



Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana
Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o Moderno e o Contemporâneo
ISSN 1809 - 709 X

Arte e psicanálise – o teatro e o ator

Libéria Neves

Professora Adjunta na Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
Atriz, Doutora em Educação pela UFMG.
Docência e pesquisa nos campos da Psicanálise, educação, arte e inclusão.
E-mail: liberianeves@gmail.com

Ana Lydia Santiago

Psicanalista. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação:
Conhecimento e Inclusão social da Faculdade de Educação, da UFMG.
Membro da EBP.
E-mail: analydia.ebp@gmail.com

Resumo: A arte constitui referência constante nos escritos e estudos em psicanálise – ora como protagonista, ora como coadjuvante. Reflexões de Freud e de Lacan sobre o tema encontram-se dispersas em inúmeros de seus trabalhos, geralmente mais conhecidos por centrarem-se em outras temáticas específicas. Enquanto em Freud verifica-se a arte numa relação com o Simbólico, em Lacan pode-se perceber um giro que apresenta um modo de colocar a arte em uma relação determinante com o Real. Este artigo pretende resgatar elementos das estéticas lacanianas, destacando-se o teatro como uma prática simbólica a qual assinala e encontra a dimensão irreduzível ao simbólico – o Real.

Palavras-chave: arte; psicanálise; estéticas lacanianas; teatro.

Art and psychoanalysis – Theater and actor

Art is a frequent reference in the writings and studies in psychoanalysis – sometimes as a protagonist, sometimes in a supporting role. Freud and Lacan's reflections on the theme are scattered in a number of their works, which are in general better known for concentrating in other more specific themes. Whereas in Freud we found art in relation to the symbolic, in Lacan we can perceive a twist that presents a way of putting art in determinant relation with the Real. This article aims to recover elements from lacanian aesthetics, emphasizing theater as a symbolic practice which points out and finds the irreducible dimension to the symbolic – the Real.

Keywords: art; psychoanalysis; lacanian aesthetics; theater.

Art et psychanalyse - le théâtre et l'acteur

L'art est une référence constante dans les écrits et les études en psychanalyse - parfois en tant que protagoniste, parfois en tant que second rôle. Les réflexions de Freud et Lacan sur le sujet sont dispersées dans plusieurs de ses travaux, généralement mieux connus pour être centrés sur d'autres thèmes spécifiques. Alors que chez Freud l'art est vu dans une relation avec le symbolique, chez Lacan, on peut percevoir une torsion qui présente une manière de mettre l'art dans une relation déterminante avec le réel. Cet article vise à récupérer des éléments de l'esthétique lacanienne, mettant en évidence le théâtre comme une pratique symbolique qui souligne et trouve la dimension irréductible au symbolique - le Réel.

Mots-clés: art; psychanalyse; Esthétique lacanienne; théâtre

Arte e psicanálise – o teatro e o ator

Libéria Neves & Ana Lydia Santiago

A arte, produção dos seres falantes, pode ser pensada como um modo de conhecer o mundo, de dar-lhe sentido, de interrogá-lo, ou mesmo de registrar um momento histórico e cultural. A complexidade desse universo, sem bordas definidas, mobiliza a discussão em vários campos do saber – filosofia, história, antropologia, sociologia, psicologia, entre outros. Magia, estética ou comunicação, o que é arte? E quando é arte?

A psicanálise, a partir de Freud, oferece alguns elementos que nos permitem dar um passo adiante. Considerando o fato de que a arte apresenta um porvir, sinaliza ou antecipa uma posição humana diante das exigências da cultura em determinado momento – o sintoma. O artista, portanto, antecipa seu tempo e, desse modo, sua obra se torna familiar a posteriori.

A arte constitui referência constante nos escritos e estudos em psicanálise – ora como protagonista, ora como coadjuvante. As reflexões de Freud sobre o tema encontram-se dispersas em inúmeros trabalhos, geralmente mais conhecidos por centrarem-se em outras temáticas específicas.

Em “Sobre o ensino da psicanálise nas universidades” Freud (1919/2006) adverte que a aplicação do método psicanalítico não se restringe, absolutamente, ao campo das doenças psíquicas; estende-se também à solução de problemas de arte, de filosofia e de religião, muito embora não tenha defendido uma psicanálise aplicada a essas áreas de conhecimento. No que se refere à arte, ressalta que, em sua matéria, o artista precede e que não há por que fazer-se de psicólogo, ali onde o artista lhe trilha o caminho.

Freud sustentou que a psicanálise não chegaria ao fundo do mistério das obras de arte. Mas, segundo o psicanalista François Regnault (2001), a psicanálise pode penetrar um pouco no processo de criação e muito na psicologia do artista. Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista, mas aplicará a arte à psicanálise. E conclui que, se o artista precede o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica.

A arte pensada com Lacan

A referência à arte e à dimensão estética é uma constante no ensino de Lacan, assim como no de Freud. Enquanto em Freud verifica-se a arte numa relação com o simbólico, em Lacan pode-se perceber um giro que apresenta um modo de colocar a arte em uma relação determinante com o real. Lacan interroga como nessa prática simbólica se pode assinalar e encontrar a dimensão irredutível ao simbólico, o real. Há sempre algo de intangível na arte, algo de certa forma mítico, impossível. Não se reduzindo à linguagem, num trânsito entre o sentido e o não sentido, a arte ultrapassa os significantes e persiste na característica de ser não-toda.

Pode-se afirmar que Lacan, redimensionando a perspectiva freudiana, atribuiu à arte, sobretudo à literatura, o atributo de intérprete: “[...] isso cujo acesso nos é dado pelo artista é o lugar do que não poderia se ver” (Regnault & Wajcman, 2012, p. 14). Portanto, o artista sempre precede o psicanalista.

Sobretudo a partir dos *seminários VII, X e XI*, torna-se possível localizar três tópicos referentes à criação artística e seu produto. Não se trata de três teorias construídas por Lacan, em certa ordem cronológica, acerca da obra de arte, mas, de modos diversos, de tratar/definir psicanaliticamente a essência da obra de arte. Trata-se de três estéticas de Lacan, a saber: “a estética do vazio; a estética anamórfica; e a estética da letra” (Recalcati, 2011).

A primeira, a *estética do vazio*, refere-se a uma tese que se encontra organizada no *seminário VII*. Ela parte de que, no centro do funcionamento significante, aparece uma dimensão irredutível ao significante e que, graças a sua irredutibilidade, esta resistência constitui-se como lugar (vazio) de origem de outra possível representação. A *estética do vazio* é uma estética do real, em relação ao real. A dialética entre o belo e o real, desenvolvida por Lacan no referido seminário, retoma a ideia freudiana de fundo, segundo a qual não se trata da liberação automática do inconsciente o que torna possível a criação artística, senão bem mais seu revestimento simbólico. O belo, para preservar sua força estética, deve se pôr em relação com o real: “a beleza é um véu apolíneo que deve fazer pressentir o caos dionisíaco que pulsa nela” (Recalcati, 2011, p. 15).

