

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia

A construção da cena: reflexões sobre a constituição psíquica e a contação de histórias

Autora: Paula Gus Gomes
Orientadora: Profa. Simone Moschen



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia

A CONSTRUÇÃO DA CENA:
reflexões sobre a constituição psíquica e a contação de histórias

Trabalho apresentado como requisito parcial para a
conclusão do Curso de Graduação em Psicologia –
Habilitação Psicóloga - do Instituto de Psicologia da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Autora: Paula Gus Gomes

Orientadora: Profa Dra Simone Moschen

Comentadora: Diana Corso

Porto Alegre, dezembro de 2019

SUMÁRIO

CENA 1.....	02
1. Era uma vez.....	04
CENA 2.....	07
2. Um reino construído por crianças.....	09
2. 1. Espelho, espelho meu.....	09
2. 2. Abracadabra! Simsalabim-plimlim!.....	13
2. 3. O meu chapéu tem três pontas, tem três pontas o meu chapéu.....	15
2. 4. Havia sido tudo um sonho?.....	23
CENA 3.....	27
3. Quando, de repente.....	29
3. 1. Teatro da Crueldade.....	29
3. 2. Parangolé.....	30
3. 3. O método Stanislavski.....	32
CENA 4.....	34
4. E seguiram com-fiando para sempre.....	35
Referências.....	39

AGRADECIMENTOS

A escrita desse trabalho de conclusão foi construída por muitas mãos, cabeças e afetos. Se caminho, é na companhia de muitos. Aqui, meu singelo agradecimento a quem me acompanhou durante esse percurso de graduação.

Aos meus pais, Liana e Clésio, pelo afeto e por sempre se fazerem presentes.

À minha irmã, Rafaela, por me ensinar sobre coragem. E, também, porque quero ser como ela quando eu crescer.

Aos meus avós maternos, Pedro (in memoriam) e Ida, por terem me ensinado, desde muito pequena, sobre o poder e a importância das histórias. Aos meus avós paternos, Carlos (in memoriam) e Ereni (in memoriam), por constituírem a minha história.

Ao Augusto, pelo apoio, pelo carinho e por seguir apostando nessa aventura.

À Lívia Dávalos, Eduarda Xavier, Luisa Comerlato e Sofia Tessler, por tornarem o Com Fio no Conto possível, pela alegria de trabalhar junto e por serem parceiras tão fiéis nas aventuras por mundos desconhecidos.

À Roberta Franz, Laura Tonding e Bianca Peixoto, pela amizade de longa data, pela cumplicidade e pela sensação de pertencimento.

À Larissa Moraes, Janaína Steiger, Luísa França, Giovana Fernandes, Giovana de Andrade, Vitoria Moraes e Natália Rosmann, pelas diversas risadas e pelos abraços quentinhos.

À Simone Moschen, pela transmissão muito generosa, pela escuta atenta e por insistir no cuidado com a palavra.

À Diana Corso, por aceitar ser comentadora desse trabalho e por ser a autora de “Fadas no Divã”, meu primeiro livro de psicanálise.

Aos funcionários, pacientes e supervisores da FADEM e aos funcionários, pacientes e supervisores da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, pela formação e por serem campo de prática para o Com Fio no Conto.

À UFRGS, por oportunizar a minha graduação, e aos professores, funcionários e técnicos da instituição por, com seus corpos, sustentarem uma universidade pública e de qualidade, mesmo em meio aos desmontes.

CENA 1

Quarta-feira de manhã. Já estávamos as quatro posicionadas com o nosso livrão, nossas roupas pretas e nossos personagens. Andamos animadas pelo corredor da FADEM, tão conhecido por nós todas, até chegarmos na porta da sala do grupo. Algumas batidinhas suaves e já podíamos escutar alguns gritos vindo de dentro da sala. "Oi, pessoal! Hoje é dia de contação!". Aos poucos fomos nos cumprimentando e montando o nosso cantinho, posicionando as almofadas e os colchonetes, criando o nosso "palco" e a nossa "plateia" - que, mais tarde, seriam quase dispensados.

Depois de já sentados, cantamos em conjunto a nossa música. Como é mesmo?

"Puxei um fio, cheguei num ponto

Puxei a memória, cheguei numa história

Um livro gigante, caiu da estante

Fez-se um mundo de imaginações

Cidades, poetas, e vejam vocês

A história começa com era uma vez..."

E, no ressoar da última nota, o grande livrão se abriu! Começava a história do dia! A história era "O Escondedor de Luas", que narra a aventura de Timoleon que, depois de ter sido nomeado o novo escondedor de luas, perdeu a pílula que o deixaria leve como ar para alcançar a lua. Ah, não! Chateado, ele senta-se na calçada e várias pessoas se propõem a ajudá-lo - com estilingues fortíssimos, aviões de papel gigantes, pássaros de criação e molas de relógios enormes -, mas nada serve. E agora?

Mas Timoleon não tinha nada a temer! Logo que perceberam que o personagem estava em apuros, as crianças se posicionaram no palco e construíram, elas mesmas, formas de ajudá-lo a chegar até a lua. Um cachorro? Um carro? Uma roupa mágica? Cada um podia sugerir um modo diferente de Timoleon chegar até a lua, respeitando as sugestões (e a vez) dos colegas. "Lua, aí vou eu!", dizíamos cada vez que tentávamos um jeito diferente.

Mas, infelizmente, todas as tentativas fracassaram - porque assim a história previa e assim mantivemos. Tristes a cada vez que Timoleon não conseguia chegar à lua, repetíamos "não foi dessa vez" até que, depois de algumas-várias alternativas, era dito em uníssono por quase todos nós - e, quem não dizia, também expressava seu descontentamento com aquela situação.

Ao final, como a história nos ensinava, construímos, com o estilingue, o cachorro, o avião de papel, o carro, a roupa mágica (e tantos outros!) uma grande escada que ia até a lua!

Todos nos juntamos e, ao redor de uma almofada colocada em pé por uma das crianças, alcançamos a grande lua de isopor que, sustentada por um bastão de madeira, voava acima de todos nós. Que alegria! Chegamos até a lua! Depois de alguns gritos e sorrisos, cantamos a nossa música do fim da história.

"Puxei um fio, cheguei num ponto

Puxei a memória, cheguei numa história

Um livro gigante, fechou de repente

E desse conto ficou a semente

Um beijo, um abraço, um aperto de mão

Agora já somos só recordação..."

Encerrada a canção e fechado o livro, algumas das crianças correm até a porta e chamam as "profes". Nos despedimos e, assim, terminamos a contação daquele dia. Voltamos daqui a duas semanas!



1. Era uma vez...

"Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro. (...) Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois."

(A desumanização, de Valter Hugo Mãe)

A narrativa, ou cena, que serve de prólogo a este trabalho foi escrita a partir da minha experiência como contadora de histórias no Coletivo Com Fio no Conto, que é composto por mim, Paula Gus, pela Eduarda Xavier, pela Sofia Tessler, pela Luísa Comerlato e pela Lívia Dávalos. Nós cinco nos conhecemos na Fundação de Atendimento a Deficiência Múltipla (FADEM) em 2016. Naquele momento, participávamos dos grupos do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos/Espaço Educativo (SCFV/EE), que é destinado a crianças com dificuldades nas suas relações entre pares, muitas vezes associado a não frequentarem a escola.

A Sofia percebeu que algumas das crianças que frequentavam esse serviço tinham um especial interesse pelos livros, mas não havia, naquele momento, nenhuma atividade voltada especialmente para a literatura. Assim, ela construiu, junto à Lívia, a primeira oficina de contação de histórias; eu, a Eduarda e a Luísa, sabendo dessa proposta, rapidamente nos candidatamos para construir junto. O prazer de contar e ouvir histórias nos reuniu. E no encontro entre esses desejos, nascemos! Nos nomeamos, naquela época, FADENCANTO.

Desde então, seguimos trabalhando juntas, agora enquanto projeto de extensão do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura - Eixo I: Psicanálise, Educação e Cultura, orientado pela professora Simone Moschen. Juntas, adentramos diversos mundos - de piratas, de guerreiros, de fadas, de insetos, de grandes heróis - e também ganhamos um novo nome: Com Fio no Conto! Nos tornamos, oficialmente, um coletivo de contação de histórias.

A partir de então, como extensionistas, passamos a circular por outros espaços. Além da parceria com a FADEM, que segue até hoje, também trabalhamos, durante dois anos, nas Oficinas do Brincar, na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS - em ambos os espaços, realizávamos contações quinzenais (o vínculo e a continuidade são muito importantes para o que

fazemos). Ainda, passamos a desenvolver oficinas para contadores aprendizes, que já aconteceram em instituições dedicadas à saúde e à educação.

E, para amparar essas diversas atividades, contamos com reuniões internas semanais, supervisões, ensaios e formação com profissionais reconhecidos na área da música e do teatro. Dessa maneira, o trabalho está sendo constantemente pensado. Ainda nesse sentido, com o objetivo de construir pesquisa teórica sobre a contação, duas contadoras já produziram trabalhos de conclusão sobre o tema (SILVA, 2018; SOUSA, 2018).

