizações artísticas, científicas ou mesmo esportivas – distantes de qualquer referência à vida sexual, sejam produzidas, ainda assim, graças a uma força sexual nascida de uma fonte sexual. As raízes e a energia do processo de sublimação, portanto, são pulsionalmente sexuais (pré-genitais: orais, anais, fáticas), enquanto a conclusão desse processo é uma realização não-sexual conforme os ideais mais consumados de uma dada época. Assim, podemos afirmar desde logo que o conceito de sublimação responde fundamentalmente à necessidade, para a teoria psicanalítica, de dar conta da origem sexual do impulso criador do homem.”¹⁰

Nasio afirma que “o conceito de sublimação pode ser encarado segundo dois pontos de vista complementares, que unem as diferentes abordagens freudianas: ou a sublimação é a expressão positiva mais elaborada e socializada da pulsão, ou é um meio de defesa capaz de temperar os excessos e os extravasamentos da vida pulsional.”¹¹

Pensando no brincar infantil e nestas dramatizações de ontem e de hoje que reproduzem um mundo por entender (qual é o “obscuro” desejo que anima a vida adulta ?), podemos afirmar que a sublimação age aí, no brincar?

Klein¹², uma importante responsável pelo uso do brincar na situação analítica, defendia “a tese de que, por trás de qualquer forma de atividade lúdica existe um processo de

⁹ FREUD, S. *Cinco lições de Psicanálise – Contribuições à psicologia do amor*. Tradução de Durval Marcondes, Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 59.

¹⁰ NASIO, J. D. *Idem*, pp. 77-78.

¹¹ IDEM, p. 78.

¹² Encantada com as possibilidades interpretativas do brincar infantil, é certo que Melanie Klein, na sua coragem de precursora e de opositora da filha de Freud andou levando o brincar infantil a situações que limitavam excessivamente a interpretação da brincadeira infantil na clínica. “A análise infantil tem-nos demonstrado repetidas vezes quantos significados diferentes um simples brinquedo ou a simples peça de jogo podem ter. Só chegaremos a compreender plenamente o seu significado quando conhecermos suas conexões ulteriores e a situação analítica geral dentro da qual se situam. A boneca de Rita, por exemplo, às vezes representava um pênis; outras vezes um bebê que ela mesma roubara de sua mãe e ainda outras vezes, a ela mesma. Somente poderemos obter resultados analíticos completos quando colocarmos esses elementos lúdicos em sua verdadeira relação com o sentimento de culpa da criança, interpretando-os em seus mínimos detalhes.” (KLEIN, M. *Psicanálise da Criança*. São Paulo, Mestre Jou, 1969, pp. 30-31).

descarga de fantasias masturbatórias, operando em forma de um impulso contínuo para brincar; que este processo, agindo como uma compulsão à repetição, é o mecanismo fundamental dos folguedos e de todas as suas sublimações subseqüentes; e que as inibições no brinquedo e nos estudos surgem de uma repressão indevidamente vigorosa dessas fantasias e de toda a vida imaginativa da criança. Suas experiências sexuais estão relacionadas com suas fantasias de masturbação e o jogo oferece tanto a umas como às outras, um meio de expressão e de ab-reação.”¹³

Voltando a pensar em Guriú há mais de sessenta anos, imaginemos a sala cheia, nos tempos sem televisão, e uma criança que recita, transformando pulsões em cultura:

*Eu já fui menino,
Corado e gordinho,
Pulava e saltava,
Mas andei pertinho.*

*Eu já fui à feira,
Passear de butina,
As meninas da janela,
Me chamavam curutino.*

É importante perceber que, graças à sua obstinação é que as poucas declarações freudianas sobre o brincar (concentradas nas obras de 1908 e 1920) começarão a ser bem mais desenvolvidas. Mas, apesar do pioneirismo, não dá para negar os excessos.

Santa Roza nos lembra que o “protótipo do modelo kleiniano de interpretação parece não só desconsiderar as associações verbais que emergem a partir do brincar, como também e principalmente o movimento associativo da própria atividade lúdica. Conforme já assinalamos no capítulo anterior, Klein parece desvendar o significado de um jogo apenas pelas características de sua apresentação manifesta, propondo inclusive generalizações, ou melhor, códigos pré-estabelecidos de interpretações de jogos infantis.”(SANTA ROZA, E. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 121).

Tavares nos alerta que o “que Melanie Klein acabou tomando como interpretação psicanalítica foi a teoria mesma da cena primária, e diversas formações imaginárias do fantasma primordial como se fossem universais. Ao considerarmos de modo crítico essa postura surge o interrogante de como poderia se interpretar o brincar – como diria Françoise Dolto – sem ter uma teoria na cabeça, esperando aquilo que a criança mesma vai projetar, permitindo que *cama com pessoas possa ser um ônibus*.” (TAVARES, E. E. *O Brincar na clínica com crianças. Ato e Interpretação*, Ano VIII, nº 14, APPOA, Março de 1998).

*Eu sou velhinho,
Mas não me embaraço,
Eu levo a corcunda,
Debaixo do braço.*

*Eu fui à feira,
Passear de boné,
As meninas da janela,
Me chamavam Coronel!*

*Eu estou velhinho,
Mas tenho dinheiro,
A falta de moça,
Eu não moro solteiro.*

Nossa ex-atriz e entrevistada explica-nos que esta música era cantada no drama pelo personagem principal que representava um velho corcunda, mas que avisava que já tinha sido uma criança corada e gordinha. Mas a vida passou “pertinho”, ou seja “rapidinho”? Passou pertinho, ofertando saberes sobre o viver? Ou ainda passou pertinho, dando-lhe liberdade para ir aonde queria? Mesmo velho e defeituoso, ele não se embaraça (não se deixa abater, o mal-estar não lhe corrói a ponto de sucumbir de desespero) e coloca a sua corcunda debaixo do braço e vai à luta, sai à procura de uma moça que lhe faça companhia; pois sozinho e tendo dinheiro (algo a oferecer, que desperta o desejo do outro), não morrerá só.

Ao nos contar e cantar este drama, nossa entrevistada ri da certeza de o corcunda arrumar uma moça. Que lições ficavam sobre origem, vida, sexo e morte entrelaçados nestes dramas que imitavam a vida? As novelas mexicanas, imitando a vida, trazem as mesmas intenções simbólicas? O que havia nestas reproduções de um velho, a falar que já foi menino, e que ia além de treinar alguma habilidade inata? Os dramas falam da vida? Falar de coisas dramáticas da vida ajuda a acalmar nossos desânimos diários?

¹³ KLEIN, M. *Idem*, p. 33.

O que é que o corcunda apresenta a mais na vida, para saber vivê-la assim com tantas certezas, que nós não temos no cotidiano? O que este personagem dos dramas do passado comungam com os contos de fada? Podemos ver o nosso corcunda como alguém próximo aos “fantásticos personagens dos contos infantis que oscilam entre o impossível e o necessário, ou seja, entre o real e o Grande Outro, colocando o anão (criança/adulto eterno) como testemunha da guerra entre gigantes sempre invencíveis, apesar de alguns deles perderem a luta.”¹⁴

Uma menina fantasiada de velho, há mais de cinquenta anos, dizia que havia um passado feliz de infância (que o recalque nos ofertou e do qual nos libertou?) e que o destino dos adultos (mesmo dos velhos corcundas, mas que têm dinheiro) pode ser não morrer sozinho, e fazer surgir (quem sabe?) novas crianças coradas e gordinhas.¹⁵

Tavares nos lembra que a “criança se vê, por um lado, confrontada com um saber no Outro sobre ela, no qual poderia vir a se alienar de um modo absoluto, fazer ecolalia, ser tão-somente o que esse Outro deseja nela; e, por outro lado, se encontra diante de um espaço, um intervalo, deixado para que ela venha a saber. Esse espaço, quando existe, introduz a questão da castração para a criança, porque a suspensão do saber, a colocação da ignorância, se constitui para ela como uma negativa do outro a lhe oferecer seu saber – dito de outro modo, aparece o recalque.”¹⁶ Participar de dramas-cantados, esta arte infantil popular do passado, veiculava saberes às dúvidas das meninas sobre o desejo ?

Tavares fala da importância dos sintomas da infância, e cita “as cenas que nos remetem a um deslocamento do ideal do Outro, da demanda do outro. São os pequenos enganos, essas pequenas mentiras das crianças, a arte, a travessura, fazer aquilo que não está exatamente no programa pré-estabelecido pelos pais, ou seja, um deslocamento da demanda do Outro, uma resposta não-direta ao ideal que o outro coloca em cena. E vocês vejam como é bonito em português, a polissemia da palavra *arte*, significando tanto fazer travessuras como fazer uma obra, a criação artística. Poderíamos dizer que a produção de algo novo im-

¹⁴ JERUSALINSKY, A. & TAVARES, E. E. *O Brincar é a realidade – Acerca de algumas questões de atualidade na Psicanálise da Infância*. AAPOA, Boletim, Agosto de 1992, p. 7.

¹⁵ A nossa entrevistada, quando nos apresenta esta peça, revela que possivelmente deve ter esquecido um pedaço deste drama. Diz que isso tem a ver com o fato de ter crescido, ter ido trabalhar e esquecido as ‘coisas’, como nos diz (que coisas misteriosas serão essas?). Tal como o Corcunda que tem boas lembranças da infância, ela nos fala do que parece ser o oposto do drama infantil, a dureza que foi a sua vida de adulta.

¹⁶ TAVARES, E. E. *Idem*, p. 60.

plica a “travessura” (talvez o início de uma travessia) de se deslocar de uma posição esperada, do imperativo do Outro.

A criança vai produzir outra *arte* que é o desenho e também vai brincar. Nessa brecha que aparece entre a insuficiência e o ideal, a criança vai brincar de vir-a-ser. Vai fazer uma brincadeira para construir a ponte entre a insuficiência e o ideal para articular algum saber próprio, brincando de vir-a-ser grande.”¹⁷

A leitura destes dramas de Guriú traz-nos a “flutuação” do sentido das palavras, esta capacidade de metamorfose do dito e que se refere ao não-dito, que desloca os dizeres para além dos significados, resgata significantes, leva-nos (com estes dramas cantados) para além do lugar do ser pensante. Devemos nos exercitar para não procurar só elementos lógicos nestes dramas passados. Há algo aqui do inconsciente e do desejo que não sabemos aonde está e nem o que quer mesmo de nós. Santa Roza afirma que não podemos negar as ligações “entre o desejo inconsciente e fantasias com o brincar. O que nos parece problemático é a caracterização de uma manifestação essencialmente imaginativa e consciente como algo no qual se pudesse vislumbrar imediata e diretamente a sexualidade infantil.”¹⁸

Tavares discute o brincar para além de um sentido unívoco, ultrapassando e sendo significante na sua polissemia. E faz lembrar essas “singelas poesias infantis que soem ser as preferidas das crianças. Há uma que diz: ‘Seu grilo, o seu grilo é um grilo de amor. Através do brincar, permitir que ‘ter um grilo’ deslize em sua polissemia, saia de um sentido só, como esse ‘grilo’ que ‘pula’ a diferentes significados, para que possa ter a polissemia que pode ter o significante em diferentes cadeias associativas. Isto é possível se ele se desloca de um sentido único. Justamente o sintoma é essa encapsulação num sentido. A repetição do brincar revela uma coagulação sintomática, mas, ao mesmo tempo, pulsa por escapar desse encapsulamento.”¹⁹

Este “desencapsulamento” contido no brincar infantil faz-nos lembrar o trecho de um outro drama, em que as palavras não dizem tudo, e onde há um sentido que fica suspenso no ar, preenchido por quem ouve:

¹⁷ *Idem*, pp. 60-61.

¹⁸ SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. E agora eu era o herói... o brincar na teoria psicanalítica. In: *Da análise na infância ao infantil na análise*. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 1997, p. 81.

¹⁹ TAVARES, E. E. *Idem*, p. 66.

Eu dei!
O que foi que você deu, meu bem?
Eu dei!
Guarde um pouco para mim também!
Não sei, se você fala, sem falar, sem meditar!
Eu dei!
Diga logo, diga logo, já é demais!
Pois advinhe se és capaz!
Foi belo e longo beijo, se foi, se foi!
Guarde para mim umzinho, que eu depois lhe pagarei com um jurinho!