Lacan refere-se à dimensão cotidiana do objeto para mostrar a ação da sublimação artística como ação de “presentificação”, usando de alguns exemplos como as garrafas de Giorgio Morandi¹, onde a enunciação subjetiva prevalece sobre os enunciados visíveis. Assim, baseado na ideia freudiana de *das Ding*, propõe que o artista anima um objeto que não obtura o vazio da Coisa – a Coisa pode aparecer. A sublimação artística, assim, alcança a Coisa pela via de uma renovação da percepção do objeto.

A segunda, a *estética anamórfica*, diz respeito à obra de arte como encontro, através da organização significante com o real irredutível a tais organizações. Trata-se de uma estética que não organiza o real, mas tem como finalidade fazer possível seu encontro. O foco não se dá sobre o objeto cotidiano, mas sobre o objeto anamórfico, que rompe com o familiar.

Enquanto Lacan faz referência ao texto “Projeto para uma psicologia científica”, de Freud (1950[1895]), para pensar a *estética do vazio*, na *estética anamórfica* aparece uma referência ao artigo “O estranho”, no ponto em que Freud (1919) comenta acerca de uma boneca mecânica do relato *O homem de areia* dos contos de Hoffmann. Olímpia, a boneca, é um ser autômato montado a partir de partes de outros objetos, configurando algo estranho e de sentido obtuso.

O escritor cria uma espécie de estranheza em nós, a princípio, não se deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação. [...] Não se trata aqui,

portanto, de uma questão de incerteza intelectual. [...] A teoria da incerteza intelectual é, assim, incapaz de explicar aquela impressão. (Freud, 1919, p. 248)

Lacan coloca em demanda a chave sobre o sentido da obra de arte a partir da questão: que coisa é um quadro? E propõe que há uma obra de arte onde há o que ele chamou "função quadro". Isto implica dois aspectos: a obra de arte, para ser considerada como tal, deve trazer a capacidade de produzir um encontro com o real, não sendo o sujeito que contempla a obra e sim a exterioridade que aferra o sujeito; não há uma representação do sujeito, mas uma representação do limite de sua possibilidade de representação.

Desse modo, a ideia de ser sujeito da representação, que olha contemplativamente o objeto, vem modificada para a de objeto que o mira. Portanto, há obra de arte quando há função de aniquilamento do sujeito da representação. Assim, a "função quadro" significa a função na qual o sujeito há de encontrar-se como tal e que faz surgir o sujeito como limite da representação. A arte então será, nesse paradigma, uma operação simbólica que faz surgir o irrepresentável, o não figurável – o real.

Na *estética do vazio*, o destaque reside na sublimação como elevação do objeto à dignidade de Coisa; na *estética anamórfica* trata-se da desconstrução do marco da representação – a função de deformação ativada pela "função quadro" para tornar possível o encontro com o real.

La estética anamórfica nos impulsa a un más allá de la estética del vacío. Para la estética del vacío la obra de arte, organizando el vacío de la Cosa, pone distancia a la zona incandescente de lo real, mientras que para la estética anamórfica lo hace emerger, lo provoca, lo hace surgir aunque sea en su localización de la obra. La estética del vacío circunscribe, bordea, sublima el real, mientras que la estética anamórfica lo hace emerger, lo provoca, lo hace surgir aunque sea en su localización esencial. El problema es como hacer surgir lo irrepresentable a través de la figura. Se trata del real, no como centro excluido del mundo de la representación – das Ding en cuanto "realidad fuera de significado". (Recalcati, 2011, p. 25)

A terceira, a *estética da letra*, é uma estética da singularidade, do traço singular irreduzível à universalidade do significante. Esta pressupõe um significante solto na cadeia, uma não-articulação, um absoluto singular excêntrico à universalidade do significante. Lacan fala do poema subjetivo, da obra de Joyce e da arte visual de Antoni Tàpies².

Assim, podemos resumir as três estéticas: 1ª – o excesso irreduzível do real se constitui em a Coisa e a arte se manifesta como sua organização significante; 2ª – o excesso é todo interno à obra; 3ª – o excesso de real, irreduzível ao significante, se manifesta na singularidade da letra como união radical de contingência e necessidade.

A terceira estética pode contribuir de maneira ampla para se pensar e discutir a produção artística no campo da literatura e das artes visuais. A segunda, quando trata a imagem deformada, contribui de modo mais específico para se pensar e discutir a produção artística no campo visual. A primeira, *a estética do vazio*, permite o diálogo com toda produção artística, seja ela cênica, musical, literária ou visual. Desse modo, destacar-se-á aqui essa tópica lacaniana acerca da arte.

O vazio e a Coisa

Para Lacan, toda arte se caracteriza por um modo de organização em torno do vazio, expondo-o a partir de outro objeto colocado nesse lugar, elevando-o à dignidade de Coisa. “[...] [o vazio] é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real” (Regnault, 2001, p. 30), uma vez que este (o real) diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou capturadas por imagens fantasmáticas. Portanto, o vazio persiste no centro da teorização lacaniana acerca da obra de arte.

No *seminário 7: a ética da psicanálise*, Lacan (1959/1960) aborda, detalhadamente, o vazio a partir da noção de *das Ding* (a Coisa) presente no manuscrito freudiano de 1895, inacabado e renegado pelo autor: “Projeto para uma psicologia científica”. No “Projeto”, assim como explicitado no título do texto, Freud sistematiza uma lógica científica (biofísica) da estruturação neuronal do sujeito e, pode-se dizer, da constituição do desejo a partir da experiência de satisfação primeva do bebê, localizando um “ponto cego” entre a percepção, a memória e a consciência – o que permanece de inassimilável, irrepresentável na experiência de satisfação.

Os seres falantes apoiam-se nas estruturas de oposição fornecidas pelo campo externo, a fim de formarem um sistema simbólico. A partir de um agente da função do Outro, essas estruturas poder-se-ão traduzir como significantes para o recém-nascido. Esse primeiro Outro que se apresenta ao bebê, comporta algo de real, enigmático, e não será jamais plenamente assimilável, permanecendo reunido como Coisa. Lacan propõe que *das Ding*, portanto, seja tomada como o que é, originalmente, fora do significado. A Coisa como real persiste e retorna não sendo jamais representada ou articulada em uma cadeia significante. Os significantes que rodeiam *das Ding* permitem que ela apareça como tal e, em torno dela, se organizam as representações.