Construímos o nosso trabalho apostando no entrelaçamento de saberes, buscando produzir interlocuções com o teatro, a literatura e a arte, principalmente. Acreditamos que estes outros campos nos ofertam entendimentos preciosos para a construção do nosso trabalho. Esse entrecruzamento surge na própria forma de construir a oficina. Sempre elaboramos um roteiro para cada história e nos dedicamos a criar personagens e cenários que, aliados a dimensão teatral da encenação da contação, possam ajudar a criança a entrar no mundo ficcional que apresentamos.

Como elemento fixo nas oficinas, contamos com um grande livro (o livrão, da cena e da imagem anterior) com páginas de feltro, no qual construímos, em parceria com as crianças e a cada história, o cenário. É também esse livro, junto com a música¹, que marcam temporalmente o início e o final da história, o que consideramos de grande importância, já que algumas das crianças com as quais trabalhamos têm dificuldade de diferenciar o espaço ficcional e espaço da realidade. Também nos dedicamos a demarcar, especialmente, o lugar da contação - que sempre acontece no mesmo "cantinho" da sala, montado junto com as crianças no início de cada oficina.

Cada história é contada por, pelo menos, uma de nós e sempre alguma das contadoras fica na plateia, junto com as crianças. Apesar de demarcarmos uma diferença entre o palco e a plateia, a contação acontece entre esses lugares, já que as crianças também participam como contadoras - ou, se não como contadoras, intervêm no espaço - e nós, como contadoras, tentamos inserir essas manifestações das crianças na narrativa ficcional. Talvez este seja o aspecto mais valioso do trabalho: as modificações que são produzidas sobre a história que levamos; assim, a contação sempre carrega algo do inesperado - nesse sentido, precisamos estar dispostas e preparadas para improvisar. A cada contação organizamos, elaboramos e ensaiamos a narrativa, mas ela nunca acontece exatamente como foi prevista. Ainda assim, nos é importante que a história tenha início,

¹ Música apresentada na cena 1. Foi um presente do músico e compositor Mateus Mapa Kuschick, feita especialmente para o coletivo Com Fio no Conto.

meio e fim, na tentativa de contornar as diversas mudanças de enredo propostas pelas crianças. A partir da história, existem infinitas possibilidades de desdobramento, mas não todas.

É com base nessa experiência que escrevo este trabalho de conclusão de curso. A pergunta que me movimenta nessa escrita é pensar a **relação entre a cena da contação de histórias e a construção (e o recorte) das cenas constitutivas - do corpo, do fantasma, da pulsão**. Essa questão surge a partir da experiência com as oficinas de contação e pela impressão de que algo opera ali no sentido da constituição psíquica. A interação das crianças com a história, entre elas e com as contadoras faz surgir suas singularidades e também parece fazer deslizar certas repetições que, até então, pareciam sem contexto ou sem endereçamento. Será que a contação de histórias pode ser um espaço em que se movimentem operações capazes de dar vez aos trânsitos implicados na estruturação psíquica? Para que servem os elementos da história? Seriam bordas? Quais as condições para que a cena faça função na contação de histórias?

Para refletir acerca disso, no primeiro capítulo veremos um apanhado de pontos importantes na constituição psíquica, culminando em um levantamento sobre a noção de cena na psicanálise. Ao final do trabalho, também vamos nos deparar com algumas referências artísticas, visto que a dimensão de cena também é bastante importante nesses campos, e que a própria contação de histórias é construída no uso de artifícios/conceitos/ferramentas de diversos saberes. A ideia é produzir interlocuções entre essas diferentes perspectivas, alargando os pontos de contato e borrando algumas fronteiras, sem desconsiderar as divergências. Assim, neste trabalho, a contação de histórias interroga, é interrogada e dialoga com a arte e a psicanálise, buscando ampliar o uso conceitual e interventivo da cena.

Ao longo do texto, também vamos nos encontrar com algumas cenas das oficinas de contação de histórias. São pequenos flashes desse trabalho, para compor a leitura. Ainda, ao final, há um mapa-imagem com algumas constelações que surgem ao longo dos meus estudos. Este mapa, além de ser um possível companheiro de leitura, também foi a forma encontrada de tentar tornar visível alguns conceitos e aproximar o texto da experiência da contação, já que muitas vezes, ao longo desse trabalho, me deparei com uma certa desconexão entre a escrita, que é enfileirada e linear, e a cena da contação, que é simultânea e diacrônica.

CENA 2

Quarta-feira de manhã. Já estávamos as quatro posicionadas com o nosso livrão, nossas roupas pretas e nossos personagens. Andamos animadas pelo corredor da FADEM, tão conhecido por nós todas, até chegarmos na porta da sala do grupo. Algumas batidinhas suaves e já podíamos escutar alguns gritos vindo de dentro da sala. "Oi, pessoal! Hoje é dia de contação!". Aos poucos fomos nos cumprimentando e montando o nosso cantinho, posicionando as almofadas e os colchonetes, criando o nosso "palco" e a nossa "plateia" - que, mais tarde, seriam quase dispensados.

Depois de já sentados, cantamos em conjunto a nossa música. Como é mesmo?

"Puxei um fio, cheguei num ponto

Puxei a memória, cheguei numa história

Um livro gigante, caiu da estante

Fez-se um mundo de imaginações

Cidades, poetas, e vejam vocês

A história começa com era uma vez..."

E, no ressoar da última nota, o grande livrão se abriu! Começava a história do dia! A história era "A primavera da lagarta", que narra uma grande revolta de animais da floresta contra a lagarta que, de acordo com eles, é preguiçosa, comilona e horrorosa. O caracol até tenta convencer o pessoal de que a lagarta não é má, mas de nada adianta, já que todos partem em busca da lagarta. Vão caçá-la! Um, dois, feijão com arroz, três, quatro, feijão no prato!

Várias das crianças se posicionam atrás do livro, participando como contadoras. Nessa contação, além da inclusão de personagens por parte das crianças, percebemos que elas também tinham a vontade de contar junto conosco. As oficinairas, então, passam a dizer suas falas aguardando que a criança as diga junto - em eco, o diálogo e a história vão se construindo. Os personagens também deixam de se posicionar nas mãos das oficinairas, e são manipulados por todos da sala.

Mas o que ninguém esperava era que aquela lagarta tão feiosa e comilona tinha se transformado em uma linda borboleta! "Não é possível, não pode ser verdade!", dizíamos, chocados com a notícia. Nos reunimos todos, muito atentos e quietinhos, para ver o nascimento da borboleta de dentro de um casulo. Uau! Surgiu uma linda borboleta!

No fim da história, repetimos, junto com a borboleta "é preciso ter paciência com as lagartas, se quisermos conhecer as borboletas!". E, assim, se encerrava a história do dia. Cantamos juntos a nossa música.

"Puxei um fio, cheguei num ponto
Puxei a memória, cheguei numa história
Um livro gigante, fechou de repente
E desse conto ficou a semente
Um beijo, um abraço, um aperto de mão
Agora já somos só recordação..."

Encerrada a canção e fechado o livro, algumas das crianças correm até a porta e chamam as "profes". Nos despedimos e, assim, terminamos a contação daquele dia. Voltamos daqui a duas semanas!



2. Um reino construído por crianças...

“O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. (...) O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide (...) senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.”

(O aleph, de Jorge Luis Borges)

2. 1. Espelho, espelho meu

A psicanálise, apesar de não negar o corpo orgânico, entende a construção de uma imagem de si como algo que não é da ordem do inato, tampouco se resolve apenas com a maturação fisiológica. Existiria, nos primórdios do psiquismo, uma indiferenciação eu / não-eu, a existência de um tempo em que o bebê não consegue recortar o mundo e nem a si mesmo. Para que o bebê se constitua como uma unidade e um ente separado do mundo - e do Outro primordial -, é necessária a ação de um Outro que, desde fora, possibilite a montagem de um corpo.

Lacan produziu, ao longo de sua obra, proposições acerca de como a constituição do psiquismo e de um corpo recortado do mundo se dão. Ele postula que deve ter existido um tempo em que o bebê é apenas um amontado de pulsões desconexas, mas que, num determinado momento, ele se unariza em uma imagem alienada de si. No texto “O estádio do espelho como formador da função do Eu” de 1949, Lacan vai se dedicar a pensar sobre esse momento da constituição psíquica a partir de uma cena observada por Henri Wallon onde o *infans* (conceito utilizado para se referir a criança pré-falante), mesmo que ainda não tenha as condições de maturação para o domínio de seu corpo, ao se colocar na frente de um espelho “[...] totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial [...], supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem” (LACAN, 1949/1998, p. 97).

O bebê reconhece-se na imagem do seu corpo refletida no espelho e reage a isso, “repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos

assumidos pela imagem com seu meio refletido” (1949/1998, p. 96-7). A partir dessa cena, Lacan conceitualiza o estágio do espelho, propondo que este é um momento constitutivo em que o Eu [Je]² advém amparado por uma primeira tentativa de organização do eu [moi] na sua forma mais primordial. Não se trata apenas de uma etapa do desenvolvimento, mas de uma operação inaugural de **(in)diferenciação** entre o eu e o não-eu a partir da imagem do corpo. O estágio do espelho “tem também uma função exemplar, porque revela certas relações do sujeito à sua imagem, enquanto Urbild (arquétipo) do eu” (LACAN, 1979, p. 91).