Voltemos a pensar no drama do corcunda Devemos nos atentar para os inúmeros sentidos que possam advir de um velho afirmando que, no passado, já “chegou pertinho”. O que nos faz lembrar que “seja nos sonhos, seja nos devaneios ou no brincar, não existe uma equivalência direta entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente.”²⁰

Este fazer-de-conta que é um velho corcunda pode ser comparado ao que Klein (1921) denominou de estórias que mais parecem sonhos (onde falta a elaboração secundária)? A autora fala de “estórias, que nada possuíam da arte primitiva que as crianças geralmente empregam em seus contos em que imitam os desempenhos dos adultos”.²¹

Se as falas são tentativas de aprisionar os sentidos da existência humana, no que vem além do racional, do lógico, propomos que convidar adultos para assistir ao drama é comemorar, de forma artística, os ideais simbólicos deste tempo. Nasio nos lembra que o “processo de sublimação, ou seja, a passagem de uma satisfação erotizada e infantil para outra não erotizada e intelectual, não poderia desdobrar-se sem o apoio necessário dos ideais simbólicos e dos valores sociais da época.”²²

Sendo a Carla Perez uma “emergente” da TV, famosa por ter sido a dançarina da dança do “bumbum” (que encantava as meninas que entrevistamos em Guriú e que por elas era encenada) e como célebre consumidora de um número excessivo de sapatos, gasta parte do seu tempo a anunciar quinze produtos para a população comprar. Onde estão os ideais

²⁰ SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. *Idem*, p. 81.

²¹ KLEIN, M. *Idem*, pp. 55-56.

²² NASIO, J. D. *Idem*, p. 85.

simbólicos que seus olhos transmitem às nossas crianças? Consumir... consumir e consumir? Atualmente está mais magra, perdeu um pouco dos 103 centímetros de “bumbum” que a tornaram famosa, além de ter realizado plásticas no nariz e no seios. O que é que permanece desta dança ? Sendo um culto ao “bumbum”, que não resiste à ação do tempo, que ideais simbólicos nos transmite a Perez, que possui 300 pares de sapato?²³

As meninas de hoje, em Guriú, imitam a Carla Perez, falam as frases das novelas, dançam as músicas do momento, investem-se do papel de boas ou más personagens; quando não brincam (ainda) as brincadeiras comuns às outras gerações. As palavras ditas, na hora do faz-de-conta, são da ordem do transitório, do passageiro, da última moda e dos personagens do momento. Nada há que comemore o passado, que lembre feitos dos antepassados.

Os dramas cantados, saberes orais de Guriú, já não são encenados. Refletindo sobre a realidade em que habitamos, neste fim de século, em Guriú ou em outro recanto qualquer, concordamos com Calligaris que “triunfa a convicção de que o real, biológico ou químico que seja, oferece ou oferecerá as respostas para todos os nossos problemas. Nisso não há nada surpreendente. Nossa cultura deixa aos poucos – ou mesmo aos muitos – de se referir a valores simbólicos, exalta a autonomia do indivíduo, mas – paradoxo previsível – chora sobre os belos tempos das certezas perdidas e conclama, com razão, que faltam critérios éticos. A época em que vivemos oferece duas opções substitutivas: em vez de critérios, encontramos imagens positivas ou negativas de homens e mulheres com os quais é recomendado se identificar ou não. E, em vez de sabedorias tradicionais, encontramos a autoridade do que é apresentado como a irresistível evidência do real, biológico, químico, anatômico e, por consequência, científico. Nunca foi tão explícita a preferência social por qualquer tipo de simplificação que pareça resolver cientificamente nossos dramas cotidianos.”²⁴

Apesar disso, é de encenar dramas que cuida a infância de Guriú de ontem e de hoje, sendo que, hoje, de dramas encenados pela TV.

Nasio nos lembra que quando “afirmamos que os objetos que proporcionam a satisfação sublimada são objetos dessexualizados e sociais, estamos pensando sobretudo no fato de eles corresponderem a ideais sociais que exaltam a criação de novas formas significan-

²³ As informações sobre Carla Perez foram colhidas da matéria *A nova cara da TV*. Revista Veja de 15 de Setembro de 1999.

²⁴ CALLIGARIS, C. *Idem*, p. 100.

tes. Esses ideais sociais, interiorizados e inscritos no eu do criador, são parte integrante da formação fundamental que Freud denomina de ideal do eu.”²⁵

Estes momentos de brincar seriam tempos de superação das adversidades possíveis da existência? Brincar é uma espécie de antídoto para o mal-estar inerente ao viver? Freud nos sugere que tal “como nos há sido impuesta, la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles. Para suportala, no podemos pasarnos sin lenitivos (‘No se puede prescindir de las muletas’, nos há dicho Theodor Fontane). Los hay quizá de tres especies: distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos que nos tornan insensibles a ella. Alguno cualquiera de estos remedios nos es indispensables. Voltaire alude a las distracciones cuando en *Candide* formula a manera de envío el consejo de cultivar nuestro jardín; también la actividad científica es una diversión semejante. Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica. En cuanto a los narcóticos, influyen sobre nuestros órganos y modifican su quimismo. No es fácil indicar el lugar que en esta serie corresponde a la religión. Tendremos que buscar, pues, un acceso más amplio al assunto.”²⁶

Estas “artes” dramáticas infantis de um Guriú passado seriam um lenitivo à difícil *arte de viver*? Birman sugere que “a arte, a religião e a filosofia seriam modalidades de sublimação às pulsões, onde o sujeito manteria o objeto de investimento, mas transformaria o seu alvo. Nessa passagem, o sujeito se inscreveria no universo da alteridade e do ideal do eu, à medida que o objeto da pulsão se deslocaria do contexto de regulação do princípio do prazer para o princípio da realidade (mudança de alvo).”²⁷

Refletindo as brincadeiras que surgem a partir da televisão²⁸, é possível ir ainda mais além e supor as razões da oposição à TV por parte dos moradores evangélicos de Guriú: a tela pode oferecer uma forma sublimatória ainda superior aos moradores – a arte televisiva.

²⁵ Nasio, p. 86.

²⁶ FREUD, S (1929) *El Malestar en la cultura*. p. 3024.

²⁷ BIRMAN, J. *Estilo e Modernidade em Psicanálise*. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 92.

²⁸ Em determinado momento da nossa pesquisa, um morador de Guriú qualificou as novelas de melancias doces que não podem ser trocadas pelos insossos maxixes (só uma parte do tempero do feijão). Esta fala revela que as manifestações culturais infantis começam a ser entendidas como tão ultrapassadas quanto as demais tradições do passado. Nós, os contemporâneos, não temos dívidas com o passado e não devemos lembrar ou comemorar nada de antigo. Por isso, é perda de tempo falar dos dramas cantados. É urgente ligar a televi-

Estamos voltados, com o auxílio da Psicanálise, a compreender as produções lúdicas infantis enquanto sublimações. “A sublimação que será pelo desamparo, sem que isso implique a abolição do desejo. Ao contrário, o desamparo será o Outro do desejo, a sua condição de possibilidade, o que promoverá o desejo de saber do sujeito. A sublimação implicará a alteridade, sendo pois uma forma de sociabilidade que reconhece a *diferença* entre os sujeitos. A alteridade se coloca como um critério da sublimação, à medida que, na sublimação, a pulsão se inscreve na cultura pela produção de um objeto passível de *compartilhamento* por diferentes sujeitos.”²⁹ Dos dramas cantados às reproduções das danças do “bum-bum”, apostamos haver aí um “compartilhamento” cultural.

A origem destas produções culturais compartilhadas é uma certa dose de mal-estar que a vida nos traz. Birman afirma que “a produção da sublimação implica a experiência da angústia de real que desconcerta o sujeito e provoca a *descontração* da realidade ilusória. A inquietude é o signo do desamparo do sujeito, pois indica a perda de seu suporte no Outro. Desta maneira, o desejo de saber passa a circular, impondo a produção de outros objetos para os circuitos pulsionais. A inquietude e o desejo de saber provocam as marcas da diferença na homogeneidade familiar, possibilitando a invenção de novos objetos para a pulsão.”³⁰

Birman compreende “que a sublimação opera como forma sobre o fundo das organizações ilusórias, provocando a sua desconstrução e imprimindo na realidade homogênea das ideologias as marcas desejantes do sujeito. Com essa desconstrução se produzem novos objetos para os circuitos das pulsões, se inventando uma outra realidade onde se imprime a diferença do sujeito. Esta é uma maneira de dizer que o sujeito é marcado pela originalidade e pela autoria, quando imprime no real a assinatura do seu desejo e os traços do seu estilo. A sublimação é o agenciamento psíquico dessa possibilidade, que se ordena na experiência caótica do horror e do desamparo.”³¹ Se todas as crianças brasileiras reproduzem a

são! É a televisão que nos dá os referenciais para o futuro! Calligaris lembra que o homem moderno “é aquele que, por viver como livre, não quer mais pagar imposto à tradição da qual é filho, nem se lembrar do passado. Perdido num labirinto de espelhos, sem balizas simbólicas, levanta os olhos para o céu e diz: ‘Deus não é mais o que ele era’. É um dos traços distintivos: viver seu tempo como a época de um declínio. Talvez seja uma pena.”(Calligaris, C. *Idem*, p. 49).

²⁹ BIRMAN, J. *Idem*, p. 95.

³⁰ IDEM, p. 98.

³¹ IDEM, p. 98.

mesma dança, a do “bumbum”, como garantir esta “originalidade”? Já os dramas antigos teriam um estilo próprio de ser, em Guriú.

Birman nos alerta que “não existem cura e salvação para o desamparo, mas apenas a possibilidade de invenção, que se realiza simultaneamente nos planos do símbolo e dos objetos, nos registros da ética do desejo e da estética das pulsões.”³²

A noção de sublimação que visitamos agora e que colocamos como causa destes dramas infantis que reproduzem a vida, tem uma forte referência na obra freudiana. Birman nos lembra que o “texto fundamental de referência para isso é ‘criação literária e o devaneio’. Esse ensaio nos indica que está em pauta na sublimação o *destino* que o sujeito oferece para a *renúncia pulsional*. A questão que se coloca de maneira radical é de como é possível para o sujeito realizar a renúncia pulsional, aceitar o impacto da interdição, sem que isso implique em abrir mão da *posição desejante*. Este é o paradoxo colocado pela sublimação e pela Psicanálise.”³³

O autor explica-nos que o “que está em jogo justamente nesse escrito é o destino que o sujeito imprime à renúncia pulsional; daí a sua importância e o seu fascínio. Na arte, o sujeito manteria a exigência desejante na sua relação com o Outro, não sendo capturado por este, de maneira a sustentar o seu desejo. Os consumidores da arte seriam o campo de incidência onde o sujeito colocaria em ação os seus circuitos desejantes, não obstante a linguagem pública em que o poeta reveste os seus fantasmas. Portanto, existiria na arte a possibilidade de sustentação do desejo pelo sujeito, no campo de um reconhecimento efetivo da alteridade.”³⁴ Carla Perez inspiraria algo da ordem de uma “alteridade”?

Buscando entender o que nos diz o brincar infantil, vamos mergulhar no texto de Freud (1908), tais quais os “escavandristas”, à procura de elos entre o brincar, a criação artística e os saberes sobre as manifestações lúdicas em Guriú.

³² BIRMAN, J. *Idem*, p. 95.

³³ IDEM, p. 93.

³⁴ IDEM, p. 93.

4.2. A Psicanálise, a criação literária e a brincadeira infantil

Os dramas cantados são formas poéticas de entender a vida (e o desejo que a anima) e de, por alguns instantes, sobreviver às suas tensões e ao desamparo que nos abate? Brincando, poeticamente, com os dramas da vida, é possível suportar o insuportável e amenizar as dúvidas sobre o existir e as suas vicissitudes (amenizando as dúvidas sobre o desejo)?

Na obra de Freud, encontramos um elo de ligação entre a poesia e o brincar. Em trabalho publicado em 1908, o autor indaga pela origem do material criativo produzido pelos escritores, e questiona se estes primeiros traços de atividade imaginativa estariam localizados na infância.³⁵

Freud acreditava que a atividade mais *intensa e favorita* da criança é o jogo, a brincadeira. Sendo assim, podemos propor que a infância é o tempo do brincar. Uma criança brincando, indaga Freud, estaria se comportando de forma similar à de um poeta; ou seja, criando um mundo particular para si mesma e adequando este mundo novo ao seu prazer (aquilo que não lhe agrada é reajustado ao seu agrado, nas brincadeiras)?