Para se compreender tais afirmações, faz-se necessário retornar ao “Projeto” de Freud no que remete ao “projeto de bebê” que precede a história de cada um. O bebê humano, que em nada é autossuficiente, tem como recurso o choro para que o adulto satisfaça suas necessidades, provendo o alimento, por exemplo. Tal satisfação relaciona-se com uma descarga de tensão acumulada no aparelho psíquico, ante a experiência que será inscrita na memória. Dessa experiência primeva resulta a possibilidade de alucinação com o objeto de satisfação, seguida de frustração, quando este (o objeto) não mais surge imediatamente à necessidade, ou mesmo da mesma maneira como surgiu na experiência registrada. Instaura-se, desse modo, uma condição de perda de algo (objetos) que outrora trouxeram satisfação. Freud afirma: não tenho dúvida de que, a primeira

instância, essa ativação do desejo produz algo idêntico a uma percepção – a saber, uma alucinação. Quando uma ação reflexa é introduzida em seguida a esta, a consequência inevitável é o desapontamento (Freud, 1950[1895], p. 372).

Assim, três conjuntos de elementos passam a compor a vida psíquica do bebê: a inscrição de experiência de satisfação primeva; o registro de sua perda; e a memória de sua *ex-sistência* (uma existência sem registro, que embora fora, não signifique não dentro). Na interseção destes, constitui-se um conjunto vazio – lugar desertado por *das Ding*. Logo, a presença dessa ausência comporá a sombra de todo reencontro futuro com qualquer objeto, por mais satisfatório que o mesmo se mostre. Instaure-se, portanto, uma impossibilidade de escoamento completo da tensão do aparelho psíquico. Entre a satisfação obtida e a satisfação esperada restará sempre uma diferença que moverá o sujeito – a inscrição de uma ausência em toda presença.

O Outro, desse modo, surge de antemão, em face do desamparo da criança, situando-se aquém das necessidades que ele pode suprir. É no campo do Outro que a necessidade se transcreve em demanda e de onde são ofertadas as inscrições de um sistema estruturado como linguagem, retirando a criança do desamparo total. E a partir daí a criança torna-se refém (do Outro) de seu poder e de seu capricho até que a lei (NDP – Nome do Pai) os separe.

Segundo Lacan, o objeto que se almeja reencontrar é *das Ding*, como Outro absoluto do sujeito (Lacan, 1959-1960, p. 69). Uma vez que tal objeto é desde o início perdido, trata-se de reaver o que não se pode reencontrar e ao qual só nos remetemos a partir de outros objetos e relações significantes. Assim, a Coisa só pode ser representada por Outra coisa, por algo que se vê inserido no campo do simbólico – da cultura. “A Outra coisa é essencialmente a Coisa” (Lacan, 1959-1960, p. 69). Fica, portanto, entre o real e o significante, pois: “O objeto nunca foi perdido, embora se trate de reencontrá-lo. Tampouco foi dito. Ele desliza entre as palavras e as coisas, na ilusão que acredita que as palavras correspondem às coisas, ilusão sem cessar desmentida pelo mal-entendido e, no entanto, sem cessar renascente” (Regnault, 2001, p. 17).

A Coisa será sempre demarcada pelo vazio. Lacan declara que todas as formas criadas pelo homem, na tentativa de preencher esse vazio, são do registro da sublimação, de modo que o vazio mostra-se determinante em toda forma de sublimação. Esta eleva o objeto à dignidade de Coisa, redimensionando assim a ideia freudiana de que a sublimação seria o desvio da pulsão para alvos não sexuais, culturalmente valorizados. Enquanto Freud privilegiou a pulsão, a concepção lacaniana privilegia o objeto.

Lacan, então, ainda no seminário 7, cita as três formas culturais com as quais o sujeito pode se posicionar diante do vazio de *das Ding*. Para tal, parte de uma formulação freudiana presente em “Totem e Tabu” (Freud, 1913[1912]), em que se afirma que as neuroses apresentam pontos de concordância com as grandes instituições sociais – a arte, a religião e a filosofia (ciência) –, embora pareçam distorções destas. Freud (1913[1912]) sugere que um caso de histeria seria a caricatura

de uma obra de arte, que uma neurose obsessiva seria a caricatura de uma religião e que um delírio paranoico seria a caricatura de um sistema filosófico.

Assim, a religião, segundo Lacan, pode ser pensada como uma forma de contornar *das Ding* – evitando ou preservando o vazio miticamente distante e intocável; a ciência, como uma forma de negar ou desacreditar na existência do vazio, tentando desvendar o objeto a todo custo; enquanto a arte caracteriza-se por certo modo de organização em torno desse vazio, utilizando-se do imaginário para organizar simbolicamente *das Ding*. Assim, remetendo-se à formulação freudiana apresentada anteriormente, Regnault (2001) destaca as operações inconscientes, vinculadas aos processos em torno do vazio, bem como das estruturas clínicas. A saber: religião – deslocamento – neurose obsessiva; ciência – forclusão – paranoia; arte – recalque – histeria.

Lacan usa a metáfora do oleiro para tornar imagem a ideia de que o artista que constrói um objeto (nesse caso, um vaso) elabora e apresenta sua criação em torno de um espaço vazio. Assim, cabe concluir que apenas a arte permite uma explicitação da Coisa, mantendo o vazio em seu centro e colocando um objeto em seu lugar. Pode-se ainda dizer que, dessas formas de se posicionar em torno do vazio, a arte, na medida em que considera o vazio, é aquela que permite o aparecimento e a preservação do sujeito. Desse modo, artista e obra ensinam sempre conhecer algo que a psicanálise ainda desconheça.

O vazio e o objeto a

Notoriamente, a arte foi apropriada de forma singular por Freud e Lacan, de modo a compor a construção e a transmissão da psicanálise. Pode-se mencionar alguns psicanalistas que hoje se apoiam no diálogo com as manifestações artísticas para pensar as questões de nosso tempo. Vamos aqui destacar o psicanalista, aluno de Lacan, Gérard Wajcman, que se dedica a temas relacionados ao olhar, ao “visível e invisível”, ao “representável e irrepresentável” e suas incidências na modernidade. Ele faz uma leitura singular do conceito lacaniano de “objeto a”, e desse conceito o fio condutor de sua reflexão sobre a contemporaneidade.

Alinhado com seu mestre, destaca que, em sua matéria, o artista precede ao psicanalista e que caberia somente à arte dar acesso ao que não se pode ver. Wajcman parece partir mais precisamente da 2ª estética (*a estética anamórfica*) e lança uma pergunta em relação ao século XX: qual seria o objeto do século dos objetos?

No artigo “A arte, a psicanálise, o século”, presente no livro *Lacan, o escrito, a imagem* (Wajcman, 2012), o autor discorre sobre algumas obras visuais para esclarecer que a obra de arte instaura seu tempo. Desse modo, abandona a ideia do artista como testemunha de seu tempo, bem como uma noção de sublimação, que teria como efeito a contemplação passiva de nossos fantasmas transformados em arte.

No livro *El objeto del siglo* (Wajcman, 2001), propõe que a arte não é a expressão do sujeito. O sujeito não figura na obra nem na interpretação da mesma, nem em seus personagens ou suas

imagens, mas na voz e no olhar aos quais ele se vê reduzido pela obra. O sujeito é causado pela arte. Assim, Wajcman propõe pensar a arte pela via do objeto. A obra pode ser pensada como uma inscrição do "objeto *a*".