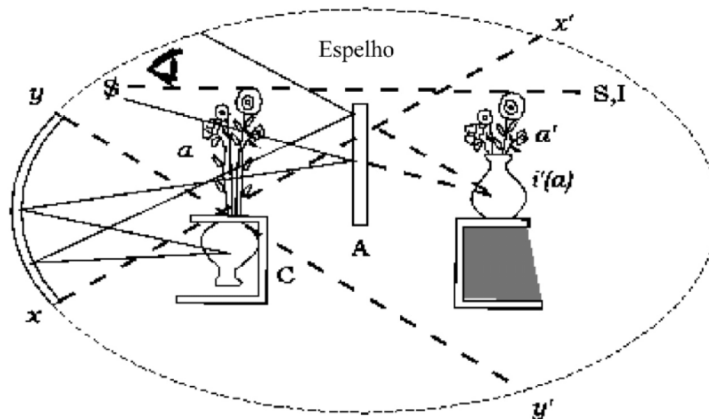
Lacan aponta que a formação de uma imagem de si se dá em uma Gestalt, ou seja, numa exterioridade que é constituinte. A imagem que o sujeito toma para si não é constituída a priori. De acordo com o autor, “o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se **da insuficiência para a antecipação**” (p. 100, 1949/1998, grifo meu). O sujeito passa de um corpo despedaçado, de um corpo feito de sensações desconexas, para uma identificação a uma imagem ortopédica – assim, a imagem do corpo não existe até que o sujeito a perceba e, mesmo quando isso acontece, essa imagem de si não dá conta totalmente desse corpo deficitário e desconexo. O bebê vai assumir, a partir daí, uma “identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental” (1949/1998, p. 100). Nesse sentido, Coppus (2008) propõe que, já que essa unidade de si se apoia na imagem do Outro, o corpo é enquanto ficção.

O estágio do espelho, então, pode ser entendido como uma operação psíquica que projeta a formação do sujeito; unifica o corpo a partir de uma imagem especular e alienada. É tendo como base essa imago do corpo próprio que o sujeito vai firmar seus traços singulares e vai assumir suas projeções objetais – essa imagem especular é a origem do que se designa como [eu]-ideal; além disso, também é a partir dessa imagem que se constituem as identificações primárias e o narcisismo. Lacan (2005) ainda indica que a imagem especular “parece ser o limiar do mundo visível” (p. 98), as lentes que possibilitam que o sujeito se projete no mundo. O estágio do espelho carrega, em si, uma contradição, porque, na verdade a imagem é uma projeção de sua superfície corporal, não é o eu; ainda assim, é por esse movimento, pelo qual a criança se assume através da imagem de si que recebe do outro, que ela pode realizar-se como si mesma. (DUNKER, 2006, p. 5)

² Ao falar de Eu e eu, Nasio afirma que “Definitivamente, para Lacan, o *Eu* não é o *eu*. Em que se diferenciam? (...) *Eu* é o pronome pessoal que indica a singularidade de um sujeito entre os humanos; o sujeito se pensa único e afirma isso com toda a naturalidade ao dizer “Eu”. O *eu* é bem diferente; o *eu* é sentir-se a si mesmo instalado num corpo, obedecendo a necessidades, atravessado por desejos e produto de uma história. Se o *Eu* é uma afirmação, a afirmação de ser um, o *eu* é um sentimento, o sentimento de ser você mesmo. O primeiro é a afirmação simbólica e social de nossa singularidade, enquanto o segundo é a afirmação imaginária e afetiva de nosso ser.” (2009, p. 84-85)

Ainda sobre a importância desse outro, Lacan ao propor o estágio do espelho indica esse como o momento que "decisivamente faz todo o saber humano vascular para a mediação pelo desejo do outro" (2005, p. 101). O autor aponta que há algo, no espelho, que necessita da ação de um Outro primordial³. Lacan explora esse ponto no texto "Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura de personalidade" de 1960. É nesse momento de sua teorização que ocorre "a inclusão teórica do significante e os efeitos do grande Outro (A) na operação de fala e constituição subjetiva" (BONI JUNIOR, 2010, p. 147) na conceitualização acerca da função subjetivante do espelho.

Para propor essa outra camada de leitura do espelho, Lacan se apropria do esquema óptico do experimento do vaso invertido, elaborado por Bouasse, inventando sua própria versão deste (FIG. 1). Nesta nova elaboração, há um observador, que deve se situar numa distância mínima e se posicionar dentro do cone, para que enxergue um buquê dentro de um vaso - quando, na realidade, o buquê e o vaso estão separados.



(FIG. 1)

Do lado esquerdo da imagem, temos os objetos reais, do lado direito, aquilo que o observador (representado pelo olho na parte superior esquerda) enxerga. Podemos entender que o vaso e as flores "desconexos" marcam o corpo prévio ao estágio do espelho, onde não há uma organização do circuito pulsional e nem da imagem de si; já o buquê com as flores dentro pode ser

³ Opta-se por falar do Outro primordial no lugar do termo "mãe", por entender que esta função não precisa ser realizada por aquela. Usasse como sinônimo para o Outro primordial o Outro real. Laznik explica estes termos ao dizer que "A esse Outro que se apresenta ao mesmo tempo como sustentado por um pequeno outro, um semelhante, Lacan dá o nome de *Outro real*. (...) O *Outro real*, o Outro primordial, aquele que é freqüentemente encarnado pelos pais, e mesmo a mãe, deve ter esse duplo papel: de ser ao mesmo tempo o Outro — lugar do tesouro dos significantes — e ao mesmo tempo o outro, o pequeno outro da relação intersubjetiva." (2013, p. 64)

lido como a imagem alienada de si que o sujeito elabora, a partir de um Outro, para simbolizar seu eu.

A relação da imagem real do vaso com o objeto real bouquet é de metáfora com a formação do eu. Tem-se a ilusão de que vaso e bouquet estão perfeitamente encaixados, formando uma unidade no plano da imagem, ainda que os objetos estejam espacialmente em lugares diferentes. A formação do eu é compreendida pelo sentimento de si como efeito da identificação com a imagem no espelho: i(a). (BONI JÚNIOR, 2010, p. 148)

Há aí, então, uma discordância: a forma com que o eu se percebe não é aquilo que ele é, já que a imagem não dá conta de representar um sujeito - o sujeito nunca vê a si mesmo inteiramente em uma imagem.

O sujeito jamais apreende a si mesmo, a não ser sob a forma do seu eu (moi), estritamente dependente do outro especular, que constitui sua identidade. Por essa razão, a relação que o sujeito mantém consigo mesmo e com os outros (seus objetos) permanece sempre mediada pelo eixo Imaginário. (GRECO, 2011, p. 5)

O psicanalista francês também parece referir-se a isso ao indicar **que existe algo do real** - "instintos e desejos" (LACAN, 1979, p. 97) - do sujeito (as flores), que é contido por uma borda corporal real (o vaso), mas que este só é possível de observar a partir de um olhar que vem de fora (um outro, indicado pelo \$) - que vê o vaso imaginário (imagem do corpo) contendo as flores. Dessa forma, é possível fazer uma leitura **de que o vaso real e oculto**, dentro da caixa, demonstra o pouco acesso que o sujeito tem à realidade completa desse corpo com o qual se identifica.

A proposição do esquema óptico é bastante interessante para a teorização do estádio do espelho e para marcar a diferença impossível de ser superada entre o que o sujeito é e aquilo que ele consegue perceber de si. Mas, para além disso, outro ponto de novidade que é introduzido no texto "Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura de personalidade", que parece interessante para a reflexão desse trabalho, é a introdução do Outro nessa cena da constituição.

Basta nos referirmos a um momento que assinala como característico da experiência do espelho e paradigmático da constituição do eu ideal no espaço do Outro - o momento em que a criança vira a cabeça, conforme o movimento familiar que lhes descrevi, para o Outro, a testemunha, o adulto que está atrás dela, a fim de lhe comunicar com um sorriso as manifestações de seu júbilo, digamos, por alguma coisa que a faz comunicar-se com a imagem especular. (LACAN, 2005, p. 135)

Nessa passagem, Lacan dá ênfase a um ponto importante desse momento constitutivo do sujeito: para além do bebê reconhecer-se na imagem que enxerga - como descrito no estádio do espelho -, o bebê volta-se ao Outro primordial, buscando uma confirmação e um testemunho daquilo que percebe como sendo si mesmo. Isso é indicado na própria figura do esquema óptico, ao percebermos que o A (Grande Outro) fica no lugar do espelho plano que cumpre justamente a função de intermediar o eu e o não-eu. O Outro primordial, ao afirmar que o bebê é aquilo que ele vê no espelho, aliena-o àquela imagem, assim, **"o espelho [Outro] é o meio pelo qual o sujeito estabelece relação com sua própria imagem, mas é também o que o separa dela"** (SILVA, 2016, p. 221, grifo meu).