Tavares lembra que “Freud, em *Escritores criativos e devaneios* (1976), vai dizer que a ocupação favorita e mais intensa das crianças é o brincar ou os jogos. ‘Acaso não poderíamos dizer que cada criança ao brincar se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, junta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade?’ Acrescenta ele: ‘O brincar da criança é determinado por desejos; de fato, por um único desejo que auxilia no seu desenvolvimento, o desejo de ser grande e adulto. A criança quando pára de brincar só abdica do elo com os objetos reais, em vez de brincar, essa particularidade de se utilizar de um imaginário, de estarem suportados em um imaginário. Não podemos esquecer que tais imagens são suportes do significante dentro de uma cadeia associativa.’”³⁶

Santa Roza acredita que, neste trabalho publicado em 1908, o brincar é visto “como uma das primeiras manifestações da fantasia, um precursor da atividade imaginativa que rege a produção literária e poética”³⁷

³⁵ Este ensaio é parte integrante de “El delirio y los sueños en “la Gradiva” de W. Jensen, e chama-se “El poeta y los sueños diurnos”. Freud busca, neste texto, encontrar uma relação entre os devaneios (os sonhos acordados) dos escritores criativos e a brincadeira infantil.

³⁶ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 62.

³⁷ SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 74.

Para a autora Freud acredita que “no brincar a criança se comporta como um escritor criativo, construindo uma nova ordem de coisas que lhe agrada. O jogo infantil comporta então esta reconciliação dos dois princípios presentes na dialética da desilusão/ilusão: o princípio de realidade se instaura na perda do objeto através de sua representação, e a partir daí é instaurado um espaço ilusório que permite a mediação entre o desejo e sua interdição. Nesta visão o brincar é constituinte do fantasma, reordenando-o num fluxo permanente de deslizamento metonímico-metafórico. O brincar modifica então a dinâmica do sujeito, pois sua dimensão simbólica renova a construção fantasmática.”³⁸

Brincando a criança leva o mundo bem a sério. Freud considera que a criança “toma muy en serio su juego y dedica en él grandes afectos. La antítesis del juego no es gravedad, sino la realidad. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego, a pesar de la carga de afecto com que satura, y gusta de apoyar los objetos y circunstancias que imagina en objetos tangibles y visibles del mundo real. Este apoyo es lo que aún diferencia el ‘jugar’ infantil del ‘fantasear’.”³⁹

Tavares nos lembra que para Freud a ‘antítese de brincar não é o sério, mas o que é real’ (Freud, 1976, p. 149). Freud referia-se, certamente, a esse real como realidade dos adultos. De qualquer maneira, tem nessa sua observação o cunho preciso que Lacan coloca a respeito do real, de um impossível, porque, para uma criança, é isso que representa o mundo dos adultos, uma vez que ela não tem acesso ao ato. Isto é, um menino, ao baixar as calcinhas de uma menina para “lhe aplicar uma injeção”, estará brincando de médico, não tem de responder em nome próprio no campo social pelo seu ato; será sempre uma brincadeira. Desse percorrido depreendemos que o brincar é imprescindível na estruturação psíquica de uma criança. É o que lhe permite funcionar sem cair no real, isto é, não ficar reduzido a um ‘joelho’ – ...-, nem na alienação absoluta no Outro, ou seja ser ecolálico. É o que permite, como diz Charles Melman (1997), certa liberdade subjetiva.”⁴⁰

Para Freud, o poeta e a criança que brinca ocupam-se da mesma atividade, ou seja, da criação de um mundo fantástico e que é levado com a maior seriedade por ambos. O que em si não implica que confundam este mundo que lhes é próprio (às crianças e aos poetas) com a realidade. O autor lembra que esta “irrealidad del mundo poético nacen consecuen-

³⁸ SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. *Ibidem*, p. 85.

³⁹ FREUD, S. (1908) *El Poeta y los sueños diurnos*. p. 1343.

⁴⁰ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 61.

cias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta.”⁴¹

Santa Roza afirma que “somos tentados a identificar, cada vez mais, a atividade lúdica com as manifestações artísticas, como fez Freud em 1908. Essa idéia se torna mais evidente se levarmos em conta que no brincar são concomitantes os mecanismos que refletem o funcionamento do processo primário – regido pelo princípio do prazer – e as características do processo secundário – regido pelo princípio de realidade.”⁴²

Na impossibilidade de ser adulto aqui e agora, o brincar efetua uma fantasia possível. “Uma diferença entre o brincar e a criação literária estaria, ao nosso ver, nas características da condição infantil de impossibilidade real de efetivar as inspirações de amor e poder, dando origem às conquistas através do jogo. Freud afirma que o desejo que dirige o brincar da criança é o de tornar-se adulto. Esse desejo é regido pela ilusão de que o mundo adulto proporciona a realização das fantasias.”⁴³

É esta impossibilidade de ser adulto que o brincar realiza na fantasia! Tavares nos fala sobre esta condição de insuficiência, amenizada aos olhos de nossas mães. “Então, a criança nasce e já é o ‘Ayrton Senna’, mas não sabe ‘dirigir’ nem as próprias pernas; não sabe que tem pinto, ainda não descobriu a diferença sexual, mas já é ‘homem’, tem nome de homem, é vestido como homem e ‘fala’ (na escuta suposta do outro) como macho. Como se percebe, esses ideais acabam, por um lado, colocando a criança numa posição antecipada, porque ela está na posição de ser ‘Ayrton Senna’ quando ainda não pode dirigir as próprias pernas, mas tem de se comportar como um homemzinho ou como uma mulherzinha. (Jerusalinsky, 1987). Recebe essas insígnias do masculino e do feminino, mas ainda não conta com o acesso ao ato que lhe permitiria reconhecer-se como tal.”⁴⁴

Para Tavares, Jerusalinsky compreende que “tal antecipação tem lugar no dizer dos pequenos. ‘Agora eu era o rei...’, presente na música de Chico Buarque. A criança não fala desde o lugar da insuficiência em que está situada agora, mas desde a posição antecipada da

⁴¹ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1342.

⁴² SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 90.

⁴³ IDEM, p. 90.

⁴⁴ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 59.

qual ela é falada pelo outro, esse *agora* é passado. É por isso que o verbo é conjugado no passado. O buraco que se abre entre a insuficiência, o real e o ideal, a criança recobre com esse imaginário que é o brincar. Tenta realizar, então, esse impossível, sendo por isso que parecem também no brincar da criança essas figuras mágicas, as fadas, os reis, os heróis, esses que podem realizar o impossível.”⁴⁵

Burilar o sofrer a ponto de vê-lo transformar-se em palmas de uma platéia emocionada é ação de um poeta, de um dramaturgo e, por que não dizer, das crianças do passado de Guriú. Pensamos aqui nos dramas cantados, que reuniam a população calada e emocionada, há pelo menos 60 anos. Travar um punhal no pai da mulher amada, para vingar a morte do pai: Oh, que triste destino! Mas, diante dos relatos que vêm do passado de Guriú, o produto era a emoção de todos os que pagavam para ver as meninas falando da vida. Fazendo de conta que eram senhoras, mocinhas, senhores com suas dores e alegrias existenciais.

Nós, os adultos, falamos de nossos momentos de brincar, e isso foi evidente nas palavras de nossa entrevistada ao comentar seus dramas infantis, com extrema emoção. A emoção é o tom que comanda os relatos, por mais que a vida nos tenha tornado sérios, envolvidos com temas graves como sobrevivência e outras dores do viver. É de emoção que tratam os relatos da infância brincante! Os idosos que entrevistamos em Guriú deliciam-se em relembrar os tempos de brincantes.

Freud nos lembra que o “adulto puede evocar con cuánta gravedad se entregaba a sus juegos infantiles, y comparando ahora sus ocupaciones pretensamente serias con aquellos juegos pueriles, rechazar el agobio demasiado intenso de la vida y conquistar el intenso placer del humor.”⁴⁶

A nossa entrevistada, envolvida com dores e atribulações domésticas, entregava-se ao riso, ao comentar as “besteiras” da infância e compará-las com as durezas da vida adulta. Os risos foram aparecendo, além dos apelos a “Deus” e a “Jesus Cristo” pelas vicissitudes da sua memória, pelos esquecimentos das falas dos dramas de sua infância. Percebemos que, diante dos lapsos, havia uma vontade de redescobrir os dizeres (como é mesmo que se recitava? O que dizia a mocinha? O que pedia a mãe? O que revelava o rapaz?).

É bem verdade que a retiramos da sua condição de mulher de quase 70 anos, aposentada, solitária e povoada com suas lembranças. Ofertamos a esta menina-dramista nascida

⁴⁵ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 61.

em 1925, a condição de memorialista, de alguém que tem o legado de registrar o passado do brincar da infância de Guriú; fomos retirando-a das lamentações pelas dores e dando-lhe a palavra e restituindo-lhe o sorriso que vinha lá da infância (ou deste lembrar).

Birman revela-nos que “o idoso apresenta uma diminuição de sua força física e de seus atributos fálicos, não podendo mais realizar a produção dos bens materiais e a reprodução biológica. Porém, essas perdas reais são transformadas em ganhos num outro registro do social, em algo que é investido simbolicamente pela cultura. Com isso, o idoso não perde a sua condição de sujeito, já que é reconhecido como um dos agentes fundamentais de transmissão dos valores ancestrais e da memória coletiva. Enfim, se rearticula na figura dos idosos uma transformação crucial pela qual é construído um lugar social, pois, se existe uma perda no registro do imaginário do corpo, essa perda se metaforiza em ganho no registro simbólico, por onde se transmite o *poder da tradição*. Na pólis grega era esse o lugar atribuído aos idosos, onde, nos conselhos dos anciãos, representavam a condensação da experiência social, da memória coletiva e da ancestralidade.”⁴⁷

Esta chama acessa em nossa entrevistada é algo que não apagou quando a infância acabou e deixou de brincar. Freud afirma que os adultos só renunciam “aparentemente ao prazer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que há saboreado uma vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, ho hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación. Asi también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea.”⁴⁸

Seria este o prazer que movia aqueles adultos encarregados de ensinar os dramas, ensaiar as falas e confeccionar as roupas ? Seria esta capacidade de fantasiar do adulto que possibilita a entrega às emoções dos dramas de ontem e das novelas de hoje ? E os poetas, que fizeram as poesias cantadas que são os dramas, estão alimentados pela fantasia que nos envolve a vida adulta, já que não mais brincamos?

Um adulto, que organizava dramas cantados, resgatava o seu passado feliz de brincante, agora transformado em trabalho em prol das crianças-dramistas e do público? Freud

⁴⁶ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1344.

⁴⁷ BIRMAN, J. *Ibidem*, p. 205.

⁴⁸ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1344.

diz que não devemos esquecer “que la acentuación, quizá desconcertarte, de los recuerdos infantiles en la obra del poeta se deriva en último término de la hipótesis de que la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y el substitutivo de los juegos infantiles.”⁴⁹

Santa Roza revela, sobre a obra freudiana de 1908, que a “realidade psíquica é constituída pelos desejos inconscientes e pelas fantasias a elas vinculadas, cujo pano de fundo é a sexualidade infantil, descoberta que Freud tematiza cinco anos depois. Nessa perspectiva a fantasia adquire um novo valor para Freud, que passa a considerá-la como um guia no acesso ao desejo inconsciente. Contudo, diz ele, a criação de fantasias não se restringe aos neuróticos, sendo uma característica do ser humano normal, que se verifica desde os primórdios da vida nos jogos infantis”⁵⁰

Freud lembra que os adultos passam a esconder as suas fantasias, e as crianças “aun cuando no ofrece sus juegos, como un espectáculo, al adulto, tampoco se los oculta.”⁵¹ Esta oferta em forma de dramatização, que é como vamos considerar os dramas infantis para o mundo adulto, é uma oferta simbólica aos queridos adultos, fazendo parte do pagamento de uma certa dívida simbólica pelos feitos adultos em prol da constituição subjetiva destas meninas? E pensando no presente, o que comemora a dramatização das danças e músicas presente nas programações televisivas dos domingos brasileiros ou os dramas existenciais dos atores em suas vidas reais?

Calligaris nos lembra que na “modernidade, desde o fim do século XVIII, o indivíduo em sua autonomia vale mais do que a comunidade que o abriga. É provável, então, que ele recuse o patrimônio herdado e que, para ser alguém, lhe reste correr atrás de imagens. Todo o mundo, aliás, concordará que, em nossa época, diluem-se os valores e as referências tradicionais, e talvez, momentaneamente, prevaleça a caça às imagens agradáveis (aos outros).”⁵²

Nos tempos atuais, já que nos agrada viver sonhando com a vida dos atores, limitamo-nos a ver nossas crianças imitando, com todo o jogo de sensualidade, as atrizes-dançantes da última hora. Livres do passado, das dívidas com os ancestrais, estamos sofrendo com as dores dos emergentes da TV. Calligaris julga que as tragédias “do homem e

⁴⁹ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1347.