O produto (obra) realiza, ele mesmo, uma obra, e tem ele mesmo um efeito sobre os sujeitos. Trata-se de pensar a obra não mais como o que fornece uma interpretação do mundo, mas como o que pode transformar nosso olhar. Essa construção do autor diz respeito às artes visuais. Segundo ele, a obra de arte contemporânea não deve ser pensada como coisa a interpretar, mas como um objeto pensante. As obras não se ocupam mais em refletir sobre si mesmas, mas visam, e com brutalidade, o real (Wajcman, 2001). Para ele, toda obra deve se ver considerada em si mesma e que na arte só há teoria de uma obra – cada obra, sua teoria (assim como no caso clínico).

Essa arte talvez diga do indizível de nosso tempo. Wajcman (2012) relembra que Alberti, no século XV, em seu tratado sobre a pintura, que pode ser considerado como fundador da perspectiva geométrica, fala do quadro como janela aberta sobre a história (sobre o mundo). Mas o psicanalista destaca que o final do século XX foi marcado por acontecimentos irrepresentáveis, que não são da ordem da encarnação – a destruição em massa, por exemplo. "Como então fazer quadro do que é sem imagem, do que não pode ser contado nem descrito? Um ponto que é como um vazio da história e que não faria história" (Wajcman, 2012, p.68).

O autor afirma que a pintura abstrata propôs uma via de respostas para certo irrepresentável, abdicando-se da imagem e do sentido, configurando um momento da arte que tende a se libertar do imaginário; a isto ele qualifica como "Retorno do real". Essa experiência de ausência do objeto vem ilustrada pelo psicanalista a partir do quadro *Quadrado negro sobre fundo branco*, do pintor Malevitch³ (1915), configurando uma janela aberta para olhar uma ausência – de objeto e de história. E destaca o documentário de 9 horas de duração, *Shoah*, de Lanzmann, onde o irrepresentável do holocausto (fato fora da história) vem se mostrar. Com essas obras, Wajcman destaca a arte como o lugar onde o que não poderia ser dito nem visto vem se mostrar. E o autor levanta a questão: "O que mostra de nosso mundo uma arte que passa seu tempo implodindo a imagem?" (Wajcman, 2012, p. 73).

A arte então parece hoje trabalhar por um esvaziamento, uma depuração da palavra e do objeto, ao invés de sua idealização ou elevação. Trata-se de uma deflagração do imaginário, da qual a arte moderna seria testemunha. Uma arte que nada quer dizer ou representar, que desconforta, incomoda e inquieta, distanciando do que se chamaria de consolação ou apaziguamento. A representação seria substituída pela apresentação – tornar-se presente.

Mas vive-se hoje um século calcado no impensável e no irrepresentável. O desafio estético e ético consiste em: como mostrar o que excede toda imagem? Como fazer ver um atentado contra a imagem? Como expor o que faz implodir a história? Como mostrar isso que não tem imagem e que ninguém viu? O objeto *a* seria o objeto do século e seria o objeto da arte do século XX.

O olhar figura no cerne das proposições de sua produção constrói-se, basicamente, num diálogo com as artes visuais, as artes do visível.

No livro *O olho absoluto* (Wajcman, 2011), o autor destaca que o homem (ser falante) é o único animal que supõe, os outros animais apenas sentem ou percebem. O homem supõe que há algo que o “olha”, “vê”, “mira”. Portanto, antes de ver, somos seres vistos. Tal suposição, no âmbito da cultura, pode se ver relacionada à crença em um Ser Supremo “onividente” (*omnivoyant*); e não raro à crença de que extraterrestres nos observam: “[...] avatares de nossa sede inesgotável de sentido” (Wajcman, 2011, p. 96). Trata-se de diversas formas de dar uma significação a essa suposição puramente estrutural em relação a esse “ser visto”. Somos, fundamentalmente, seres “olhados” no espetáculo do mundo.

Sempre há outro que de algum lado nos vê, instaurando um estado muitas vezes angustiante e desconcertante. Para o autor, isso inclusive fundamenta o surgimento da arquitetura. Uma vez que há espaço vazio, todo espaço vazio é habitado por um olhar. A arquitetura revelar-se-ia então uma arte fundadora, criadora do escondido, da sombra.

O íntimo surge enquanto território protegido do “olhar”. O ponto de onde se vê sem ser visto. “Um ponto de onde o sujeito pode ver o espaço visível ao mesmo tempo em que é o ponto do espaço visível de onde pode não ser visto” (Wajcman, 2011, p. 100). Logo, o campo do visível permanece de todo incompleto, pois há uma coisa que não se vê no que vejo: o ponto de onde eu vejo.

Essa genealogia do olhar, proposta por Wajcman, pode também nos remeter ao teatro. Teatro significa *lugar onde se vê; lugar para olhar*. Talvez essa invenção dos seres falantes, naturalmente prazerosa, de acordo com Aristóteles em sua *Poética*, seja fruto dessa suposição estruturante, à qual se refere Wajcman. Nesse sentido, o teatro pode ser pensado como um ato de colocar uma suposição num lugar real – o palco. Um lugar onde se mostra apenas o que pode ser visto – em cena. O segredo, o truque, o íntimo fica na coxia – fora de cena. O que não é para ser visto não é mostrado, cabe ao espectador imaginar.

A suposição angustiante ou desconcertante fica substituída pelo olhar autorizado e programado que, apesar de constituir um pacto de exposição, traz o íntimo inteiramente preservado; pois o espectador observa apenas o personagem que encobre ou protege o ator.

Teatro e psicanálise

O teatro, com sua riqueza de recursos – a dramaturgia, o texto, o ator, os elementos sonoros e visuais – permite um diálogo estreito com a psicanálise. Freud, pelo visto, percebeu o poder descritivo da convergência entre esses dois campos, utilizando-se, para a construção dos conceitos básicos da psicanálise, de elementos que emanavam do campo do teatro. Assim, “complexo de Édipo”, “cena primária”, “cena psíquica”, “ato” (*acting out*), “interpretação”, entre outros, são exemplos da percepção desse potencial. Cabe ressaltar ainda a expressão “a outra cena”, apropriada

de Fechner, utilizada para distinguir a “realidade psíquica” de qualquer materialidade; ou seja, para dizer do inconsciente.

Além disso, Freud contemplou o interesse da psicanálise pelo teatro em, pelo menos, dois de seus trabalhos; a saber: “Alguns tipos de caráter elucidados no trabalho psicanalítico” (1916) e “Personagens psicopáticos no palco” (1905-1906), os quais apresentam, como foco, o texto teatral mais do que a encenação propriamente dita.