Aqui é importante indicar que esse processo de constituir uma imagem de si não se dá apenas por intermédio de um espelho real, se dá também pelo olhar e pela fala do Outro primordial, que banha o *infans* de linguagem. Dessa forma, além de alienar-se a uma imagem especular, o sujeito aliena-se aos significantes que são ofertados pelo Outro - há uma dupla alienação. Esse corpo, então, é entendido como unidade a partir da identificação a uma imagem, mas também a partir da nomeação desse corpo e desse sujeito ainda em constituição.

2. 2. Abracadabra! Simalabim-plimplim!

Dunker (2006) nos lembra que o bebê humano é sempre prematuro e, ao nascer, é totalmente dependente dos cuidados de alguém. Ao falar da posição dos adultos em relação ao bebê, diz

(...) apesar de estarmos diante de alguém que ainda não se reconhece como sujeito nós o tratamos como se ele assim fosse. Isso se realiza a partir de quatro atividades fundamentais: (1) nós falamos com a criança, interpretamos seu choro, sua face, seus movimentos (ou ausência deles) como gestos dotados de sentido; (2) nós cuidamos das crianças, isso inclui a presença constante de trocas corporais usualmente investidas de carinho e satisfação; (3) nós reagimos ao que a criança faz com uma atitude curiosamente semelhante à de um espelho, se ela faz algo nós tendemos a repetir o que ela fez ou a inverter de forma simétrica o gesto realizado; e (4) nós pedimos e oferecemos coisas às crianças, palavras antes de tudo, mas também manipulações protetoras, impedimentos e experimentos pelos quais apresentamos o mundo ao novo ser. (DUNKER, 2006, p. 1)

É necessário, para que o *infans* alcance a percepção de si e se constitua enquanto sujeito, que alguém aposte nele e o deseje. Em outras palavras, para que o *infans* se inscreva no laço social e se constitua como desejante, alguém, desde fora, precisa dizer "este és tu", antes do sujeito poder

sustentar essa posição, inclusive para que, mais adiante, ele possa se opor ao lugar que lhe foi designado. O bebê, ao ser enlaçado no desejo do Outro, é imerso na linguagem e se prende ao significante, o que, de acordo com Rodolfo (1990), é a única forma do sujeito viver.

Os significantes que são ofertados ao bebê dizem respeito ao mito familiar no qual ele está inserido, mas também ao tempo e ao espaço em que ele nasce - ou seja, **a linguagem a qual o sujeito vai se agarrar para existir não é sem os atravessamentos da cultura em que o bebê e sua família vivem**. Ainda que a **linguagem do Grande Outro seja neutra**⁴, aquilo que o Outro primordial oferta para o bebê está perpassado pelas discursividades de um determinado momento histórico, político e social - poderíamos pressupor, então, que nascer com a cor de pele negra não é o mesmo que nascer com a cor de pele branca, porque os significantes que indicam esses corpos são calcados por marcas diferentes. Assim, ainda que o sujeito carregue infinitas possibilidades de se fazer representar - fazendo uso das polissemias dos significantes -, ele não carrega todas as possibilidades; há um recorte, uma espécie de delimitação. O sujeito, ao se constituir a partir da linguagem, carrega a potencialidade de expandir suas formas de existência, ao mesmo tempo que estas carregam um limite - já que a linguagem comporta, em si, a falta.

Rodolfo (1990) indica que o significante é palavra, mas também é ritmo, é entonação, é toque; e é a partir desses elementos que o Outro primordial vai inserir o sujeito em uma história, produzir um lugar simbólico para ele no mundo. Aqui percebe-se que não existe uma equivalência entre aquilo que entendemos por simbólico e a palavra; o simbólico se estende para além da palavra - e, além disso, muitas vezes as palavras se impõem de acordo com o que organiza o registro do imaginário.

O próprio Freud (1900) parece apontar a isso quando escreve a *Interpretação dos Sonhos*. Ao falar sobre os deslocamentos que acontecem na produção de um sonho, indica que

Se o pensamento onírico, inútil em sua expressão abstrata, for convertido em uma linguagem imagética, fica mais fácil do que antes estabelecer entre essa nova expressão e o material onírico restante os contatos e as identidades que o trabalho do sonho necessita e que cria quando ainda não existem (...) podemos imaginar que durante a formação do sonho uma boa parte do trabalho intermediário, que procura reduzir os pensamentos oníricos individuais a uma expressão que seja a mais concisa e uniforme possível, aconteça

⁴ Leitura proposta por Taismin Ohnmacht na disciplina de Seminário Temático em Processos Clínicos I, UFRGS, em 17 de setembro de 2019.

dessa maneira, ou seja, pela conversão linguística apropriada de cada pensamento. (FREUD, 1900/2018, p. 364)

Aqui Freud aponta que a linguagem não emerge apenas como palavra, ela pode surgir, inclusive, como imagem. Zanchettini (2014) vai abordar essa questão ao questionar a tradução do capítulo citado que é "Consideração pela figurabilidade" (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*, em alemão) indicando que *Darstellbarkeit* vem da palavra *Darstellung*, que remete a representabilidade, carregando uma acepção mais ligada ao teatro. O sonho seria, assim, uma posta em cena (ou uma representação) de algo que carrega em si um caráter metafórico. Zanchettini (2014) vai se referir a Ritvo (2009) apontando que essa representação produz um efeito metafórico

Llamo metáfora, en este contexto, a una relación de relaciones que integra tanto el desplazamiento como la condensación y que posee, **un efecto inscriptor, es decir, un efecto que traza un recorrido corporal, erógeno, como desdoblamiento de la palabra – tanto de la palabra oída como de la proferida** - como precipitación y proliferación de rasgos mudos que arman un teatro de imágenes, una suerte de infraestructura que soporta la visualidad de una falsa apariencia que promete la "cosa misma", la cual se desvanece en trazas a su turno sostenidas por la lexicalización que el durmiente, al despertar, sostiene en vocablos a los cuales aportará, de inmediato, su sintaxis y su semántica. (RITVO, 2009, p. 53 apud ZANCHETTINI, 2014, p. 347)

Estes apontamentos colocam em xeque uma leitura que faz equivaler as imagens ao imaginário e a palavra ao simbólico; ambas, imagem e palavra, podem emergir em ambos os registros, ambas podem ser metafóricas e carregar em si a potência da polissemia. Talvez seja possível hipotetizar que, nesse sentido, tanto a representabilidade posta em cena, quanto a palavra podem operar como significantes, já que o significante nada mais é do que algo oco que ganha sentido ao se ligar a outro significante.

2. 3. O meu chapéu tem três pontas, tem três pontas o meu chapéu

Os jogos constituintes (também conhecidos como jogos de borda, de litoral, de superfície ou de esburacamento) são processos de inscrição marcados por esse significante entendido de forma mais ampla - há um bordejar do corpo, pela palavra e pelo toque, que traçam um sujeito (Jerusalinsky, 2009). Assim, essas brincadeiras indicam que mergulhar o bebê na linguagem não passa apenas pelo uso de palavras, mas também por **convocar esse corpo ao tocá-lo e ao inseri-lo em um espaço e em uma temporalidade, ou seja, colocá-lo em uma cena recortada do mundo.**

Os jogos constituintes nada mais são do que a colocação em cena de operações que estão em processo de constituição no psiquismo; com isso não se pretende apontar para essas brincadeiras apenas como elaboração de algo vivido, mas como inscrição de algo. Um desses jogos é o célebre Fort/Da descrito por Freud no texto "Além do Princípio do Prazer", de 1920, a partir da observação de seu neto Ernest, de 18 meses, que realizava uma brincadeira com seu carretel quando a mãe se ausentava. Ernest jogava o carretel para fora de seu berço, de forma que ele não fosse mais visível e depois o puxava de volta; esse movimento era acompanhado pelas interjeições "ooo" e "aaa", respectivamente, que são lidos por Freud como as palavras fort (foi, vai embora) e da (cá, aqui está). Jerusalinsky (2009) faz um apontamento importante nesse ponto, indicando que Freud não chega a essa leitura sozinho, já que essa atribuição de sentido da produção sonora de Ernest é feita por sua mãe. Esse jogo foi destacado por diversos psicanalistas como um marco simbólico da constituição, em que a criança coloca em cena o trabalho de simbolizar a ausência/perda da mãe. Lacan (1988) vai dizer, que o Fort/Da

(...) é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - a borda do seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão o jogo do salto. (...) É alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura. (...) É com seu objeto que a criança salta as fronteiras de seu domínio transformado em poço e que começa a encantação. (...). É a repetição da saída da mãe como causa de uma *Spaltung* - clivagem - superada pelo jogo alternativo, Fort-Da. (p. 63)

A partir desse apontamento de Lacan, podemos entender o jogo do Fort/Da como um trabalho de simbolização da separação, em que a pequena criança produz por si mesma uma hiância, um espaço, um buraco, entre si e o Outro. Mas, para que isso aconteça, é necessário que outros jogos de borda tenham sido operados. Para falar sobre estes, trago para a discussão Rodolfo (1990) e Julieta Jerusalinsky (2009).