⁵⁰ SANTA ROZA, E. *Ibidem*, pp. 74-75.

⁵¹ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1344.

⁵² CALLIGARIS, C. *Ibidem*, pp. 50-51.

da mulher clichês ao final sempre nos aparecem como provas definitivas de que eles gozam muito mais do que nós. Gozam, aliás, ao risco e ao desprezo de suas vidas. São verdadeiros mestres antigos. Em outras palavras, parecia valer neste caso a idéia fundamental de McLuhan: “a mensagem é a mídia”, ou seja, pouco importa que se mostre um horrível destino, ou um vazio sinistro ou uma fraqueza babaca; qualquer coisa – passando na televisão – alimentará o estereótipo, será integrada a ele, idealizada e adorada como inalcançável modelo.”⁵³

Quando ouvimos as crianças a falar ou a dançar/cantar as danças da moda, percebemos que havia televisões ligadas e olhos dos adultos encantados com toda esta maravilhosa vida colorida, alegre e encantadora. As crianças não podiam desconhecer estes brilhos nos olhos dos pais! As crianças podem supor que algo que anima o desejo do adulto se origina das telas. Freud revela-nos o quanto a criança vai desejar entender e viver este mundo adulto e dedicará as suas brincadeiras a este intento: **fazer-de-conta que é adulta**. Realizar este desejo de ser adulto, ainda na sua impossibilidade, através do brincar.

“El juego de los niños es regido por su deseos o, más rigurosamente, por aquel deseo que tanto coadyuva a su educación: el deseo de ser adulto. El niño juega siempre a ‘ser mayor’; imita en el juego lo que la vida de los mayores há llegado a conocer. Pero no tiene motivo alguno para ocultar tal deseo. No así, ciertamente, el adulto; éste sabe que de él se espera ya que no juegue ni fantasee, sino que obre en el mundo real; y además, entre los deseos que engendran sus fantasías hay algunos que le es preciso ocultar; por eso se avergüenza de sus fantasías como de algo pueril e ilícito.”⁵⁴

Nos dramas de ontem, nas falas de um velho que, mesmo corcunda, diz que vai casar, e nas novelas mexicanas dramatizadas nos terreiros das casas, o que se ensaia é justamente uma trégua na impossibilidade de ser adulto e tudo saber sobre o desejo. Viver estes personagens é possibilitar já alguma coisa deste mundo adulto. O que não significa que é treinar capacidade maturacional de vivenciar o cotidiano e seus dramas, já que, se assim fosse, estaríamos mais preparados para enfrentar as vicissitudes do amor, das perdas, do mal-estar de viver. E o cotidiano nos confirma que não tão bem preparados!

Freud formula algo próximo ao que percebemos nos criadores destes dramas passados ou destas novelas mexicanas. Ele fala de “los escritores de novelas, cuentos e historias, los

⁵³ CALLIGARIS, C. *Ibidem*, pp. 63-64.

cuales encuentran, en cambio, más numerosos y entusiastas lectores. En las creaciones de estos escritores hallamos, ante todo, un rasgo singular: tienen un protogonista que constituye el foco del interés, para el qual intenta por por todos los medios el videncia. Cuando al final de un capítulo novelesco dejamos al héroe desvanecido y sangrando por graves heridas, podemos estar seguros de que al principio del capítulo seguinte lo encontraremos solícitamente atendido y en vías de restablecimiento; y si el primer tomo acaba com el naufragio del busque en el que nuestro héroe navegaba, es indudable que al principio del segundo tomo leeremos la historia de su milagroso salvamento, sin el cual la novela no podría continuar. El sentimiento de seguridad, com el que acompañamos al protagonista a través de sus peligrosos destinos, es el mismo com el que um héroe verdadero se arroja al agua para salvar a alguien que está en trance de ahogarse, o se expone al fuego enemigo para asaltar una batería; es aquel heroísmo al cual há dado acabada expresión uno de nuestros mejores poetas (Anzengruber): ‘No puede pasarme nada’. Pero, a mi juicio, en este signo delator de la invulnerabilidad se nos revela sin esfuerzo su majestad el yo, el heroé de todos los ensueños y de todas las novelas.”⁵⁵

O mundo irreal criado pelos poetas permite que se escutem e aturem todas as coisas mais insuportáveis da vida: morte, abandono, guerras, traições, injustiças etc.

Estes sentimentos transformam-se em ações que, uma vez representadas, não ameaçam a realidade. Klein⁵⁶ observa que as crianças são capazes de substituir “palavras pelas ações (que foram as precursoras originais dos pensamentos): para as crianças, a **atuação** (a ação de representar) desempenha uma parte proeminente.”⁵⁷

⁵⁴ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p.1344.

⁵⁵ IDEM, p.1346.

⁵⁶ Melanie Klein realiza o que denominou uma sistematização da Psicanálise infantil, usando o brincar e a sua interpretação a partir de 1921. Apresentando teses muito parecidas com as de Pfeifer, Klein faz sua proposta para a clínica psicanalítica e compreende que “o brincar possui um conteúdo manifesto que, submetido à interpretação do analista, revela um conteúdo latente. Ele é regido pelos mesmos mecanismos do trabalho onírico e invariavelmente expressa fantasias construídas em torno da cena primária. Para esta autora, o brincar também representa uma descarga pulsional que opera como um impulso contínuo para a atividade lúdica. O jogo portanto se oferece como um meio de expressão e como descarga de fantasias masturbatórias.” (SANTA ROZA, E & REIS, E. S. *Ibidem*, p. 76).

Santa Roza, porém, discorda. “O sonho, o devaneio, o chiste e o ato falho não possuem estes atributos: eles, por serem formações do inconsciente, têm seu conteúdo manifesto deformado pelos mecanismos de condensação e deslocamento e pela censura. Além disso o brincar não é um conceito psicanalítico, não é uma formação do inconsciente, implicando, portanto, numa sistematização de diferenças. Não se pode aplicar ao fenômeno lúdico as mesmas caracterizações que se dão ao sonho ou ao fantasma.” (SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. *Ibidem*, p. 76).

⁵⁷ KLEIN, M. *Contribuições à Psicanálise*. Tradução de Miguel Maillet, São Paulo, Mestre Jou, 1970, p. 186.

Um drama cantado de Guriú retrata-nos os destinos de uma pobre moça, que uma forte afeição liberta do jugo de malvadas e ricas senhoras. O gosto pelas novelas mexicanas que presenciamos entre a população de Guriú coloca este sentimento de luta entre o bem e o mal como algo que não cessa de interessar, há pelo menos quatro gerações, às crianças, adultos e idosos. E inevitável a presença de um espelho que fala que a pobre borralheira é a mais linda do lugar!

Assim é a História da Pobre Bernardina, que apresentamos a seguir, colhida dos “baús” das meninas de ontem de Guriú:

Eu não sei por que hoje, estou horrivelmente feia! Com muito pó e ruge ficarei bonita e arranjarei um noivo!

Oh, Bernardina!

A senhora chamou-me?

Cadê o meu batom que eu botei aqui? Tu roubaste, atrevida?

A senhora pensa que eu sou ladrona? Mas quanto mais a senhora se pinta, mais parecida com uma doida fica!

Conversaste com o Senhor Martins hoje?

Conversei mais de duas horas!

Que é que ele disse de mim?

Ele disse que a senhora era muito rica, sim feia, ele disse é que a senhora era muito feia, sim rica, para casar era só querer!

Oh, beleza! Vou já contar a mamãe!

A Bernardina fica sozinha no palco e diz:

Coitadinha dela! Ela pensa que o Senhor Martins é louco por ela. Seu Martins é louco por mim. Essas moças confiadas que são ricas, pensam que é só querer casar; prefiro uma pobre como eu, nem me invejo, cada qual cuide em si!

A mãe chega e diz:

Cuidará de todos os meus cuidados! Eu estava na cozinha, mas estava ouvindo tudo!

O que eu estava dizendo que o rapaz rico, que deixa de casar com uma moça pobre e bonita, para casar com uma rica e feia, é um desgraçado!

Mas, em primeiro lugar a riqueza!

E elas ficam em disputa:

A beleza!

A riqueza!

A beleza! Você diz isso porque tem uma filha rica, feia como o cão!

E tu além de ser feia, mal criada!

Ah, eu sou bonita como os anjos!

Neste momento chega Seu Martins:

Boa noite, D. Filomena!

Boa noite, Senhor Martins! Senhor Martins mandei lhe chamar para um caso com o senhor resolver.

Se for de meu gosto, de meu agrado, logo resolverei!

Apresento a mão de minha filha, Dorotéia!

Dorotéia? Não a conheço! Conheço é Bernardina!

Mas Bernardina não é minha filha!

Mas é com ela que pretendo casar!

Para que um rapaz casar com uma moça pobre que nem um baú possui?

Para que pobre com baú? Até um saco de estopa me serve!

E a pobre vitoriosa diz:

Não há homem mais feliz do que Martins Peixoto, casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto! Casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto! Uma rica sendo feia, que bom gosto pode ter! Uma pobre sendo bonita, bota ela para correr! Uma pobre sendo bonita, bota ela para correr!

A mãe diz:

Eu tenho uma filha rica, com mil contos de dotes, apareça um candidato que eu não perco a boa sorte! Apareça um candidato que eu não perco a boa sorte!

O que se rememora, com este ato lúdico repetitivo é a falta do objeto que causa o desejo, que a ausência da mãe representa e a própria ilusão de completude, enquanto nos constituímos, a partir de nossas mães, a nos transformamos em sujeitos desejantes?

Cuidando da cozinha, recebendo humilhações, eis que um dia verá a sua vida mudar! A beleza lhe trará o fim das misérias; o amor, o fim da sua condição aprisionante. Vai realizar o desejo de casar e abandonar a humilhante condição de servidão? Podemos supor que,

assim representando estes papéis, neste brincar, as crianças realizavam a expressão de *suas fantasias e ansiedades*?⁵⁸

Menina travestida de Bernardina, pode ser vista (tomando de empréstimo uma idéia de Nasio), como realizando sublimação: “aqui considerada como uma mutação no sentido da moralidade, a fantasia tornou moralmente aceitável uma lembrança incestuosa e amoral. O sentimento inconsciente de ser culpada de desejar o pai foi substituído, graças à sublimação, por um sentimento consciente de ser vítima do desejo dos outros”⁵⁹?

Freud afirma que “el soñador oculta cuidadosamente a los demás sus fantasías porque tiene motivos para avergonzarse de ellas. Añadiremos ahora que aunque nos las comuncase no nos produciría com tal revelación placer ninguno. Tales fantasías, cuando llegan a nuestro conocimiento, nos parecen repelentes, al menos nos dejan completamente fríos.”⁶⁰

Supomos que as poesias, os dramas cantados e as demais manifestações artísticas enfeitam o viver e afastam-nos destas pulsões difíceis de suportar, caso viessem à tona. Vivendo-as, enquanto espectadores ou atores, sobrevivemos aliviados, encantados com a beleza dos dramas cantados, com o final feliz da novela mexicana!

É que, como propõe Freud, “cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos um elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente com las barreras que se alzan entre cada *yo* y las demás, está la verdadera *ars poetica*. Dos órdenes de medios de esta técnica se nos revelan fácilmente. El poeta mitiga em carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones y nos soborna com el pracer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer, que nos es ofrecido para facilitar com él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos com los nombres de prima atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no

⁵⁸ KLEIN, M. *Novas tendências na Psicanálise – A técnica psicanalítica através do brinquedo: sua história e significado*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, 1969, Zahar Editores p. 27.

⁵⁹ NASIO, J. D. *Ibidem*, p. 79.

⁶⁰ FREUD, S. (1908) *Ibidem*, p. 1348.

poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergozarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías”.