Freud também destaca o efeito catártico do espetáculo teatral, referindo como base a análise aristotélica da tragédia com o objetivo que consistia na purgação de sentimentos na plateia, permitida pelo fato de os comportamentos normais e patológicos do personagem de ficção obedecerem às mesmas leis que os dos personagens reais. “As transgressões do palco onde se encena economizam as transgressões recalcadas do psiquismo dos espectadores” (Kaufmann, 1996, p. 735). Entretanto, enquanto a tese da *katharsis* aristotélica relaciona-se com a possibilidade de atenuar (acalmar) as paixões do lado dos personagens pela via da tragédia, a tese freudiana a liga à identificação. Relaciona-se, ao contrário, com o fato de excitar o espectador para que os afetos, nele presentes, se desencadeiem e se escoem.

Trata-se, de fato, de dois palcos num espetáculo teatral: o que encena, e o de onde se percebe o encenado. O discurso dramático obedece a um texto do autor, o qual decide colocar parte desse texto em cena, e parte fora de cena, muito embora presente. Tal lógica mostra-se constituída de personagens encenados por sujeitos atores, com o objetivo de serem vistos por outros sujeitos na situação de plateia, os quais constroem, cada qual, seu espetáculo interno.

É notório que Freud tenha dado maior atenção aos elementos personagem e espectador, dando pouco ou quase nenhuma ênfase àquele que faz a mediação e que veicula o afeto – o ator. Em resposta a uma carta da atriz e cantora Yvette Guilbert, em que ela questiona o segredo do sucesso de sua interpretação, Freud vai contra sua suposição de esse fato consistir “em relegar sua própria pessoa completamente e substituí-la pelo personagem que está representando”. Freud lhe responde:

Creio que o que você considera mecanismo psicológico de sua arte tem sido alegado com muita frequência, talvez universalmente. Mas esta ideia da obliteração da própria pessoa e sua substituição por outra imaginada nunca me convenceu muito. Diz-nos muito pouco, não nos informa como é elaborada e, sobretudo, não consegue explicar por que uma pessoa há de ter tanto mais êxito do que outra na consecução do que todo artista alegadamente quer. De certo modo desconfio que para isso é indispensável um elemento do mecanismo oposto: que a nossa pessoa não é obliterada, mas que parte dela – características que não tiverem oportunidade de desenvolverem-se e desejos reprimidos – são empregadas para representar o caráter escolhido e desta maneira encontram expressão e lhe dão o selo da verdade

realística. Isso é menos simples do que a “transparência” do nosso próprio Ego à qual você dá precedência. (Freud, 1873-1939/1982)

Stanislavsky, reconhecido como o primeiro teatrólogo a sistematizar e socializar um método de interpretação para atores, propõe, entre seus ensinamentos, que o ator, em cena, deve agir, falar, pensar como “se” fosse o personagem que ele interpreta. Entretanto, cabe ressaltar que esse personagem, embora previsto e descrito pelo autor, é construído pelo ator. É com seus recursos intelectuais e corporais, e também com algo de seu – que muitas vezes não é nem por si mesmo sabido –, que tal sujeito constrói outro que diz um texto de outro para que um público veja, escute, pense e sinta algo.

Berthold Brecht, defendendo um teatro épico que visasse à reflexão política, sistematizou a técnica de interpretação conhecida como estranhamento. Cabe afirmar que consiste em momentos em que o ator se distancia do personagem e fala à plateia (como ator) propondo que esta se desloque do lugar da fruição estética, do catártico, e desperte naquele momento para refletir sobre o aspecto que está sendo encenado. Brecht propõe a (des)subjetivação do espetáculo de modo que o teatro se faça menos dramático e mais educativo, sem deixar de ficar divertido.

Seja qual for a proposta ideológica, didática ou artística, texto, autor, ator, personagem e espectador continuam comungando um momento de interação intersubjetiva. Kaufmann (1996) destaca que, no momento cênico, dois palcos se apresentam e se confrontam num “agon” comedido.

A condição do prazer, portanto, para o espectador, é que o herói seja neurótico. É como um prazer preliminar. A condição do prazer para o “personagem-ator” é que o autor dramático lhe dê, através do texto, uma consciência e um recalçamento. O neurótico “personagem” tem que fazer compreender que sente prazer em expor sua pulsão-paixão recalçada, e também prazer em distinguir suas “resistências”. O drama teatral explora, assim, todos os afetos, mas pela mediação de um ator que se transforma em seu mensageiro. (Kaufmann, 1996, p. 735)

Aristóteles observa que, na epopeia, o artista conta a história que acontece com outros, sem nela se engajar. Mas quando se representa, trata-se de um discurso, o discurso do Outro, porque se diz o texto de alguém, e, ao mesmo tempo, o artista se vê implicado no discurso do Outro porque representa. Não se trata, desse modo, de uma narrativa, pois acontece uma representação.

Ainda no diálogo com Kaufmann, não existe personagem, mas figuras que entram num sonho-jogo em que sonham e atuam, ao mesmo tempo, ator e o espectador. E como no sonho, há uma relação entre a vigilância e o despertar, entre o sonhador e o adormecido, entre a censura e o desejo. Desse modo, se Kaufmann fosse responder à carta de Yvette Guilbert, diria que não é a interpretação do ator que importa, mas seu poder de imaginação, sua presença figural, seu poder

onírico de fazer sonhar. O que lhe escapa – o não-visto, não-dito – é que produz a arte: o si mesmo oculto.

Retomando a *Poética*, Aristóteles pontua que no ser humano a propensão à imitação (interpretação) mostra-se instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais. E, por intermédio dela, todos experimentam naturalmente o prazer (Aristóteles, 2011, p. 44). O atuar em muito se assemelha ao brincar, pois ambos se situam numa zona entre o devaneio e a realidade. O ator, tal qual uma criança, é capaz de deslizar, sem maiores traumas, do devaneio, que a fé cênica lhe traz, para as exigências de sua realidade que se faz presente tão logo descem as cortinas e irrompem os aplausos. O ator brinca no palco e faz dessa brincadeira um ofício onde contorna a falta e as diferenças, e ao mesmo tempo se esconde e se revela. Para isso, sublimou o desejo de sua infância – exibicionismo – chegando a isto pelo testar constante das possibilidades de seu eu.

Desse modo, teatro e psicanálise traçam diálogos intensos e em muito se aproximam no sentido em que ambos tocam, preferencialmente, na essência do ser falante. A histeria pode ser vista como um teatro do corpo em apresentação. E o trabalho analítico acaba por significar um teatro não teatral (teatro privado) que desteatraliza a cena do corpo e a transforma em um texto singular. Nesse sentido, o psicanalista e diretor teatral Antônio Quinet destaca: “A histeria não existe sem a mostra, o dar-a-ver em espetáculo, a publicação da intimidade. O sujeito histérico é ator de uma peça que desconhece, pois sua escrita é inconsciente” (Quinet, 2001, p. 10-16).

Histeria e teatro caminharam juntos por muito tempo, até, inclusive, na gênese da psicanálise, quando Freud chama a atenção para a “outra cena” a partir das cenas apresentadas pelas pacientes histéricas.