Rodolfo (1990), sobre o brincar, escreve que “Não há nenhuma atividade significativa no desenvolvimento da simbolização da criança que não passe vertebralmente por aquele [o brincar]” (p. 91), e assim nos aponta para a importância do brincar na constituição psíquica. Ainda, o autor nos lembra que precisamos pensar o bebê como não-passivo nesse processo, já que é ele que se apresenta o corpo, com a ajuda de um ambiente que dê possibilidades para que isso venha a acontecer.

Tendo como base sua experiência clínica (e é interessante frisar que não propõe sua teorização apenas a partir de casos de crianças), Rodolfo (1990) propõe três funções do brincar. Estas seriam como aquisições necessárias para que a criança possa vir a colocar em prática o Fort/Da, e são anteriores ao Estádio do Espelho. Ainda que isso denote um entendimento que pode facilmente ser tomado como um pouco "desenvolvimental", parece ser interessante explorar seus apontamentos com vistas a refletir sobre as diversas pequenas aquisições necessárias ao bebê para que este se constitua como sujeito, não perdendo do horizonte o aspecto estruturante desses jogos.

De acordo com Rodolfo (1990), a primeira função do brincar seria produzir algum tipo de superfície, ainda sem volume e sem buracos. Rodolfo (2004) associa a esse processo as carícias, que desenham/escrevem um corpo. Além disso, o bebê, nesse momento da constituição, lambuzase com diversas substâncias (sólidas e líquidas, como a baba, a papinha, o suor, o muco) criando um certo "emplastro" ao redor de seu corpo, incorporando, assim, esses detritos. Antes do *infans* ter a maturação neurológica suficiente para ter domínio sobre suas mãos, esse movimento de incorporação também se dá a partir dos olhos e da boca,

(...) que são também, e em grau extremo, órgãos de incorporação; com eles começa a tarefa de arrancar o que, para não simplificar, corresponde acrescentar à pele. Há então uma atividade multiplamente extrativa, (...) atividade que dissemos perfurante; 'o perverso polimorfo' começa por ser um arrancador, um perfurador nato, prática com a qual produz coisinhas, resíduos (na aparência), pequenos objetos. (1990, p. 95)

Além disso, Rodolfo indica que essa fabricação de superfície também se dá pela "quotidianidade", que nada mais é do que a sustentação de uma rotina. E é a partir desse lambuzar-se e incorporar-se que o bebê vai fabricar a sua corporalidade, "uma película em fita contínua" (p. 96.) Nesse momento, ele ainda não está separado do Outro primordial ou dos objetos do mundo - e isso se verifica pelo uso do objeto transicional, já que este não é um objeto separado do corpo do bebê, mas sim o próprio sujeito em sua corporalidade libidinal. Assim, neste momento da constituição "o espaço é o corpo, corpo e espaço coincidem sem desdobramento. (...) **para uma criança muito pequena não há nenhuma operação sobre o espaço que não seja sobre seu corpo**" (1990, p. 104-5, grifo meu).

Dando sequência ao seu pensamento, Rodolfo indica a segunda função do brincar como associada à exploração de objetos em termos de conteúdo e continente - ainda que estes não estejam totalmente estabelecidos, já que a espacialidade ainda é bidimensional. É essa não-assimilação completa daquilo que é da ordem do volume que permite que, nesse momento da constituição, os

bebês possam apresentar a fantasia de devorar e de ser devorado pelo Outro real - e podemos entender, a partir disso, que o *infans* ainda não se separou do corpo do Outro primordial.

No momento subsequente do brincar, que costuma acontecer por volta dos 8-12 meses, é comum que o bebê se ocupe de brincadeiras de esconder. Até então, quando alguém estava ausente, era como se sua existência tivesse sido anulada; já nesse momento, o bebê suporta que o outro não esteja presente e até brinca de não ser visto - o que antes provocava angústia, agora gera prazer. Também é a partir daí que podemos observar os primeiros sinais de que o *infans* está iniciando o processo de se perceber como alguém separado do Outro primordial e do mundo (o que era a mesma coisa, até então) e que existem outras pessoas, estranhas, ao seu redor. Rodolfo (1990), afirma que é como se o bebê percebesse que "se nem tudo é mãe, se há elementos não-mãe, pelo menos um, basta um, eu não sou ela tampouco e ela não é eu (...). Um só estranho é suficiente para introduzir a derrocada do conjunto 'tudo mãe'" (p. 119)

Julieta Jerusalinsky (2009) concorda com Rodolfo (1990) ao pensar o brincar como uma operação através da qual a criança estrutura uma posição psíquica. A autora refere que, ao brincar, a criança ensaia uma posição simbólica, sem precisar recolher as consequências do que coloca em cena como ato; e também produz "a inscrição da letra na borda entre gozo e o saber." (p. 200). A letra é entendida por ela como a inscrição psíquica de um litoral, ainda que este seja marcado por uma descontinuidade. A autora propõe, então, que o brincar

(...) assume não só a dimensão de uma posta em cena do inconsciente, mas a própria possibilidade, o próprio estabelecimento de inscrições constituintes do sujeito na infância (...) Apesar de que o brincar implique uma posta em cena, uma encenação lúdica que, tal como a encenação teatral, possibilita o acesso a um gozo, é um jogo no qual a **criança joga com o deslocamento de posição entre ator e espectador de seu próprio drama deslocado a um marco ficcional.** (p. 200-1, grifo meu)

Ou seja, ainda que o brincar carregue consigo a possibilidade de posta em cena de algo vivenciado, e ainda não elaborado - assim sendo uma operação de elaboração - a brincadeira também pode produzir inscrições. Para que isso aconteça, Jerusalinsky nos mostra que é necessário que exista um Outro primordial que sustente esses jogos e, assim, ajude o bebê a armar litorais, bordas, superfícies - ou seja, que ele possa explorar o espaço e o corpo, criando esse traçado. **A autora aponta que esses movimentos acontecem por parte do bebê, mas que isto só obtém sentido a partir da leitura de um Outro encarnado que, ao perceber que o bebê se enlaçou na narrativa ofertada, lhe dá a autoria do ato.** Assim, é necessário que o Outro primordial suponha

que aquilo que o bebê faz tem um endereçamento, para que venha a ser endereçado, de fato. Molina refere-se a isso ao indicar que a "atividade espontânea do bebê, sua agitação, seu choro, fonações e gesticulação reflexa terão o efeito de comunicações significantes para o outro materno que, por sua vez, consegue imaginarizar nele um suposto pedir." (1996, p. 49).

Os chamados jogos de litoral, num momento inicial, giram principalmente em torno das zonas erógenas, dos chamados buracos corporais (olhos, boca, narinas, orelhas, ânus, uretra). Assim constrói-se um bordejar do corpo, que opera tanto no corpo do bebê, quanto no corpo do Outro primordial.

Ele [o bebê] passa a buscar o olhar, excitar-se corporalmente com a voz, endereçar as vocalizações à mãe, olhar o buraco por onde a voz materna sai, sentir em sua pele a expulsão de ar que a acompanha, dirigir sua mão até esse fascinante buraco em um gesto de quem, ao furungar na boca e nos demais buracos do rosto materno, implica-se num jogo de tentar capturar com a própria mão o objeto de satisfação que a pulsão circunda em seu circuito. Trata-se, nesse momento primordial do erotismo, de um jogo de invasões, expulsões e transbordamentos que tem lugar entre o bebê e a mãe, inscrevendo as bordas primordiais do gozo do corpo, decidindo as vicissitudes da parcialidade pulsional. (JERUSALISNKY, 2009, p. 210)

Esse brincar que é suposto no bebê por parte da mãe (ou da pessoa que estiver ocupando a posição do Outro primordial), é lido por Julieta como o primeiro tempo do brincar e é associado à montagem do circuito pulsional. De forma mais ampla, em diversos momentos Jerusalinsky (2009) parece relacionar os jogos constituintes com a criação de um corpo a partir de seus buracos e de suas bordas, mas, para que isso aconteça, é necessário que o Outro primordial permita e suporte. Assim, é importante que "(...) a mãe entenda a criança como transicional e não como sua realização fálica definitiva; em outras palavras, permita que ela explore outros espaços" (p. 212) sustentando uma brecha. Tendo isso como base que a autora vai apontar outros dois momentos constituintes do brincar - a exploração de buracos, cantos e bordas do espaço; e as brincadeiras de "cadê-achou" e de lançar objetos para que o outro pegue.

Assim, é na interação do bebê com seu Outro primordial que se delineará um mapa erógeno do corpo e que se organizará o funcionamento desse corpo, que tem descontinuidades. Jerusalinsky (2009) afirma que

Todo o intenso trabalho materno do bordejamento do corpo do bebê que se instaura em relação à superfície e aos seus buracos, erotizando e delimitando espacialmente zonas nesse corpo, também inscreve um ritmo, uma temporalidade no funcionamento corporal.