Santa Roza lembra que essa “similitude entre as configurações do brincar e das criações literárias é para Freud de tal ordem que ele não hesita em afirmar que ‘o poeta brinca com seus jogos diante de nós como seu público’. A recordação infantil na vida do poeta – bem como os sonhos diurnos – é uma continuação ou substituto dos jogos infantis. O resgate do prazer obtido uma vez na infância, através das brincadeiras, não se restringe apenas ao autor, estendendo-se ao espectador. Trata-se de um prazer proveniente de fontes psíquicas mais profundas, que Freud denomina ‘prazer prévio’.”⁶¹

A autora sustenta que o “desejo implicado na fantasia é o desejo inconsciente, vinculado à sexualidade infantil, tal como nos sonhos que, segundo Freud, diferenciam-se dos devaneios apenas pela desfiguração onírica. O arcabouço da fantasia configura, em última instância, a estrutura edípica. Realidade psíquica e complexo de Édipo constituem conceitos que, embora não mencionados diretamente nesse artigo, encontram-se na base da elaboração freudiana da fantasia.”⁶²

Santa Roza sugere que, submetidos “desde sempre à lei da interdição, à lei do Édipo, começamos cedo a tentar driblá-la com nossas criações. Com o corpo, as mãos, os braços, as pernas; com tudo o que cai em nosso poder, panos, pequenos objetos; com bonecas, carrinhos, pedaços de pau e terra, e finalmente com palavras...”⁶³

Tudo é mais fácil de suportar na arte (que fala das misérias humanas) do que o seria na vida cotidiana humana. É possível uma platéia de adultos assistir a uma tragédia, transformando a sensação de sofrimento em algo que não é desprazeroso, mas emocionante.

Isso nos remete ao drama do Paulo Vingança, que ouvi numa velha cozinha, atacada de cupim, na voz de uma ex-”menina-atriz”, representante de uma infância passada há várias décadas, que resiste a começar a falar, a cantar, por culpa dos cupins ou de um probleminha na garganta, causado por ter comido caranguejo. Mas, aos poucos, vai cantando, rindo, lamentando todas essas “vicissitudes” da memória, que fazem os dramas ficarem “quebrado velho” (não tão lineares, que faltem frases, que palavras sejam esquecidas, que palavras sejam trocadas). Um desejo de descobrir os lapsos, que vai das tentativas até o

⁶¹ SANTA ROZA, E. *Idem*, p. 77.

⁶² IDEM, p. 76.

⁶³ SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. *Ibidem*, p. 86.

desespero por não conseguir rápido. Em alguns momentos nos parece que ela faz agora, já não sendo mais uma dramista, o entendimento das coisas; nas pequenas explicações que vai dando, vai completando as lacunas, vai dando um conteúdo mais manifesto ao que lhe foi oferecido na infância em “barras”, não de chocolate, mas até de doce e também de amargo, e condensado, como um sonho.

Uma mãe pede, suplica que um filho faça cumprir um significante que o espera, nascido na morte do pai: “Mate a quem seu pai matou! Seja Paulo, o Vingador!!!”

Vem cá, Paulo, escuta-me, és amigo de tua mãe?

Oh, minha mãe! Que pergunta!

Basta, meu Paulo, por bem, vai ver a velha Vincença o amor que o filho tem. Há vinte anos dizendo, tirei do peito o punhal, que teu pai morreu a ferro, a este sangue abençoado e o punhal em que mataram, eu fiz uma jura fatal!

Uma jura, minha mãe, oh! Minha mãe, que jurou?

Eu jurei por este sangue que ferrugem se tornou, que o filho é de vingar, aquele que teu pai matou! Mata?

Mato!

Jura?

Juro!

Ainda que roubes de seu amor?

Ainda sim!

Pois é Ricardo, o matador!

Ricardo, pai de Maria?⁶⁴ Este, oh!, Mãe, perdoai-me! Pela mãe do pai esquece, filho ingrato, parte e vai! Cumpra juras, Serás maldito, se tu não vingas o teu pai!

Paulo segue a sua sina, parte, e vai fazer cumprir o seu destino, ser o vingador do sangue derramado do pai. Quando Maria chega, encontra o pai morto e diz:

Paulo, meu Paulo Vingança! Vingá tu, a mim por quem és! Eu vim banhada de pranto, assistir o triste fim, quis falar mais não pude, com os olhos aflitos em mim!

⁶⁴ A Entrevistada diz que Maria era amante de Paulo (no sentido de ser o amor, a namorada, uma razão de

Paulo assegura a Maria:

Sossega, Maria, sossega! Que este que a teu pai matou, vai morrer com o mesmo ferro, que a pouco o trespassou!

E dizendo isso, seu próprio peito travou. E Maria fica como uma louca a gritar:

Quem me mata por caridade? Quem também me vem matar? Quem me mata por caridade? Quem também me vem matar?

A cena inicial começa com o personagem da mãe, entrando no palco, vindo conversar com o filho, que está sentado lendo jornal. A nossa entrevistada relembra que os adultos não choravam, mas achavam “importante” aquela encenação. Lembra-nos, contemporaneamente, os adultos perdidos diante da televisão a ver as misérias humanas e as lutas eternas entre o bem e o mal, temas também presentes nas telas. Hoje, as crianças se mantêm caladas também e vão representar no faz-de-conta ou nas danças que reproduzem dos grupos de Axé-music as apresentadoras dos programas infantis e demais emergentes da mídia. As crianças deste fim de milênio continuam falando das emoções e do que emocionam o mundo adulto.⁶⁵

O certo é que o “mal” e o “bem” tinham lugares cativos nas encenações dos dramas. Pimenta diz que “os desejos inconscientes expressos através das fantasias são passíveis de realização simbólica. Esta alivia a tensão causada pela não-satisfação do desejo. Assim, por exemplo, quando vamos ao campo de futebol e nosso time massacra o adversário, isso nos possibilita satisfazer todo o ódio que projetamos nele e descarrega nosso sadismo (gozar com o sofrimento do outro). Com isso, saímos aliviados.”⁶⁶

Pimenta defende que o “artista parte de fantasias que são proibidas e/ou nos causam repulsa ou vergonha, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Através de sua arte, disfarça, altera e burila essas fantasias, de modo que através da estética somos ‘subornados’ por ele.

existir...).

⁶⁵ Axé-music é um ‘estilo’ surgido em Salvador e que se disseminou por todo o país, com forte incentivo dos meios de comunicação do Brasil. Os cantores e as dançarinas vinculados a este ritmo são ídolos nacionais, ou como propõe a revista ‘Veja’ são os Emergentes da TV.

⁶⁶ PIMENTA, A. C. *Sonhar, brincar, criar e interpretar* São Paulo, Ática, 1986, p. 53.

Dessa forma, o leitor se torna um ‘joguete’ do artista. Na criação artística moderna, no entanto, principalmente através da ironia, o autor dá ao leitor condições de se aperceber dessa situação enganosa”.⁶⁷

Nas horas de faz-de-conta, as crianças se identificariam com estes “fazedores-de-conta do mal ou do bem”. “Um dos mecanismos importantes na relação entre espectador e artista é o que chamamos de identificação. O personagem realiza uma ação que gostaríamos de executar e, na realidade, executamos por meio dele.”⁶⁸

Klein estaria certa em supor que, da mesma forma que “o ataque histérico utiliza como matéria-prima uma condensação peculiar de fantasias, assim o desenvolvimento, seja de um interesse na arte ou de um **talento** criador, dependeria parcialmente da riqueza e intensidade de fixações e fantasias representadas na sublimação.”⁶⁹

Representando a vida adulta e suas paixões, estas dramistas estariam tanto quanto nas dramatizações livres infantis (onde reproduzem a vida adulta) “assim expressando não só seu desejo de inverter os papéis, mas demonstrando também como sente que os pais ou outras pessoas investidas de autoridade se comportam em relação a ela – ou deveriam comportar-se”⁷⁰

Octave Mannoni fala-nos de teatro e Psicanálise e nos auxilia a conectar as brincadeiras de uma infância passada de Guriú e a Psicanálise. Este autor nos informa que “Freud tinha introduzido a questão em termos tão diferentes que dificilmente se poderiam reduzir ao ponto de vista económico. O teatro, diz ele, vem na seqüência do jogo e tem a mesma função. As crianças são demasiado pequenas e brincam a fazer o que fazem os adultos. O mesmo se passa no teatro. O espectador é um senhor que tem a vida demasiado pequena, não lhe acontece nada de importante, a verdadeira vida escapa-lhe e, se a criança deseja ser adulta, o adulto, esse, deseja ser um herói. O teatro permite ao espectador identificar-se com um herói (isto é, como se poderá precisar mais tarde, tratar-se-ia de uma identificação no nível do ideal do Ego) e isto pode fazer-se no teatro com todas as vantagens: economia

⁶⁷ PIMENTA, A. C. *Ibidem*, p. 56.

⁶⁸ IBIDEM, p. 54.

⁶⁹ KLEIN, M. (1970) *Ibidem*, p. 127.

⁷⁰ IBIDEM, (1969) p. 31.

do lado dos medos e dos perigos do verdadeiro heroísmo, portanto satisfação de se saber que é apenas um jogo e satisfação de se saber que é um outro que irá sofrer com ele.”⁷¹

As meninas de Guriú, de ontem, vestiam vestidos enfeitados de brilhantina prateada e encenavam os dramas de amor, desencontros, acertos e desacertos. Meninas vestiam trajas femininos e masculinos e dramatizavam a vida adulta. Enfeitavam a vida com as palavras que recitavam. Octave Mannoni comenta que à “medida que a cena se faz passar por um lugar diferente do que realmente é, que o actor se faz passar por outro, cria-se uma perspectiva do imaginário. E o teatro não parece poder jamais escapar a estas condições que são sem dúvida constitutivas.”⁷²

Octave Mannoni observa que “o teatro permite através do papel, do disfarce, o que a vida não permite. Mas permite-o ao actor. ‘Ninguém pode murmurar’ por o actor se colocar numa condição que não é a sua (grande personagem ou personagem de um outro sexo). Mas então, eu, espectador, nunca posso esquecer, ao nível do Ego, deixando de lado o ideal, nunca posso esquecer que vou ao teatro não ver como é que se é rei com o assentimento de todos, mas como é que, com o assentimento de todos, se finge sê-lo. Se eu for histórico, posso escolher entre tornar-me, de um outro modo, o Rei, ou tornar-me o actor, ou ambas as coisas. Mas se for um simples espectador de teatro, não sou actor, não sou rei, mais uma vez é um outro que o pode ser e, se o teatro põe de certo em movimento as minhas capacidades de identificação e as liberta, simultaneamente, através das suas convenções, da sua institucionalização, reforça as protecções e as defesas.”⁷³

As meninas dramistas de Guriú e as atuais que imitam danças da “bundinha” revestem-se de uma vida distinta da que podem levar no cotidiano de suas infâncias: nas suas possibilidades e nas impossibilidades. Octave Mannoni nos ajuda a entender esta possibilidade do ator. “O desejo de viver uma outra vida, desejo essencial, sem o qual não haveria teatro, esse desejo talvez não seja tão simples como parece. Essa outra vida é algo diferente de uma vida. É por exemplo este *novo* que Baudelaire (e outros) procuravam fora deste mundo e é muito significativo que, para explicar, Baudelaire tenha ido buscar o seu exemplo ao teatro. Tendo tido um sonho decepcionante, em que tinha morrido sem que esse no-

⁷¹ MANNONI, O. *A ilusão cômica, ou o teatro do ponto de vista do imaginário* In: *O sujeito, o corpo e a letra*. Tradução de Fernando Cabral Martins e Maria Margarida Calvent Barahona, Ed. Arcádia, Lisboa, Portugal, 1977, p. 86.

⁷² MANNONI, O. *Ibidem*, p. 77.