O teatro mantém seu papel, seu impacto e seu efeito em cada momento da história humana; representa o universo do discurso. Freud defendia que o teatro não poderia mais funcionar como no tempo dos gregos, pois o via ameaçado, em vias de desaparecimento, uma vez que previa que o mundo moderno, sendo tão distinto do antigo, traria um mal-estar que também repercutisse no teatro, tornando-o inaudível, invisível, a partir do momento em que a neurose passou a se ver encenada, sobretudo a partir de *Hamlet*. Temia que, desde *Hamlet*, a neurose passasse a triunfar no teatro. Receava que a evolução do teatro chegasse à presença demasiada de personagens neuróticos, além dos psicóticos e perversos, a ponto de tornar a catarse impossível. A partir daí não teriam mais que casos clínicos no palco.

Entretanto, Lacan defendeu que o teatro é eterno. Sempre foi o mesmo e, assim, permanecerá enquanto houver homens que não pensem e sim que falem. Pois, tudo está sempre ali, embora nem sempre no mesmo lugar. Segundo ele, a catarse é eterna e o espectador é sempre o mesmo, tirante algumas diferenças. Ele não cria no fim do teatro, mantendo a ideia de que o princípio do prazer ou a catarse ocorrerá sempre, enquanto houver teatro, ou ainda, que haverá teatro enquanto os seres humanos necessitarem, pelos meios da representação (como na tese de

Aristóteles) obter esse prazer (Regnault, 2001b, p. 20). As regras teatrais servem à produção do prazer.

O prazer segue os processos primários e os processos primários seguem as cadeias significantes, a metáfora e a metonímia. No teatro, a metáfora e a metonímia tomam a forma um pouco sofisticada do que se chama unidade de tempo, unidade do lugar, unidade da ação e que são universais. Mesmo ao se mudar de lugar, mesmo ao se mudar de tempo e mesmo ao se mudar de ação, o que, geralmente, se faz bastante pouco, aliás (Regnault, 2001b, p. 20-21).

Lacan também se apropria da arte teatral para dizer da teoria psicanalítica, demonstrá-la e mesmo concebê-la. Assim como Freud, convoca a tragédia grega e Shakespeare para o diálogo. Recorre a *Antígona* e *Hamlet*, e também às obras de Claudel, Wedekind, Racine, Molière, entre outros. Diz que a catarse se apoia entre o teatro e a psicanálise, e que ela é a fórmula própria para caracterizar uma categoria essencial de "nossa prática". Isso para justificar o fato de que possa fazer tantas referências ao teatro, mais até que ao romance (Regnault, 2001b). Lacan apresenta uma nova forma de pensar a arte situada mais além do simbólico, consistindo um saber fazer, enquanto o simbólico limita-se no princípio do fazer. Por alguma via, há uma verdade no dizer que é arte. E o teatro, conforme ele previu, permanece!

O teatro se aproxima das demais modalidades artísticas, pelos efeitos de subjetivação que é capaz de causar. No entanto, ao contrário, o teatro se discrimina de todo e qualquer tipo de arte, revelando, por este singular viés, uma especial familiaridade com a psicanálise. Como aludimos, a experiência teatral se oferece como prática de espaço e tempo compartilhados entre a encenação e o espectador. Numa aproximação possível com a transferência analítica, no teatro, a subjetivação do espectador (e a do ator) consolida-se a partir de sua relação, no "aqui e agora", com a encenação.

Outro psicanalista lacaniano a destacar neste trabalho, o qual também se apoia no diálogo com as manifestações artísticas para pensar as questões de nosso tempo, é François Regnault, já citado aqui. Ele representa uma das principais referências nos estudos das relações entre arte e psicanálise e é considerado como autor de estudos acerca da estética lacaniana. Todas as artes interessam a Regnault. Quanto ao teatro, suas contribuições são inúmeras: além de ator, autor, crítico e consultor, apresenta uma produção teórica significativa.

Em seu livro *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, Regnault (2001) apresenta um mapeamento denso da produção de Lacan acerca do teatro, com destaque para textos contidos nos seminários, livros II, III, VI e VII; além do prefácio de *O despertar da primavera*, de Wedekind, onde destaca a antecipação do dramaturgo em relação ao inconsciente, ao encontro com o outro sexo, à não existência d(A) mulher e o nome do pai. Textos estes, que embora não signifiquem os temas

centrais dos seminários, apontam elementos que permitem pensar o teatro a partir da psicanálise de orientação lacaniana.

Destaca que o teatro personifica o discurso do Outro (do grande Outro que antecede o sujeito e que só se constitui a partir dele), seja sob a forma de personagem, ou porque o ator enuncia o discurso de outro – o autor.

É exatamente no seminário sobre Hamlet, que Lacan nomeia o teatro como discurso do Outro. Também no romance tem-se o discurso do Outro, pelo fato de que ele se encontra em toda parte. Mas o teatro realiza a materialização do discurso do Outro sob a forma audível e visível. De início, porque o ator fala ao público e, também, porque o personagem fala a outro personagem; porque o ator diz o discurso do outro literalmente e ele decora o discurso de outro que é o autor. Sabe-se muito bem, a partir daí, que o ator se pergunta: mas será que fui eu mesmo quem disse, será que devo, ou não, tomar o partido do personagem? Abre-se ali toda a problemática da identificação, do distanciar-se (Regnault, 2001b, p.11).

A representação acrescenta ao teatro algo além de tornar real o fato de que a verdade nele se apresenta sob uma forma de ficção. Esse aspecto, segundo Lacan, fica evidente em *Hamlet*, com o uso do teatro dentro do teatro – quando o príncipe propõe uma dramatização apresentada ao público, na qual o assassinato de seu pai (uma verdade) vem tematizada como ficção.

Hamlet é uma peça que demonstra a organização em torno do desejo. Pode ser dita como “o drama do desejo”. Aquilo com que se lida o tempo todo, aquilo que o príncipe enfrenta é o desejo de sua mãe. A cena com a mesma demonstra que o desejo do homem é o desejo do Outro. De modo algum Hamlet significa um caso clínico; não se trata de um ser real, mas sim de um drama que permite visualizar onde se situa um desejo, onde se podem reencontrar os traços de desejo, isto é, orientá-lo, interpretá-lo. O problema de Hamlet é reencontrar o lugar do seu desejo. Para Lacan, mais que encontrar o objeto do desejo, a função desse drama é, portanto, revelar o drama do desejo.

Por isso, para Lacan, Hamlet permanece não em função dos atores que o interpretam, nem em função do personagem em si. O segredo encontra-se na estrutura do drama. As categorias que transmite perpassam público, personagem e autor. Trata-se de uma estrutura fabricada com um tecido tal que nos vemos ali em algum ponto da trama. Todos nos reconhecemos no drama. Assim como em outros.