Espaço e tempo, ambos estão implicados na inscrição do litoral produzido nos jogos que permeiam os cuidados da mãe com o bebê. (p. 217, grifo meu)

Além dos jogos constituintes se darem em termos de espaço, eles também são permeados por uma temporalidade e por uma ritmicidade. Jerusalinsky (2009) nos mostra como isso aparece no que ela chama de jogos de precipitação e expectativa, em que o bebê se engaja em uma temporalidade intersubjetiva com o Outro primordial. Assim como nos jogos expostos acima, o Outro primordial insere uma ritmicidade nas manifestações do bebê que, aos poucos, já consegue antecipar o que está por vir. A autora usa como exemplo disso algumas cantigas e parlendas - músicas da cultura infantil, como A Dona Aranha, Atirei o pau no gato, Marcha Soldado, Escravos de Jó... - que convocam a criança a participar, engajando-a.

A prosódia materna, as canções de ninar, as parlendas, vêm produzir a articulação de ritmos (especialmente biológicos) à repetição significativa. Para conferir sentido àquilo que dele seria desprovido, a repetição prosódica desses elementos se organiza e se ordena em relação a algo experienciado pelo corpo. (JERUSALINSKY, 2009, p. 190)

A autora também associa a isso o *manhês*, ou a *lalação*, que imprimem uma certa ritmicidade nos cuidados e na interação com o corpo do bebê. A voz do Outro primordial carrega em si um ritmo, uma melodia, modulações e entonações - uma prosódia. Desse modo, produz-se um enlace entre os ritmos biológicos e a linguagem, o que cria uma certa organização corporal.

Laznik (2013) nos ensina que o *manhês*, e o enlace no circuito pulsional escópico decorrente, é condição necessária para que haja o *estádio do espelho*. A autora nos mostra que a prosódia na voz do Outro primordial é o que permite que o lactente se perceba como objeto do gozo de um Outro barrado e que também se leia como objeto idealizado, e não como um bebê desamparado - ainda que o seja.

É importante nos atentarmos para ainda outra dimensão do *manhês*: esta é o **silêncio**, ou seja, o que abre espaço para que o *infans* venha, um dia, a falar. “Quando ouvimos música, seu ritmo nos diz alternadamente *há* e *não há*. *Há* é o instante em que soa o som; *não há*, o intervalo vazio entre dois sons” (DIDIER-WEILL apud LIMA & LERNER, 2016, p. 724), introduz-se aí a alternância entre presença e ausência. É nesses espaços de silêncio que o bebê pode se ver convocado a responder. Isso pode ser observado nas parlendas, mencionadas anteriormente, onde o Outro primordial aguarda o movimento/som do bebê para seguir com a música. Nesse sentido, Vivès e Catão afirmam que

A escuta antecede a fala e é porque alguém a escutou, se endereçou a ela sustentando a hipótese de que um dia ela responderia, que uma criança poderá tomar a palavra um dia. A fala é, então, uma conquista do *infans*, ou seja, ela não é o resultado de um processo natural. Ela implica uma escolha do sujeito antes de seu advento enquanto sujeito do inconsciente. (2011, p. 87)

Quando é o bebê que emite algum som, nos vemos diante da lalação. Esta funciona como uma réplica na brincadeira fonética com o Outro primordial, ou seja, durante um tempo da constituição, não é verdadeiramente intencionado. Entretanto, é importante que esse Outro suponha algum sentido naquilo que é “dito” pelo bebê, para que as necessidades se tornem demandas. Há aí, como também nas brincadeiras primordiais, uma significação dada pelo Outro primordial àquilo que o bebê emite de som. **É necessário, portanto, pressupor um sujeito para que um dia haja, e emprestar-lhe voz para que um dia o bebê assuma uma posição no ato da fala** (TRAVAGLIA, 2014).

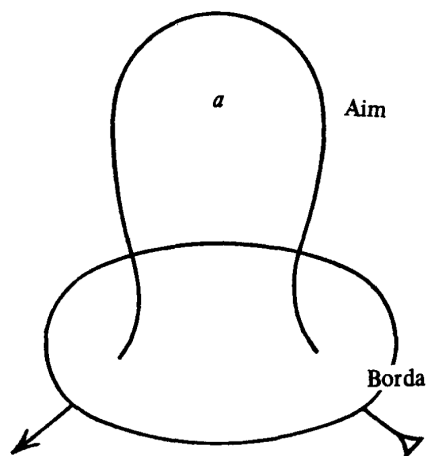
Percebemos, então, que a voz (que não é a mesma coisa que fala) produz inscrições no sujeito e ativa a pulsão invocante. É o circuito da pulsão que fará com que o sujeito decline “entre um ‘ser chamado’, um ‘se fazer chamar’ (...) e um ‘chamar’” (VIVÈS, 2009, p. 330). Freud, ao falar do circuito pulsional, propõe três momentos, como os seguintes: "primeiro ativo indo em direção a um objeto externo, um segundo reflexivo tomando como objeto uma parte do corpo próprio, e um terceiro, dito passivo, onde a pessoa concernida se faz ela mesma o objeto de um outro" (LAZNIK, 2013, p. 61). Neste terceiro tempo, podemos observar o bebê fazer-se chamar; há aí um sujeito que busca provocar o gozo no Outro, ou seja, está preocupado por algo da dimensão de um desejo alienado.

Aqui, parece importante fazer uma breve retomada do conceito de pulsão. Lacan, no Seminário 11, reelabora a teoria pulsional freudiana, trazendo novos elementos para pensar o seu funcionamento. Indica que há diferenças entre aquilo que é da ordem do pulsional e aquilo que diz de uma necessidade do bebê.

(...) se distingue, no começo da dialética da pulsão, o Not e o Bedürfnis, a necessidade e a exigência pulsional - é justamente porque nenhum objeto de nenhum Not, necessidade, pode satisfazer a pulsão. Mesmo que vocês ingurgitem a boca - essa boca que se abre no registro da pulsão - não é pelo alimento que ela se satisfaz, é como se diz, pelo prazer da boca. (LACAN, 1988, p. 159)

Em outras palavras, é possível que haja vida sem que se estabeleça um circuito pulsional, mas o bebê sempre tem necessidades. A pulsão, lida freudianamente, era entendida como um conceito limítrofe entre o biológico e o psíquico; já para Lacan, a pulsão articula o corpo - na sua constituição imagética, como descrito anteriormente ao se falar do Estádio do Espelho - e o significante. (LAZNIK, 2013)

Para propor sua leitura, Lacan relembra os quatro elementos da pulsão como descritos por Freud, que são os seguintes: Drang (impulso); Quelle (fonte); Objekt (objeto) e Ziel (alvo). Sobre o impulso, descreve-o como uma força constante e, justamente por não ter uma ritmicidade, não é da ordem do biológico. Indica como fonte as zonas erógenas que são partes do corpo que "carregam em si a estrutura de borda" (LACAN, 1988, p. 169) - o que já foi brevemente explorado quando tratamos dos jogos constituintes do sujeito. **O alvo (ou objetivo) é a satisfação pulsional, que nunca é plenamente alcançada, já que o objeto é o objeto a, portanto, vazio por definição.** A maneira possível de obter satisfação pulsional é através de um bordejar deste objeto. Lacan, descreve esse processo ao dizer que "O objeto (seio), na função de objeto a (causa do desejo), produz satisfação na medida em que ele é contornado pela pulsão. Ao mesmo tempo, a borda em torno da qual se dá a volta, e o trick, volta de uma escamoteação." (1988, p. 160). Utiliza-se, então, de um esquema para descrever esse movimento, exposto a seguir:



(FIG. 2)

A partir dessa imagem, Lacan nos explica a estrutura fundamental da pulsão, indicando que o impulso sai de uma borda e segue um trajeto que faz retorno - algo é, assim, contornado nesse processo. **Há um traçado por uma superfície, uma borda, mas ao fazê-lo, cria-se um furo,**

uma hiância, e a pulsão gira em torno deste vazio, circundando-o. É fazendo uso dessa reflexão, que Lacan indica o inconsciente como "(...) se situando nas **hiâncias** que a distribuição dos investimentos significantes instaura no sujeito, e que se figuram no algoritmo em um losango [\diamond] que ponho no coração de qualquer relação do inconsciente entre a realidade e o sujeito." (1988, p. 171-2).

Retomando os pontos já expostos, é possível perceber que a constituição psíquica gira em torno da ideia de oferecer significantes e significados e, com isso, conceder para o bebê um lugar no mundo a partir do desejo do Outro primordial. Mais adiante, o *infans* vai usar dessa suposição para que se torne um sujeito separado desse Outro. A minha leitura desses fenômenos parece indicar para um recorte: **ao ofertar palavras e imprimir gestos e ritmos, o Outro primordial circunscreve a linguagem, bordeja um corpo e recorta o mundo - assim, constrói buracos, hiâncias, furos; cria uma cena onde o *infans* pode vir a existir.** Parece interessante, então, dando sequência ao trabalho, discutir a dimensão da cena enquanto um recorte do mundo.

2. 4. Havia sido tudo um sonho?