⁷³ IBIDEM, p. 77.

vo lhe tenha aparecido, exprime-se assim: ‘*o pano tinha subido e eu esperava ainda*’. Isto é, a peça tinha começado e o aborrecimento persistia, como se o teatro fosse feito – aliás não há dúvida, é feito para isso – não para suprir por uma vida melhor, ou maior, uma vida demasiado pequena, como diz Freud ou aproximadamente, uma vida em que não acontece nada, mas para produzir acontecimentos de uma natureza totalmente diferente pelo facto de se produzirem apenas na parte imaginária do Ego. E para isso não é necessário que essa confusão seja excluída.”⁷⁴

Os adultos de Guriú pagavam, em moedas (nossa entrevistada nos informou que se tratava “daquelas moedinhas amarelas, que tinha centenário”, que ela não lembra bem), para ver suas crianças encenarem. Qual seria a diferença entre esta atividade infantil e as demais brincadeiras de ontem e de hoje e que reproduziam o viver adulto? Seria certo considerar os dramas, este evento cultural de Guriú no passado, como brincadeira de meninas? Octave Mannoni lembra que o “que se opõe à vertente imaginária é a vertente das *convenções* teatrais. Mas depressa se observa que esta distinção é ambígua. As convenções não funcionam, no teatro, como no xadrez ou no jogo da macaca. Se a macaca conduz ao Paraíso passando pelo purgatório, trata-se aqui de puras metáforas que não precisam de ser representadas por imagens aos olhos das crianças, ou antes, para tentarmos perceber o que é que isso quer dizer, que não são acompanhadas por nenhuma ‘ilusão’.”⁷⁵

Octave Mannoni defende que em outros “jogos, menos formais, muito diversos e difundidos, as convenções são mais difíceis de separar daquilo a que por agora chamamos ilusão. Quando as crianças brincam a um jogo em que uma cadeira tem o papel de um avião, tem que se começar por dizer – ou, o que vai dar ao mesmo, por subentender – que a cadeira é um avião, através da fórmula: ‘dir-se-ia (nós diríamos) que a cadeira é um avião’. O emprego do condicional é aqui algo de extraordinário, mas a expressão ‘dir-se-ia’ revela de imediato uma polissemia igualmente notável, pois as crianças podem jogar de tal forma que ‘se diria’ (julgar-se-ia) que a cadeira é um avião. Uma expressão como ‘ilusão lúdica’ seria pleonástica, pelo menos segundo a etimologia. Ora, o lado lúdico só é claro porque nós vemos como se baseia nas convenções; no ‘dir-se-ia’ que as fundamenta, sabemos quem é o *se*: são as próprias crianças, enquanto condutoras do jogo. Mas o outro *se* no ‘julgar-se-ia’, aquele que enuncia a ‘ilusão’, não sabemos quem ele é. Representa uma espécie

⁷⁴ MANNONI, O. *Ibidem*, pp. 90-91.

de espectador, que pode estar ausente e cujo papel pode ser feito pelos próprios actores do jogo. Quando o supomos presente, dizendo ‘na realidade julgar-se-ia’, sabemos bem que na realidade, ele *não julgaria* nada.”⁷⁶

Mannoni revela que alguns africanos afirmavam aos etnólogos que no passado se acreditava nas máscaras e que este passado, este outrora nos leva a pensar na infância. “Pois é certo que outrora se ‘acreditava nas máscaras’, se é que a expressão ‘acreditar nas máscaras’ tem um sentido, o que adiante examinaremos. ‘Outrora’ quer dizer, como é evidente, ‘na infância’. Então vem-nos naturalmente ao espírito uma explicação que não deve ser totalmente falsa, embora seja um pouco simplista. É que há qualquer coisa em nós, qualquer coisa como a criança que fomos, e que deve subsistir sob qualquer forma, num certo lugar do Eu, talvez do lado daquilo a que Freud, aliás segundo Fechner, chama justamente (e por que esta metáfora?) a *cena* do sonho, essa parte como que em retiro de nós próprios seria o lugar da ilusão que aliás não sabemos ainda bem o que é. Essa parte de nós próprios é que seria representada, personificada, pelos crédulos de outrora, segundo o que os negros contam, ou pelo camponês que se deixa levar pela ilusão.”⁷⁷

Apostamos em ver os dramas cantados enquanto brincadeiras socializadas com os adultos e que viriam a realizar este desejo de ser gente grande, aos olhos dos pais. Sendo brincadeiras infantis, não vão deixar de ser formas iniciais de ação teatral. Já que na produção criativa, também aí está a criança do criador.

Winnicott acredita que há “uma evolução direta dos fenômenos transicionais para o brincar, do brincar para o brincar compartilhado, e deste para as experiências culturais.”⁷⁸ Apoiados neste autor, podemos supor que os dramas cantados e também a reprodução das crianças atuais, veiculadas pela TV, seriam uns passos para as experiências culturais futuras.

Estas experiências lúdicas infantis auxiliar-nos-iam a progredir enquanto adultos criativos. “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação.”⁷⁹

⁷⁵ MANNONI, O. *Ibidem*, p. 78.

⁷⁶ IBIDEM, p. 78.

⁷⁷ IBIDEM, pp. 79-80.

⁷⁸ WINNICOTT, D. W. *Brincar e a realidade*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre, Rio de Janeiro, Imago, 1975, p. 76.

⁷⁹ IBIDEM, p. 79.

Dolto nos informa que entre “os filhotes de homens, já nas primeiras atividades lúdicas, assistimos a uma inventividade e a uma criatividade, nunca nada é estereotipado. É mesmo porque a criança é átona, não brinca, porque seu olhar não é solicitado por nada do que a rodeia ou porque é animada de gestos repetitivos contínuos e sem a modulação de prazer nem inventividade, que se pode saber que essa criança sofre de depressão por uma causa recente, ou de distúrbios de relacionamento precoces em vias de organização, mesmo quando seu estado de saúde física parece totalmente satisfatório.”⁸⁰

E o que os jogos nos oferecem, enquanto possibilidade? “Ter, perder, reencontrar, fazer, desfazer de outra maneira, criar, descreir, recriar as relações com os seres e com as coisas, infundavelmente, eis o que parece sempre novo e fascinante nos jogos dos humanos em busca de seu prazer e da conquista em si mesmos de possibilidades sempre renovadas. Busca também de um domínio, por não poder dominar a realidade da natureza, da sociedade da qual o homem é sempre, a um só tempo, dependente e objeto. É a livre organização das fantasias de seu desejo que ele quer pôr em jogo, sem riscos excessivos, encontrar seu prazer e compartilhá-lo com seus congêneres. O jogo é, pois, estreitamente associado ao aprendizado da linguagem, e não só no sentido de ‘falar’, mas do código de significância dos gestos e dos comportamentos.”⁸¹

O que se veicula nos dramas cantados é uma certa possibilidade de sermos criativos? “O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando *qualquer* pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical. Está presente tanto no viver momento a momento de uma criança retardada que frui o respirar, como na inspiração de um arquiteto ao descobrir subitamente o que deseja construir, e pensa em termos do material a ser utilizado, de modo que seu impulso criativo possa tomar forma e o mundo seja testemunha dele.”⁸²

Pimenta fala sobre este impulso criativo humano e que atinge os adultos e crianças. “Enquanto a criança usa a capa, o carretel ou o carrinho como suporte de suas fantasias, o

⁸⁰ DOLTO, F. (1999) *Ibidem*, p. 111.

⁸¹ IBIDEM, p. 115.

⁸² WINNICOTT, D. W. *Ibidem*, p. 100.

artista usa o cinzel, o pincel, a madeira, a pedra, a tinta, a tela, o papel, a letra. Ambos fazem com que suas fantasias, via espaço transicional, cavalguem esses materiais da realidade. É a maneira pela qual o artista, a partir desse trânsito, estabelece novas conexões que vão caracterizar o gênio.”⁸³

Este autor acredita que “no processo de criação, é necessário que o artista permita que seu ego vá e volte, como o carretel da criança do *for-da*. Que transite regressivamente. Que flutue, para que essa intuição, esse mundo interno, possa emergir e se manifestar. Transitar nesse espaço transicional é que vai possibilitar o processo de criação.”⁸⁴

Octave Mannoni julga que é possível “dizer que muitas vezes toda a vida psíquica é comparada a um teatro com o seu palco, os seus bastidores e personagens. Em *Au-delà du principe de plaisir* (em 1920), Freud fala da criança que joga a *fort und da* em termos que fazem dela o empresário e o espectador do mais rudimentar teatro de fantoches. E imediatamente a seguir, cita expressamente a tragédia, para esclarecer um aspecto do jogo da criança, a saber, que se trata, nos dois casos, de jogos capazes de tornarem agradáveis provas em si penosas. Mas como o seu objectivo é precisamente ir além do agradável, interrompe estas considerações, mas não sem ter mostrado a esperança de que estas questões fossem um dia retomadas por meio de um ‘sistema de estética que abordasse o problema do ponto de vista económico’. O seu objectivo é exactamente responder à questão, não tanto do prazer que se sente no teatro, mas antes do prazer que se pode sentir perante a representação de situações penosas – como pode acontecer no teatro.”⁸⁵

Sobre o que há além do prazeroso, o brincar também pode nos dizer algo? Freud e a Psicanálise realizaram as suas reflexões sobre este assunto. Assim, passamos ao *fort-da*, que diz respeito ao aparecer, desaparecer e reaparecer de ‘amados’ objetos às nossas vidas.

⁸³ PIMENTA, A. C. *Ibidem*, p. 56.

⁸⁴ IBIDEM, p. 55.

⁸⁵ MANNONI, O. *Ibidem*, pp. 85-86.

4.3. Fort-da, o brincar infantil e as idas e vindas que a vida dá...

Em obra publicada em 1920, *Além do Princípio de prazer*, Freud vai também deter-se em analisar o brincar infantil, concentrando as suas atenções no que denominou exame do “método de funcionamento empregado pelo aparelho mental em uma de suas primeiras atividades *normais*”⁸⁶; referia-se às brincadeiras infantis.

Ele vai interessar-se pelo que falta a essas teorias: “o motivo econômico, a consideração do prazer envolvida.”⁸⁷ Queria saber sobre a obtenção de prazer que a brincadeira traz às crianças.⁸⁸

O acaso trouxe para a vida de Freud a observação de uma brincadeira espontânea de seu neto, e seu conteúdo repetitivo, que se tornaria muito importante dentro do circuito psicanalítico. O neto de Freud, contando com a idade de um ano e meio, falando raras palavras e com um amplo repertório de sons significativos para os seus ouvintes familiares, era o que poderia se chamar de uma “boa criança”.

Entre os seus hábitos, não se encontrava a desobediência às ordens de não pegar em certos objetos ou de não invadir certos cômodos da casa. O garotinho não costumava incomodar os seus pais à noite. Este bom menino não chorava quando sua mãe partia por algumas horas. Muito ligado à mãe, dependia dela para ser alimentado e receber os cuidados necessários à sua idade.

Freud percebeu que a criança se ocupava em lançar os seus brinquedos ou outros objetos em lugares que os ocultavam e que exigiam um certo tempo para retomá-los.

Ao jogar um objeto debaixo da cama, por exemplo, ia produzindo um longo som “o-o-ó”, para em seguida falar com satisfação e interesse “*fort*” (fora). Freud percebeu que se tratava de um jogo e que envolvia uma atitude de mandar os brinquedos irem embora.

⁸⁶ FREUD, S. *Além do princípio do prazer* Tradução de Christiano Monteiro Oiticica, Rio de Janeiro, Imago, 1998, p. 17.

⁸⁷ IBIDEM, p. 17.

⁸⁸ Freud comenta que Pfeifer já havia realizado pesquisa sobre as diversas teorias sobre o jogo infantil e que ele vai se deter além das preocupações que cercam estas teorias, centradas nos motivos pelos quais as crianças brincam. Pfeifer, em 1919, redige as suas *Manifestações das pulsões eróticas nas brincadeiras: posições da Psicanálise face às teorias do brincar*. Santa Roza nos informa que este trabalho trata de “uma teoria completa sobre o significado dos jogos infantis. Neste artigo o brincar é relacionado às formações do inconsciente – sonhos, atos falhos, chistes – e considerado como uma expressão direta da sexualidade infantil.” (SANTA ROZA, E. & REIS, E. S. *Ibidem*, p. 76).

Em outra oportunidade, Freud assistiu a um momento em que a mesma criança brincava com um carretel. Este carretel tinha um cordão amarrado ao seu redor. Ficou evidente, nesta observação, que o interesse da criança não era fazer deste objeto um carro.

O que fazia era lançar o cordão em direção à borda de sua cama, conseguindo colocar o carretel em posição escondida (debaixo da cama). Esta atitude era acompanhada por um entusiasmo “o-o-o-ó”. A sua atitude seguinte era arrastar outra vez o carretel, conseguindo puxá-lo (com o cordão) para fora de onde havia ficado escondido e comemorava o reaparecimento, dizendo “*da*” (aqui).

Freud percebeu que o jogo completo implicava em desaparecimento e reaparição do objeto, incansavelmente repetido. Mesmo que a ação mais repetida fosse o ato de desaparecimento do brinquedo, havia um prazer maior expresso diante do segundo ato (o retorno). O autor nos lembra que essa “era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato”.⁸⁹

Freud percebe que neste gesto lúdico infantil havia algo da *realização cultural infantil* mais importante, “a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance”.⁹⁰

Esta perda é compensada no ato de fazer desaparecer e aparecer os objetos que se encontram ao seu redor. É como se fosse possível viver, no contato com o mundo dos objetos, o triunfo glorioso da volta da mãe, que só será vivido após o seu desaparecimento.

Exercendo um papel ativo com o carretel, o menino vai dissipando, com a situação lúdica, o sentimento de abandono envolvido na situação de separação e reencontro com a mãe, que não pode ser encarado pela criança com indiferença ou como algo agradável.