Na lição XV do seminário *O desejo e sua interpretação*, encontra-se a ideia de que a profundidade de uma peça, de uma sala, de uma cena, reside em seu interior – do que se pode colocar da articulação do desejo. Se *Hamlet* é a peça que se apresenta como um enigma, deixa evidente que uma peça que problematiza não é, nem por isso, uma boa peça. Uma peça ruim também pode fazê-lo. E numa peça ruim há, provavelmente, no caso, um inconsciente tão presente quanto e até mais presente ainda do que possa haver numa boa peça. Se ficarmos comovidos por uma peça de teatro não será em razão do que ela possa representar de esforços, daquilo que, sem

perceber, um autor aí deixa passar. É em razão ou em respeito às dimensões que ela oferece ao lugar a ser apreendida. Aquilo que, propriamente falando, guarda em nós a própria relação com nosso próprio desejo.

Assim, o teatro revela-se como “Outro”, situado como esse lugar que mantemos para erguer as cortinas e levantar as perguntas sobre o abismo, a desolação, a loucura e a morte. O teatro abre seu palco para interrogarmos sobre as promessas, tirar os véus dessa declaração que, segundo Lacan, pode constituir o drama da postergação de se situar (sempre de maneira turbulenta) numa posição sexuada.

O reconhecer-se num quadro, cena, personagem, leva implícita uma dimensão fantasmática, imaginária, referente a um registro da experiência humana. Assim, o reconhecer-se no outro encerra uma dimensão de identificação especular ao duplo. Na obra opera-se a ideia de “eu sou outro”. O teatro leva ao extremo a função de duplo³.

Desse modo, a cena teatral torna-se uma janela através da qual nos vemos. E, dispondo de ferramentas do simbólico, cria, muitas vezes, incidências no imaginário justamente a partir do real que lhe é próprio; assim como alcança, pela via do que se põe em cena, as produções imaginárias de cada tempo.

Dramaturgo e diretor narram uma história a partir de uma suposição em relação ao laço com o público, criando uma estrutura capaz de gerar um efeito no espectador. Entre este e o ator cria-se um laço susceptível de mudar a relação com o Outro social. O ator, somente com seu gesto, intervém na subjetividade do espectador. Isto, se se pensa em dirigir-se a ele de um lugar distinto do ator que representa um personagem “para” o público.

O teatro, como forma literária, traz a particularidade de trabalhar com os semblantes: corpo e letra alcançam interpretações subjetivas do espectador. Mas, como a interpretação fala, sobretudo, do mesmo que interpreta, torna-se impossível prever o que, em última instância, há de tocar a cada espectador.

As técnicas dramatúrgicas e as linguagens de interpretação contemporâneas – do distanciamento brechtiano ao metateatro, a participação ativa da plateia, a inversão de posições entre ator e espectador, entre outros – podem apontar uma dessignificação da crença no Outro do espetáculo. O que isso implicaria? No fim do teatro? Ou apenas na transformação dos modos de efeito deste?

Guènoun (2012), em seu livro *A necessidade do teatro*, discute as mudanças e os efeitos do teatro contemporâneo. Destaca que, cada vez mais, este se apoia na interpretação da realidade e não mais em sua reprodução ou representação de uma percepção, tendo a realidade como modelo. Trata-se da valorização da criação teatral propriamente dita, em detrimento da imitação ou repetição de modelos universais. Entretanto, encontramos na contemporaneidade um teatro da identidade, mesmo que afastado dos grandes temas universais, constituindo uma sequência de identificações.

Do lado do espectador, coloca-se a identificação subjetiva do eu com o "ideal do eu" (personagem). Do lado do ator, haveria ainda uma identificação histórica – ativa, mimética, representativa – que remeteria às ações dramáticas. Em ambos os casos, trata-se do imaginário. O que se vê em jogo no teatro encenado hoje é, ainda, a organização das imagens do eu em torno da identidade. O sentido do jogo (das imagens), outrora tributário do drama, se vê substituído pelo jogar vivo da, e na encenação. Segundo Guènon, hoje se vai ao teatro para assistir antes à arte/jogo do ator do que o seu personagem.

Mas não se pode descartar que o personagem vem composto por alguma coisa, que é o lugar vazio: uma composição para nossa ignorância, uma presentificação do inconsciente. Esse personagem, embora muitas vezes não venha tanger elementos subjetivos do espectador nos moldes ocorridos em relação aos heróis da tragédia grega, propõe, de fato, algo para aquele que o interpreta.

Regnault resgata, exatamente, uma pontuação de Lacan acerca do ator, o qual pode ser dito como aquele que, independentemente do tempo e do espaço, não empresta somente o corpo (o imaginário), mas também o inconsciente, claramente real, ao discurso do Outro. O ator empresta seus membros, sua presença, não simplesmente como marionete; empresta seu inconsciente, a saber, a relação de seus membros com certa história que é sua.

Segundo o autor, para Lacan, se há bons e maus atores, isso refere-se à medida em que o inconsciente deste mostra-se mais ou menos compatível com o empréstimo de sua marionete. Ou ele se presta ou não. Isso faz com que um ator apresente mais ou menos talento, gênio, ou mesmo que seja mais ou menos compatível com certos papéis.

O ator, dia a dia, faz o exercício da vida e dá forma a um "outro", o personagem, com o caráter que lhe convocou a dramatizar no conjunto da encenação da obra teatral. Empresta seu aparato psíquico, seus aspectos cognitivos conscientes, para dar forma e conteúdo ao personagem esboçado nas palavras do autor da obra num movimento sucessivo de proximidade e distância para com o personagem.

O ator dá vida a esse "outro" emprestando seu eu para encarná-lo. Sua identidade nuclear ficou silenciada a serviço da outra identidade temporária. Entretanto, dessa identidade nuclear o personagem se alimenta e se faz crível. O personagem torna-se carne e emoção no corpo e na mente do ator, em uma espécie de posse à qual o ator se submete voluntariamente.

Alguns aspectos da dinâmica psíquica são tocados no processo de construção do personagem. Pode-se dizer, da construção de um "objeto" enquanto representação interna de características e pessoas significativas (similar ao processo de identificação e eleição de objeto). O objeto personagem significaria uma produção nova, a convocar aspectos desconhecidos do eu e dos afetos que se caracterizariam como uma libido narcísica. Os mecanismos mediante os quais se poderia produzir esse novo objeto, também permitiriam manejá-lo a serviço da criação artística, ou seja: um desdobramento do eu a serviço de uma situação temporal – *Spaltung*.

Assim, quando o ator entra em cena, põe entre parênteses o juízo de realidade psíquica e material. Entra em cena a realidade do ambiente da obra funcionando, simultaneamente, com a realidade psíquica do sujeito e a realidade material, que passam para o segundo plano. Fica preservada a função de autoconservação que permite ao ator avaliar e reagir diante das contingências da situação. Trata-se, portanto, de uma situação de realidades paralelas. Para tal, o ator faz uso de um mecanismo em que sabe estar colocado em uma "impostura", a qual contém aspecto de contato com sua identidade habitual, havendo então um desdobramento voluntário com prevalência dos aspectos conscientes.