Durante minhas pesquisas, o primeiro rastro que encontrei da noção de cena em psicanálise surge na obra "A Interpretação dos sonhos" (1900/2018) de Freud, onde o autor descreve o inconsciente como a outra cena - ou *eine anderer Schauplatz*. Ao fazer essa indicação, Freud aponta que esta outra cena é diferente da consciência e é regida por outras "regras". Ainda, sugere que o sonho, uma das manifestações do inconsciente, parece carregar uma dimensão de encenação no sonho. Freud (1900/2018) diz que o sonho produz uma figuração dos pensamentos oníricos e, assim, aquilo que é figurável pelo sonho pode ser entendido como uma espécie de **hieróglifo** - nesse sentido, ler um sonho seria semelhante a ler um hieróglifo.

De acordo com Lacan, no sonho, algo se dá a ver por meio dessa cena, "(...) no estado dito de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que isso mostra. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que isso mostra." (1988, p. 76). Há algo que convoca o olhar na figuração da cena sonhada.

Além disso, a noção de cena também surge no caso do Homem dos Lobos, de 1918, já que, ao escutar um sonho deste paciente, Freud propõe o conceito de cena primária (ou originária). O psicanalista austríaco analisa este sonho, que é atravessado por elementos de contos infantis ("A chapeuzinho vermelho" e o "O lobo e os sete cabritinhos"), e hipotetiza que essa produção

inconsciente é fruto da observação do Homem dos Lobos do coito parental. A partir disso, Freud indica que todo neurótico teria vivenciado, ou fantasiado, alguma cena traumática de cunho sexual, o que serviria como base para a constituição da cena fantasmática. A leitura que o sujeito faz dessa cena primária constitui o fantasma, ou seja, estrutura as diversas relações que o paciente vem a ter durante a sua vida.

Mais do que uma visão, ela [a cena primária] seria um organizador de posições, seria uma base sobre a qual a subjetividade e particularmente seu mais recôndito eixo, o fantasma, encontraria uma espécie de fonte, lugar de origem. A criança que olha se pergunta: como eu me incluo nisso que vejo, não compreendo, mas me concerne? A resposta estranha para essa pergunta maluca seria seu fantasma. (CORSO, 2005, p. 45)

Freud e Lacan usam o conceito de fantasma para abordar aquilo que estrutura a lente singular através da qual cada um enxerga o mundo; dessa forma, o fantasma tem como efeito a formação da realidade do sujeito. Também podemos entendê-lo "como um **roteiro** enunciado em primeira pessoa que constrange e limita as significações do sujeito" (DUNKER, 2008, p. 7, grifo meu). Barbosa e Rivera concordam com essa relação entre fantasma e roteiro, já que escrevem que "(...) a fórmula da fantasia é uma frase. É um enunciado que origina a imagem. Quase como o roteiro de um filme ou de uma peça determina a sua *mise-en-scène*⁵." (2006, p. 151).

O fantasma é, então, "(...) *uma formação imaginária*, ele articula o simbólico (como resposta ao 'Che voi?'), com o real (do objeto a)." (DUNKER, 2008, p. 4, grifo do autor), ou seja, é a resposta que o sujeito cria sobre a demanda indeterminada do Outro. Dessa forma, a construção de um fantasma é estruturante para a vida psíquica do sujeito, ainda que seja uma contingência. Dunker (2008) aponta que uma das direções da análise é tirar o fantasma do lugar de fixidez, de fixação, e passar para a **dimensão da ficção**. Considerando a dimensão de cena na construção fantasmática - em seu registro de imagem e de palavra - e o trabalho em análise, Barbosa e Rivera indicam que

Ao se quebrarem as fixações significativas, surge a possibilidade de que se reorganizem os fragmentos, permitindo novas aberturas de montagem que podem levar a várias enunciações originárias (a fórmula da fantasia que será construída na análise), que por sua vez podem novamente **abrir possibilidades de se (re)fazer cenas, de recriá-las (...)**. (BARBOSA & RIVERA, 2006, p. 152, grifo meu)

⁵ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que está relacionada com **encenação** ou o **posicionamento de uma cena**. Ou seja, é tudo aquilo que aparece no quadro/cena e a forma como ele é montado.

No Seminário 10, Lacan vai explorar, de maneira um pouco mais aprofundada, esse conceito de cena. Aqui vale uma pontuação importante de que Lacan usa o termo francês *scène* para se referir a cena, mas esta palavra também pode designar palco - e até o próprio teatro. Tendo isto em mente, o psicanalista francês propõe três momentos. O primeiro é: o mundo existe. Aí o mundo é o lugar onde o real se comprime; talvez possamos dizer que este é um mundo hipotético ainda não marcado pela linguagem. Num segundo tempo, há

(...) **o palco em que fazemos a montagem desse mundo. O palco é a dimensão da história. A história tem sempre um caráter de encenação** (...). Uma vez que o palco prevaleceu, o que acontece é que o mundo é inteiramente montado nele e que, com Descartes, podemos dizer que 'No palco do mundo, eu me aventuro (2005, p. 43, grifo meu)

A cena, ou o palco, é, então, um mundo recortado - a cena fantasmática é constituída e o circuito pulsional é montado. Dessa forma, essa cena que se cria, é a própria condição de existência do sujeito. Assim, a dimensão da cena vem nos apontar a

(...) distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo. (LACAN, 2005, p. 42-3).

Entre estes momentos, há a operação de nomeação do mundo; a linguagem faz com que o sujeito possa vir a existir, não em todo o mundo, mas no palco que foi construído por meio do Outro. Poderíamos pensar, então, que a constituição se dá justamente na **passagem entre o mundo e a cena; a cena dá lugar àquilo que é do sujeito.**

(...) de um lado, o mundo, o lugar onde o real se comprime, e, do outro lado, a cena do Outro, **onde o homem como sujeito tem de se constituir**, tem de assumir um lugar como portador da fala, mas só pode portá-la numa estrutura que, por mais verídica que se afirme, é uma **estrutura de ficção**. (LACAN, 2005, p. 130, grifo meu)

Já o terceiro momento da cena está relacionado ao acting out e é descrito como a cena dentro da cena. O sujeito constrói uma cena por cima da linguagem, uma mostração em ato da sua questão. Dessa forma, a atuação surge como forma de comunicar algo que ainda não foi possível de ser dito de maneira simbólica.

Temos aí pelo menos três pontos bastante importantes: a passagem do mundo à cena como constitutiva dos sujeitos, a dimensão da ficção e o caráter de encenação. Nesse trabalho, nos estenderemos, especialmente, sobre o primeiro ponto.

Sobre isto, podemos trazer como companhia de leitura Rodolfo (2004) que nos oferta, a partir de uma interlocução com Derrida, o conceito de cenas de escrita. Nestas cenas, que funcionariam como uma espécie de superfície, algo se escreve e se inscreve. Ele diz que "A cena não é, então, expressiva; nela, coisas se fabricam e acontecem - pela primeira vez, inclusive" (2004, p. 64). Na sua acepção constitutiva, a escrita é o que constitui o corpo e a subjetividade do sujeito - o bebê precisa tecer o seu corpo e o corpo materno, no qual ele se apóia inicialmente. Assim, Rodolfo (2004) propõe que se pense a escrita e o desenho como "'um novo ato psíquico' em que volta a se colocar o ligar seu corpo, ligar-se a seu corpo, ligar seu corpo a: tudo isso junto" (p. 78).

O desenhar e o escrever podem ser entendidos na sua literalidade de ato, mas também como uma forma de intervir sobre o espaço - intervir sobre uma cena. O autor parece se referir a isso quando, ao discutir o caso de um menino adolescente que faz alterações em seu quarto, nos diz que "(...) as paredes desse quarto são folhas, lousas, superfícies de inscrição; e que a cena, aparentemente solitária, é onde ele está se reescrevendo como subjetividade desejante" (RODULFO, 2004, p. 65)

Outro psicanalista que contribui com as discussões acerca da cena na psicanálise é Octave Mannoni. Em seu texto "O teatro do ponto de vista do imaginário", de 1992, aponta a semelhança entre o brincar, o teatro e a cena, indicando que, nos três, algo do sujeito do inconsciente pode surgir bordejado pela ficcionalidade. Nesse sentido, Mannoni aproxima o Fort/Da do teatro de marionetes, indicando que o primeiro é uma experiência rudimentar do segundo. Ainda no mesmo texto, afirma que "o teatro (...) é a continuação dos jogos infantis e tem a mesma função" (1992, p. 9). Assim, entende o teatro como uma espécie de setting que, por ser demarcado por convenções, carrega a possibilidade que algo de novo surja. Dessa forma, o que se passa no eu do sonho - da outra cena - está relacionado com a constituição do eu.

CENA 3

Quarta-feira de manhã. Já estávamos as quatro posicionadas com o nosso livrão, nossas roupas pretas e nossos personagens. Andamos animadas pelo corredor da FADEM, tão conhecido por nós todas, até chegarmos na porta da sala do grupo. Algumas batidinhas suaves e já podíamos escutar alguns gritos vindo de dentro da sala. Dessa vez, fomos recebidos com gritos especialmente altos! "Oi, pessoal! Hoje é dia de contação!". Aos poucos fomos nos cumprimentando e montando o nosso cantinho, posicionando as almofadas e os colchonetes, criando o nosso "palco" e a nossa "plateia" - que, mais tarde, seriam quase dispensados.