Freud questiona como é que uma situação desagradável, penosa, que implica em sofrimento (vivenciada através de um jogo), consegue manter harmonia com o princípio do prazer. “Como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se

⁸⁹ FREUD, S. *Ibidem*, p. 19.

⁹⁰ IBIDEM, p.18.

com o princípio de prazer?”⁹¹ E responde à sua indagação, afirmando que a partida da mãe tinha de ser dramatizada “como preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo.”⁹²

Qual a razão de a criança repetir mais intensamente o desaparecimento do objeto ? Qual a razão de repetir... repetir... repetir o desagradável ? Desta resposta vai cuidar a Psicanálise nos anos seguintes, relacionando-a à constituição do sujeito. Há algo de muito contingente, de pessoal, de intransferível do sujeito que se expressa nesta compulsão às repetições.

Freud defende que a criança no “início, achava-se numa situação *passiva*, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia um papel ativo.”⁹³

Além da explicação freudiana da realização do *fort-da* como forma de tomar um papel ativo, diante do desaparecimento da mãe, o autor propõe ainda que lançar longe um objeto (nas horas de brincar) pode representar uma forma de vingança contra a mãe, que o abandona aqui e ali, restando-lhe ficar só e com o seu carretel na mão. E Freud comenta que isso significaria um desafio: “Pois bem, então: vá embora ! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora.”⁹⁴

Este gesto repetitivo (e representativo?) de uma situação penosa, o desaparecer da mãe, só acontece (segundo Freud) “porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta.”⁹⁵

Freud compreende que “em suas brincadeiras as crianças repetem tudo o que lhes causou uma grande impressão na vida real, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação. Por outro lado, porém, é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem.”⁹⁶ As crianças, portanto, **desejam crescer e realizar o que fazem os adultos**, para assim se apropriarem de um saber sobre o desejo que anima o mundo adulto.

⁹¹ FREUD, S. *Ibidem*, p. 19.

⁹² IBIDEM, p. 20.

⁹³ IBIDEM, p. 20.

⁹⁴ IBIDEM, p. 21.

⁹⁵ IBIDEM, p. 21.

⁹⁶ IBIDEM, p. 21.

O fato de uma criança ir ao médico e de sua garganta ser examinada pode ser transformado em conteúdo para uma brincadeira futura. Freud acredita que quando “a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeiras, dessa maneira, vingando-se num substituto.”⁹⁷

Freud compreende que “não há necessidade de supor a existência de um instinto imitativo especial para fornecer um motivo para a brincadeira. Finalmente, em acréscimo, pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas. Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio do prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente”.⁹⁸ E que a fantasia nos liberta das dores que temos de enfrentar para viver.

Do registro do brincar de seu neto até hoje, as reflexões psicanalíticas não esqueceram jamais o *fort-da*. Santa Roza julga que esta observação de Freud representa “um marco na elaboração de pontos teóricos da Psicanálise, particularmente o que diz respeito ao advento da linguagem, ao acesso da criança ao simbólico.”⁹⁹

Para a autora, dizer “que o brincar é uma linguagem significa de imediato conferir-lhe um caráter de prática significante. Assim é possível relacioná-lo à estruturação subjetiva, pois, de acordo com os ensinamentos de Lacan, a ordem humana é caracterizada pela intervenção da função que constitui um universo no qual tudo deve ordenar-se.”¹⁰⁰

Santa Roza nos propõe que os “jogos de ocultação, se considerados como constituintes das *Sach-vortellugen* (representações-coisa), compõem um sistema de signos capaz de gerar efeitos de significado, configurando assim uma linguagem analógica que depende da palavra para produzir a oscilação metonímia-metafórica, a articulação da cadeia significante, chave-mestra do campo psicanalítico.”¹⁰¹

⁹⁷ FREUD, S. *Ibidem*, p. 21.

⁹⁸ IBIDEM, p. 22.

⁹⁹ SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 50.

¹⁰⁰ IBIDEM, p. 50.

¹⁰¹ IBIDEM, p. 66.

Santa Roza entende que “dois aspectos são essenciais para estabelecer a importância desse jogo, no sentido de fundamentar nossa argumentação: o primeiro é o de que ele se acompanha de uma verbalização: o *fort* (fora) e o *da* (aqui), havendo, de acordo com que diz Freud, um superinvestimento das representações-coisa (representações analógicas) em representações-palavra, o que aponta para o momento do nascimento do sistema pré-consciente; o segundo é que essas palavras fazem parte de uma progressão associativa que confere um sentido ao jogo posteriori. Articulada com o jogo de imagens e com a situação histórica da criança, sua emissão permite a Freud empreender uma interpretação. Dando asas à imaginação podemos até suspeitar que a palavra *fort* pudesse ser uma tentativa de reproduzir a frase *die Mutter ist fort* (a mãe não está, saiu), ouvida pela criança e certamente impronunciável na idade em que ela se encontrava.”¹⁰²

Neste jogo, o que se elabora é algo da ordem de uma perda significativa. Santa Roza acredita que a “compulsão à repetição nesse jogo, tal como nos sonhos traumáticos, é a tentativa de elaborar algo impressionante – a ausência da mãe – buscando obter domínio, dar sentido ao ocorrido, para além do princípio do prazer.”¹⁰³

Santa Roza lembra que Freud, ao escrever *Para além do princípio do prazer*, estava constituindo a 3ª teoria do dualismo pulsional (pulsão de morte\pulsão sexual), “e que representa a transição para o quadro estrutural da teoria freudiana, o jogo é situado como um movimento de passagem do trágico ao prazeroso, de Thanatos a Eros, da pulsão de morte ao sexual, campo das representações.”¹⁰⁴

Tanis nos alerta que a “repetição, assim como a memória, pedem um objeto; alguma coisa tem que ser evocada, alguma coisa será repetida. A repetição do jogo do carretel visa elaborar a presença e ausência da mãe.”¹⁰⁵

Santa Roza nos sugere que a ocultação e o desvendamento, “seja através de objetos inanimados, seja através do próprio corpo ou do corpo de um outro, sinalizam para um movimento primordial de constituição de representações, inaugurando a distância entre o subjetivo e o objetivo através da intervenção da função simbólica.”¹⁰⁶

¹⁰² SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 126.

¹⁰³ IBIDEM, p. 51.

¹⁰⁴ IBIDEM, p. 51.

¹⁰⁵ TANIS, B. *Memória e temporalidade - Sobre o Infantil em Psicanálise* São Paulo, Casa do Psicólogo, 1995 pp. 105-106.

¹⁰⁶ SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 56.

O que se rememora com este ato lúdico repetitivo é a falta do objeto que causa o desejo, que a ausência da mãe representa, e a própria ilusão de completude, enquanto nos constituímos, a partir de nossas mães, e nos transformamos em sujeitos desejantes? Falar de constituição do sujeito é possível também, através da análise de simples brincadeiras espontâneas infantis? Em que o brincar do seu netinho faz Freud nos levar a compreender o nosso nascimento subjetivo?

Santa Roza nos propõe que vinculado “à constituição do sujeito, o jogo torna-se o protótipo de uma atividade simbólica: o carretel e seus movimentos são símbolos, bem como as palavras que acompanham os gestos, sem dúvida, o valor interpretativo do jogo em questão do par *fort-da* permite a Freud compreender a gestualidade da criança e é enfatizada por Lacan como tendo vital importância”.¹⁰⁷

A autora propõe que o “brincar da criança exprime a insuficiência humana e a busca da felicidade, e é nesse sentido que podemos conferir a ele um papel fundamental no processo de constituição do sujeito na teoria psicanalítica. A partir de uma análise do jogo *fort-da*, considerado como representante do momento do estabelecimento da clivagem psíquica – da simbolização da perda do objeto – e da teoria sobre os fenômenos transicionais, trabalhamos com a hipótese de uma etapa lógica da instauração da linguagem, que antecede a verbalização.

Assim, as primeiras atividades lúdicas configuram-se como fatos de linguagem, adquirindo o estatuto de passagem do pólo natural ao cultural, da completude imaginária ao acesso da criança à função simbólica. Os jogos de ocultação, caracterizados pela dialética da presença e da ausência, sinalizam para um movimento primordial de constituição de uma matriz de representações, inaugurando a distância entre o subjetivo e o objetivo, e possibilitando a ligação com as representações verbais.”¹⁰⁸

Presença e ausência materna levam-nos aos passos necessários para nos tornarmos um sujeito desejante. Tavares lembra que “o brincar não se reduz a uma atividade imaginativa pura e simplesmente, mas pela via da figuração é uma realização do sujeito do inconsciente. O jogo do carretel representa o momento do estabelecimento da clivagem psíquica, da constituição do sujeito: a descoberta da diferença entre presença e ausência, e o par fo-

¹⁰⁷ SANTA ROZA, E. p. 52.

¹⁰⁸ IDEM, E. pp. 142-143.

nemático *fort e da* indicam, conforme a leitura de Lacan, uma oposição binária que marca a entrada na linguagem, ponto de partida da lógica do significante.”¹⁰⁹

Tavares nos sugere ficarmos atentos “à forma como a arte tem retratado a criança ao longo dos tempos”, reparando “interessante detalhe: na grande maioria dos quadros, a criança porta um objeto. No Museu do Louvre em Paris existem brinquedos de 2800 anos antes de Cristo, como também foram achados nos túmulos dos filhos dos faraós egípcios, ou nas ruínas de Pompéia (70 d.c). Brinquedos também aparecem nas pinturas de Brueghel e de Goya (entre outros pintores), o que demonstra que, por mais que os brinquedos mudem ao longo do tempo, muito além das mudanças dos brinquedos e das brincadeiras, as crianças brincam. O que torna plausível pensar que essa repetição responde à estruturação psíquica do sujeito na infância.”¹¹⁰ Nesta estruturação, que nos humaniza, os brinquedos fazem a sua parte.

Lacan acredita que “esses jogos de ocultação que Freud, numa intuição genial, produziu (...) nos permitem reconhecer “que o momento em que o desejo se humaniza é também aquele em que a criança nasce para a linguagem.”¹¹¹

Santa Roza afirma que a “compulsão à repetição configura-se como um movimento necessário da ligação pulsional e o momento mítico do recalçamento originário pode ser então representado pelo jogo do *fort-da*. O momento em que a criança mergulhada na linguagem é por ela tomada, instaurada na condição humana, é representado, na teoria psicanalítica, por um momento de jogo. Em 1953 Lacan compreende esse jogo como o momento de transcendência, quando a criança introduz num plano simbólico a presença e ausência.”¹¹²

Pronunciando *fort-da*, dá-se uma expressão da nossa imersão na ordem simbólica. Este fazer aparecer e desaparecer de um objeto, conduzido pela criança, e marcado “com sílabas distintivas, essa brincadeira, diríamos, esse jogo manifesta em seus traços radicais a determinação que o animal humano recebe da ordem simbólica.”¹¹³

A brincadeira relatada por Freud retrata um momento fundamental de nossa constituição subjetiva. Lacan explica-nos que nos dedicamos a usar o nosso tempo “a desdobrar a

¹⁰⁹ IDEM, E. p. 70.

¹¹⁰ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 58.

¹¹¹ LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p. 320.

¹¹² SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 52.

¹¹³ LACAN, J. *Ibidem*, p. 51.

alternativa estrutural em que a presença e a ausência retiram uma da outra sua convocação. É no momento de sua conjunção essencial e, por assim dizer, no ponto zero do desejo, que o objeto humano sucumbe à captura que, anulando a sua propriedade natural, passa desde então a sujeitá-lo às condições do símbolo.”¹¹⁴

A condição de nos constituirmos em seres desejantes é que nos alienemos, inicialmente, no desejo dos nossos adultos significativos. Lacan explica-nos isso de posse das palavrinhas ditas pela criança, ao brincar. “*Fort ! Da!* É realmente já em sua solidão que o desejo do filho do homem torna-se o desejo do outro, de um alter ego que o domina e cujo objeto do desejo é, doravante, seu próprio sofrimento”.¹¹⁵

O que nos ensinam Freud e Lacan tem a ver com este “assujeitamento” ao desejo do Outro (dos que nos são caros, amados)? “A elaboração de Freud e de Lacan é inteiramente centrada nesse ‘sujeito’, não apenas enquanto ‘ser falante’, mas enquanto prematuro ao nascer, o que faz com que seja através da imagem do Outro que o homem encontra o recorte unitário de seu corpo.”¹¹⁶

Esta constituição vai se processar por um caminho distinto da completude. Vamos nos constituir a partir da falta do objeto causador do desejo (simbolicamente representado pelo desaparecimento ou pela queda que os brinquedos sofrem nas mãos das crianças); e é por não tê-lo totalmente que avançamos a partir do que nos faz falta, em uma busca que não cessará jamais. Lacan nos diz que “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo.”¹¹⁷

Lacan nos indica que o desejo humano é realizado *no outro, pelo outro*¹¹⁸, e isso acontece no momento em que o sujeito teria integrado a forma do eu, no segundo tempo especular. Há aqui uma referência ao *Estádio de Espelho*, que regula a constituição do sujeito desejante, vivenciado ao longo de três tempos num caminho que vai da *alienação à antecipação*.