A plasticidade do eu pode permitir, não sem riscos, esse ato estético que transita entre a realidade do ator e a realidade do personagem. Produz-se um progressivo processo de apropriação, construindo-se o personagem dentro do eu do ator, como uma identidade organizada com recursos e características que participam do processo de relação de objeto dentro do eu.

Na integração da identidade artificial do personagem, o ator vai se identificando com esta – como identificação com o objeto amado/libidinizado. A construção desse objeto, que sustenta uma organização artificial, permite tal identificação. Na incorporação desses recursos, mediante a identificação, há uma transformação do eu do sujeito.

Portanto, torna-se possível o ator ficar transformado, de alguma maneira, por esse processo da atuação – de ser e não ser o personagem –, sendo essa transformação mais ou menos profunda, de acordo com o grau de identificação do ator com o personagem – imaginário.

Diferentemente das psicoses, o ator não perde totalmente sua conexão com a realidade material ou outro aspecto de sua identidade habitual. Permanece num ponto cego que, muitas vezes, toca o real, produzindo um efeito de semblante, por vezes modificadoras de algum ponto do sujeito. Portanto, uma relação imaginária que pode vir a tocar o real. Isso é o teatro! E isso talvez tenha sido uma boa resposta, mais elaborada, em relação à já citada carta da atriz e cantora Yvette Guilbert, endereçada a Freud, quando esta questiona o segredo do sucesso de sua interpretação.

E para onde vai a *katharsis*? Lacan, no *seminário VII*, destaca que esta permanecerá sempre a mesma, ainda que lhe dê uma interpretação diferente. Os tempos mudaram e a condição trágica, que é eterna, encontra-se hoje na era da ciência – a oposição entre o serviço dos bens e o desejo. A tragédia serve então para lembrar (os sujeitos da ciência, votados ao serviço dos bens) que tipo de ultrapassagem do limite supõe a experiência do desejo. A tragédia grega constitui uma anamorfose.

O teatro organiza o vazio em seu espaço – o espaço teatral – e realiza alguma anamorfose em sua representação. Um conto colocado no lugar de um "sacrifício do bode", que jamais ocorreu, ainda capaz de nos surpreender, e isso até o fim dos tempos.

Notas:

¹ Giorgio Morandi (1890-1964), um dos maiores pintores do século 20, foi um excelente gravurista e pintou retratos e paisagens; mas a maior (de longe) parte de sua produção é uma série infinita (e só aparentemente repetitiva) de naturezas-mortas, que "representam" (mas seria melhor dizer: revelam) caixas, vasos e, sobretudo, garrafas. Trata-se de um pintor bolonhês totalmente tomado pela tarefa de enxergar e mostrar, no cotidiano, o invisível. Ver: Calligaris, C. (2006). *As garrafas de Morandi*. Recuperado de: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200623.htm>.

² Antoni Tàpies (1923-2012). Artista catalão que desenvolveu uma obra não raro considerada enigmática e obscura. Apresenta uma técnica singular, resultado da sua pesquisa intelectual e do confronto com a realidade social, política e moral. Percebe-se nas obras uma aproximação à leitura; uma interação da linguagem visual e a verbal. Notam-se símbolos indecifráveis e aparentemente sem sentido, além da persistente presença da cruz (ou letra T) em meio aos elementos. Trabalhou também com formas de partes do corpo humano e objetos do cotidiano de maneira enigmática, provocando um desafio irracional que sublinha a materialidade humana e dos objetos. Sua proposta era transformar a concepção clássica do quadro-janela e transformá-lo em um quadro-objeto. (Baseado em textos recuperado de: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article859>).

³ Kazimir Malevitch (1878-1935): pintor abstrato soviético. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como Suprematismo. O Quadrado Negro tornou-se um objeto genuíno do Suprematismo e ícone da transcendência, manifestando-se como símbolo de ruptura e da recusa de toda e qualquer representação formal. Malevitch terá encontrado a partir da própria obra, a fórmula de aproximar e mergulhar o olhar, através da abstração, no universo cósmico libertador. Neste sentido, a obra Quadrado Negro será sempre um passo em frente no entendimento da história da arte abstrata e um objeto de constante e imutável eclipse da objetividade. Ver: Silva, R. P. B. (2013). *Quadrado Negro: O Eclipse da Objetividade*. Recuperado de: https://www.academia.edu/2549793/Quadrado_Negro_O_Eclipse_da_Objectividade.

³ Não se trata aqui da ideia de duplo a partir da Psicanálise. Essa questão, introduzida por Lacan na tese de 1932 – "Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade", constitui uma problemática centrada, em parte, sobre a função da imagem, sobre o problema do duplo especular nas psicoses. Desse modo, remetendo-se ao sujeito paranoico que, na ausência de sua divisão pelo significante, pode desdobrar-se especularmente e mesmo falar com o seu duplo, abrigando a tendência, não rara nesses casos, do ato – quebrar vidraças e espelhos, por exemplo – na medida em que estes lhe mostram o duplo do seu eu, sem a mediação do outro simbólico.

Referências Bibliográficas

Aristóteles. (2011). *Poética*. São Paulo: Edipro.

Freud, S. (1982). *Correspondência de amor e outras cartas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Trabalho original publicado em 1873-1939).

- Freud, S. (2006a). Projeto para uma psicologia científica. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1895).
- Freud, S. (2006b). Personagens psicopáticos no palco. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1906).
- Freud, S. (2006c). Totem e Tabu. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1913[1912]).
- Freud, S. (2006d). Sobre o narcisismo: uma introdução. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2006e). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1916).
- Freud, S. (2006f). Sobre o ensino da psicanálise nas universidades. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (2006g). O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1919).
- Guènoun, D. (2012). *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva.
- Kaufmann, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1954-1955).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1955-1956).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1958-1959).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1959-1960).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1962-1963).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar (Trabalho original publicado em 1963-1964).
- Quinet, A. (2005). *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Recalcati, M. (2011). *Las três estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado.

- Regnault, F. (2001a). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria.
- Regnault, F. (2001b). Lacan, a arte e a sociedade. *Textos Escolhidos*. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise.
- Regnault, F.; Wajcman, G. et al. (2012). *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Wajcman, G. (2012). A arte, a psicanálise, o século. *Lacan, o escrito, a imagem* (pp. 55-79). Belo Horizonte: Autêntica.
- Wajcman, G. (2011a). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Wajcman, G. (2011b). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Wedekind, F. (1973). *O despertar da primavera*. Portugal: Editorial Estampa.

Citação/Citation: Neves, L. & Santiago, A. L. (mai. a nov. 2017). Arte e psicanálise – o teatro e o ator. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 12(24), 31-50. Disponível em www.isepol.com/asephallus. doi: 10.17852/1809-709x.2019v12n24p31-50.

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos.

Recebido/Received: 01/10/2017 / 10/01/2017.

Aceito/Accepted: 09/10/2017 / 10/09/2017.

Copyright: © 2013 Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.