Esta integração do eu ocorre após o momento da troca do eu pelo desejo visto no outro. Lacan nos sugere que “desde então, o desejo do outro, que é o desejo do homem, entra

¹¹⁴ IDEM, p. 51.

¹¹⁵ IBIDEM, p. 320.

¹¹⁶ MILLER, J. (ORG) *Um “passo a mais” entre a criança e o adulto: a estrutura do corpo*. In: *A Criança no Discurso Analítico* Tradução de Dulce Estrada, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, p. 17.

¹¹⁷ LACAN, J. *Ibidem*, p. 320.

¹¹⁸ LACAN, J. *O Seminário – Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan, Rio de Janeiro,

na mediatização da linguagem. É no outro, pelo outro que o desejo é nomeado. Entra na relação simbólica do *eu* e do *tu*, numa relação de reconhecimento recíproco e de transcendência, na ordem de uma lei já inteiramente pronta para incluir a história de cada indivíduo.”¹¹⁹

O *fort-da* serve de suporte simbólico para vivenciar (ou co-memorar?), de forma distinta do real, este momento em que estamos “grudados” no desejo do outro, e este “objeto” caracteriza-se por sumir algumas vezes, abandonando-nos no desespero da falta. Passamos “a brincar com o objeto, mais exatamente com o simples fato de sua presença e da sua ausência. É, pois, um objeto transformado, um objeto de função simbólica, um objeto desvitalizado, que já é um signo. É quando o objeto está lá que ela o manda embora, e quando não está lá que o chama. Por esses primeiros jogos, o objeto passa como que naturalmente para o plano da linguagem. O símbolo emerge e torna-se mais importante que o objeto.”¹²⁰

Tavares comenta esta preponderância do símbolo sobre o objeto, proposto por Lacan, sugerindo-nos que tanto “é assim que os objetos com os quais as crianças brincam não são os objetos da realidade, eles vêm com certa marca de artificialidade, isto é, de transitoriedade. São bonecas moranguinhos, são soldadinhos vermelhos, são miniaturas, e por sê-lo só têm validade enquanto dura a infância.”¹²¹

O sofrimento deste desaparecer de tão preciosa presença é “comemorado” neste jogo. “Freud observara que muitas vezes só se vê o seu primeiro ato. Lacan nota que o importante é o *fort*, mais que o *da*, pois este é o significante que diz que há ausência da mãe, e portanto, o significante do desejo da mãe como enigma.”¹²²

Santa Roza nos diz que no *fort-da*, a “ausência da mãe é aqui, de acordo com Freud, a precondição para o estabelecimento do teste de realidade: o objeto que outrora trouxe satisfação real é perdido. A ausência se presentifica pelo jogo do carretel e, ao mesmo tempo que resgata o controle onipotente da criança sobre o objeto, promove seu distanciamento, uma vez que agora é substituído por uma representação. O objeto assim representado analogicamente – significante da demarcação – implanta o princípio de realidade, ou seja, a satisfação deixa de ser alucinatória. A verbalização que acompanha o brincar – significan-

ro, Zahar, 1994, p. 206.

¹¹⁹ LACAN, J. *Ibidem*, p. 206.

¹²⁰ IBIDEM, p. 206.

¹²¹ TAVARES, E. E. *Ibidem*, p. 56.

¹²² MILLER, J. (ORG) *Ibidem*, In.: *O trajeto de Aureliano na estrutura*. p. 106.

tes lingüísticos – conclui o nascimento do sistema pré-consciente/consciente pela sua ligação com as representações-coisa que aí são superinvestidas. Um significado é engendrado e só foi possível graças à inscrição de um jogo em coordenadas espaço-temporais que (...) concretiza a dialética da presença e da ausência. Sujeito e objeto estão aí constituídos, na simultaneidade da constituição da realidade.”¹²³

Jerusalinsky informa que há um acúmulo de saber sobre o objeto, mas há um certo distanciamento, e sugere que na situação comentada por Freud, do “fort-da”, há um gozo na criança, que se refere à repetição da ausência (gozo da repetição da ausência). Ele nos sugere que, quanto mais “acumulamos um saber sobre esse objeto, mais nos distanciamos dele, e quanto mais nos aproximamos do objeto inexistente, desse lugar vazio, mais podemos gozar sua ausência e menos podemos saber.”¹²⁴

Pimenta lembra que aquele “espaço potencial, primitivamente existente entre a mãe e o bebê, vai se transformando, pela entrada do pai, em espaço cultural. Poderíamos dizer que a contigüidade ou a metonímia corporal cede lugar à similaridade ou metáfora corporal. Esse espaço transicional, portanto, é dentro e fora. Esse inter-relacionamento, essa zona de interseção, esse espaço metafórico, é que vai se tornar uma terceira área da brincadeira, que se expande numa experiência criativa por toda a vida cultural do homem. A ilusão perdida, a onipotência do desejo, permanecem, então, como uma nostalgia de algo que se tenta recuperar pela criação. É a experiência de viver a ilusão, o desejo.”¹²⁵

O autor comenta que a “desilusão é iniciada pela mãe, com o afastamento. Após a criação do espaço transicional, através da entrada do pai (como representante da lei), essa relação é aberta ao meio cultural. É uma tarefa nunca acabada a da busca desse objeto perdido, desse objeto que, apesar de saber que nunca vai ser achado, jamais desistiremos de procurar. Então, a brincadeira e a criação artística são maneiras de ‘perseguir’ esse objeto do desejo. Atrasos, distorções, regressões e distúrbios na formação do espaço transicional impedem o indivíduo de efetuar adequadamente o interjogo dentro e fora e, nesse caso, como já vimos, sobrevém a psicose.”¹²⁶

¹²³ SANTA ROZA, E. *Ibidem*, p. 91.

¹²⁴ JERUSALINSKY, A. Para uma clínica analítica das psicoses. In.: Revista *Estilos da Clínica*, Ano II, nº 2, 2º semestre, 1997, pp. 148-149.

¹²⁵ PIMENTA, A. C. *Ibidem*, p. 48.

¹²⁶ IBIDEM, p. 48.

Após a publicação desta obra de 1920, o jogo passa a ter um status maior, nos escritos de Freud, por manter certa ligação com a compulsão à repetição, que trazia à tona a vivência de situações nem sempre agradáveis, e que tendia para um caminho que ia além do princípio do prazer.

A compulsão à repetição é um processo de origem inconsciente e que se caracteriza por ser irreprimível; havendo uma ação ativa do sujeito em vivenciar situações que envolvem bastante desagrado, mas sem serem vistas como prototípicas e que parecem ser novidades e movidas por dados ligados às situações atuais.¹²⁷

Laplanche & Pontalis nos informam que Freud acredita ser a compulsão à repetição um fator autônomo que não se reduz (em última análise) “a uma dinâmica conflitual onde não interviesse senão o funcionamento conjugado do princípio do prazer e do princípio da realidade.”¹²⁸

A brincadeira do *fort-da* remete a esta situação: a ordem é repetir algo desagradável (ausência da mãe). O que revela a atitude do sujeito que repete algo que não remete a nada que possa ser encarado como prazeroso, mas que está para lá do prazeroso, do agradável, de uma boa lembrança, de suaves sensações ?

Rodolfo lembra que o *fort-da* foi muito estudado pelos mais renomados profissionais da História da Psicanálise, tendo sido por longo espaço de tempo uma “manifestação da atividade lúdica em sua originalidade, ao mesmo tempo que primeira função atribuível ao brinquedo, nada menos que poder *simbolizar um desaparecimento*, uma perda, dar representação à ausência”.¹²⁹

Jogando o seu carretel, a criança elabora um novo espaço. Um fora é produzido, através do ato de lançar este objeto; fabrica-se o fora; simboliza-se assim a ausência da mãe, diante de sua saída. Este desaparecer encarado como difícil de suportar e de “periculosidade”, ganha um espaço para ser suportado (dentro do brincar e com os seus “objetos”). Há um espaço possível para tornar este desaparecimento “imaginável, representável” (...) originando “uma regulação diferente da angústia, o que é outro fruto absolutamente capital”.¹³⁰

¹²⁷ LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise* São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 83

¹²⁸ IDEM, p. 83.

¹²⁹ RODULFO, R. *O Brincar e o significante*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990, p. 92.

¹³⁰ IBIDEM, p. 128.

Dolto considera que neste jogo, “Freud detectava um exercício para dominar a ausência da mãe, sofrida pela criança, depois seu reaparecimento, uma vez que a criança está, também nesse prazer sujeita ao querer do adulto. Para Freud, o jogo do carretel, que encanta a criança, significa que ela experimenta que sua pessoa continua a mesma, apesar da ausência da pessoa pela qual ela conhece sua identidade. Com este jogo, ela se afirma a si mesma como sujeito da continuidade de seu ser no mundo. Supera a provação constituída por ausências insólitas do objeto descontínuo no espaço e no tempo, representado por sua mãe ou pelo ser eleito, objeto graças ao qual ela se sabe viva e comunicante.”¹³¹

A atitude repetitiva do brincar com o carretel é o que Freud denominou *Wiederholungszwang*, ou seja, uma obrigação de repetição¹³². Este ato de estar obrigado a refazer diversas vezes o mesmo, na hora de brincar, vem abolir uma crença de Freud (anterior a esta publicação): a eterna busca da satisfação.

O que caía por terra, na obra freudiana (a partir de 1920), era a ilusão de satisfação plena, “ou seja, que o funcionamento do sujeito, mesmo sendo com freqüência de uma forma aparentemente paradoxal, ou de forma inconsciente, sempre visava à satisfação - obedecia sempre ao princípio do prazer.”¹³³

Vendo o brincar de carretel de uma criança pode-se concluir que “a repetição é antes a marca do trauma original e estrutural e da incapacidade do sujeito de apagá-la.”¹³⁴ A repetição, presente no brincar infantil e em outras ações humanas, é “a assinatura da pulsão de morte, que se desvela como o retorno às origens, e da qual ela é também o anúncio: o retorno ao mesmo lugar é o inverso do avanço, o inverso de uma atitude vital, é o retorno à morte”¹³⁵.

O que fica evidenciado, no *fort-da* do brincar infantil, é que o retorno ao mesmo lugar de sempre é o retorno à morte. Freud lançava assim, a partir de suas observações clínicas, mas também desta análise da brincadeira infantil, sua hipótese metapsicológica: há algo que vai além do princípio do prazer, a eterna repetição é o selo da pulsão da morte.¹³⁶

¹³¹ DOLTO, F. (1999) *Ibidem*, p. 112.

¹³² CHEMAMA, R (ORG). *Dicionário de Psicanálise - Larousse*. Porto Alegre, 1995. p. 190.

¹³³ IBIDEM, p. 191.

¹³⁴ IBIDEM, p. 191.

¹³⁵ IBIDEM, p. 191.

¹³⁶ IBIDEM, p. 191.

Lembramos que o conceito fundamental da obra avançada de Freud, a repetição, é que introduz a noção de pulsão de morte, abrindo espaço para a 2ª tópica. Lacan vai considerar a repetição como um dos quatro conceitos fundamentais da Psicanálise, por ser recorrente nas experiências dos analistas e por ter se tornado conceito que enlaça os outros três (inconsciente, transferência e pulsão).¹³⁷

O brincar do neto de Freud contribuiu para o desenvolvimento de sua obra. E também para que possamos entender que brincar não é “uma catarse, entre outras, não é uma atividade a mais, não é um divertimento, nem se limita a uma descarga fantasmática compensatória ou a uma atividade regulada pelas defesas, assim como tampouco pode-se reduzi-lo a uma formação do inconsciente: além destas parcialidades, não há nada significativo na estruturação de uma criança que não passe por ali, de modo que é o melhor fio para não se perder”.¹³⁸

¹³⁷ CHEMAMA, R. (ORG). *Ibidem*, p. 190.

¹³⁸ RODULFO, R. *Ibidem*, p. 91.