Depois de já sentados, cantamos em conjunto a nossa música. Como é mesmo?

"Puxei um fio, cheguei num ponto

Puxei a memória, cheguei numa história

Um livro gigante, caiu da estante

Fez-se um mundo de imaginações

Cidades, poetas, e vejam vocês

A história começa com era uma vez..."

E, no ressoar da última nota, o grande livrão se abriu! Começava a história do dia! A história era "Chapeuzinho Vermelho", narrativa infantil bastante escutada e contada. Isso não foi diferente no grupo, já que percebemos que as crianças já sabiam o que ia se passar na história. Mas isso não impediu que a Chapeuzinho provocasse muita coisa!

O surgimento do lobo em cena, quando Chapeuzinho está andando pela floresta, faz com que uma boneca da Mônica entre na história. Ela participa, pelas mãos de uma criança desde a plateia, como uma "parceira" da Chapeuzinho no caminho até a casa da avó. Quando Mônica e Chapeuzinho percebem que o lobo havia comido a vovó, saem em disparada para buscar ajuda. Quem poderá resgatar a vovó desse terrível lobo?!

Quando começam a conversar com o lenhador, a Mônica (talvez muito assustada) sai da cena e entra uma grande aranha, também a partir da interferência de uma das crianças. Será que a aranha poderia ajudar? Uma das contadoras nos explica: "talvez a aranha seja o animal de estimação do lenhador!" Ah! Agora está explicado!

Juntos, o lenhador, a Chapeuzinho, a aranha e as crianças, lutamos com o lobo! Várias mãos aparecem da plateia e batem no lobo até que ele não aguente mais. Vitória! Uma das crianças, que até então não tinha participado, encosta nos bonecos e nos juntamos em um grande abraço de comemoração! Agora estavam todos a salvo e poderiam saborear os cheirosos docinhos que Chapeuzinho tinha em sua cesta. Ummm!

Depois de mais alguns gritos, cantamos a música do lobo mau - que já tinha aparecido algumas vezes ao longo da história. "Quem tem medo do lobo mau, lobo mau, lobo mau". As crianças adoraram!, inclusive, participaram da cantoria, dançaram, tocaram instrumentos e bateram as mãos. Quando terminamos essa canção, encerramos a história; mas não sem antes cantarmos também a nossa música.

"Puxei um fio, cheguei num ponto
Puxei a memória, cheguei numa história
Um livro gigante, fechou de repente
E desse conto ficou a semente
Um beijo, um abraço, um aperto de mão
Agora já somos só recordação..."

Encerrada a canção e fechado o livro, algumas das crianças correm até a porta e chamam as "profes". Nos despedimos e, assim, terminamos a contação daquele dia. Voltamos daqui a duas semanas!



3. Quando, de repente...

"A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!"

(O Livro dos Abraços, de Eduardo Galeano)

Neste ponto de nosso percurso toma importância trazer leituras de outros campos que possam contribuir com a elaboração da questão que dá origem a esse trabalho Assim, exploraremos, de forma bastante inicial e "experimental", algumas obras do teatro e das artes plásticas, por entender que estes saberes podem trazer leituras enriquecedoras sobre a cena.

3. 1. Teatro da Crueldade

O primeiro livro ao qual recorro é "O teatro e seu duplo", de 1938, de autoria de Antonin Artaud (1896-1948) - escritor, dramaturgo e ator francês, reconhecido por suas proposições bastante inovadoras, radicais e controversas. Nesta obra, Artaud vai se dedicar a propor um método que denomina como Teatro da Crueldade, a partir de uma leitura bastante crítica daquilo que chama de "teatro ocidental/europeu". Artaud afirma que o teatro europeu estava se dedicando demais à palavra pura, à literatura e ao texto escrito e fixo, o que teria como consequência a perda do caráter autônomo, independente e revolucionário do teatro.

Propõe, então, a ampliação das formas de usar a linguagem em cena. Aponta para a importância de que a linguagem utilizada tenha como ponto de partida a cena - inclusive, sendo construída *em* cena -, e não o contrário. Artaud escreve que "o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada" (1938/2006, p. 40). Aqui é possível perceber a importância do que Artaud denomina como "presença ativa em cena", já que entende o teatro como algo que se cria no próprio fazer em cena.

O autor propõe estender os limites da linguagem, indo contra o entendimento de que a linguagem se encontra exclusivamente na palavra. Indica que o teatro deve se dedicar a produzir uma **poesia do espaço**, que seria "capaz de criar como que imagens materiais equivalentes às

imagens das palavras” (1938/2006, p. 37). Para isso, sugere o uso de entonações, movimentos, gestos, atitudes, luzes, onomatopéias, objetos, que devem ser usadas como **hieróglifos** - palavra esta utilizada por Freud para descrever os sonhos, o que talvez tenha sido justamente a inspiração de Artaud já que ele sugere que, na linguagem em cena, "não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de **dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.**" (1938/2006, p. 107, grifo meu)

Artaud coloca como ponto de partida da criação teatral a encenação, que descreve como a "linguagem no espaço em movimento" (1938/2006, p. 46), linguagem esta que ainda está por ser encontrada e que vai permitir que o trajeto que levou à criação da própria linguagem seja refeito. Indica que "(...) é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre ator e diretor" (1938/2006, p. 106-7). Ainda nesse sentido, ao expor a maneira adequada de utilização do espaço no Teatro da Crueldade, recomenda

(...) suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. **Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela.** Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (1938/2006, p. 110, grifo meu)

É possível perceber, a partir desta citação, que Artaud propõe um borramento da fronteira que separa ator e diretor, espetáculo e espectador, ator e espectador. Parece indicar, então, o teatro (e a linguagem) como uma arte que se produz no encontro, em cena, e que pode ter como consequência o novo, o inusitado e a criação - mas, para que isso aconteça, é necessário um espaço adequado e a presença ativa dos atores.

3. 2. Parangolé

Na história da arte, foi apenas durante o período denominado de Renascimento que os artistas passaram a assinar as suas obras; antes desse momento, os artistas eram meros mediadores entre deus e o quadro. Essa virada, ainda que tenha produzido mudanças na relação entre artistas e obra, não retirou o caráter individual e idealizado da criação artística. Já o surrealismo e o neoconcretismo, reformularam a questão da autoria: quem cria a obra de arte? Nessa perspectiva, o artista (e a arte, de maneira geral) se ocupa de **dar forma (poderíamos talvez dizer, contorno, borda) a uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo** (OITICICA, 1962).

Os neoconcretistas foram reconhecidos por questionarem a barreira artista-espectador, indicando que não poderia "mais haver de um lado criação e, de outro, fruição da obra" (RIVERA, 2013, p. 14), apontando, assim, para uma torção na relação entre sujeito e objeto (ou, poderíamos dizer, espectador e obra). **A criação, então, se dá desde fora, pela ação do espectador que, ao interagir com a obra, a cria.** Rivera (2013) aponta que o espectador passa a ser chamado de participante e se torna o motor simbólico da criação artística. A "anti-obra" Parangolé, proposta nos anos 1960 por Hélio Oiticica (1937-1980), artista neoconcretista carioca, parece carregar a radicalidade dessa proposição em sua realização.

Os parangolés são capas, estandartes ou túnicas, de tecidos diversos que, vez ou outra, levam algumas palavras ou frases inscritas. Esses objetos e vestimentas são seguradas pelo participantes-espectadores, em uma espécie de continuidade com seus corpos; a obra, então, é construída por meio desses outros e seus corpos, no coletivo. **A obra, nesse caso, é um ato e não algo que pode ser exposto em um museu, o artista não é mais aquele que cria algo para ser contemplado, mas motiva a criação do espectador.** Rivera (2012) descreve este processo indicando o termo antiarte, cunhado por Oiticica.

Antiarte seria uma completção da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas - não há proposição de um 'elevator o espectador a um nível de criação', a uma 'metarrealidade', ou de impor-lhe a 'ideia' ou um 'padrão estético' correspondente àqueles conceitos de arte, mas de **dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele 'ache' aí algo que queira realizar** - é pois uma 'realização criativa' o que propõe o artista (...), é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. **O 'não achar' também é uma participação importante** (OITICICA, 1966 apud RIVERA, 2012, p. 69-70, grifo meu)

Dessa forma, não se trata de produzir catarse ou descarga, mas de convidar o sujeito a se expressar, a se apresentar. Rivera (2012) indica que isso só é possível por meio do transobjeto, que é um objeto que aponta para "busca da própria 'estrutura do objeto' que se dá entre sujeito e cultura." (RIVERA, 2013, p. 123). Ao se depararem com ele, os participantes-espectadores são convocados, no coletivo, a um acontecimento imprevisto, incerto, mas carregado de potência transformadora. No Parangolé, **"Não se trata de se confirmar como parte de uma obra e pretender completá-la pela afirmação de seu eu, mas, ao contrário, de aceitar transformar a si próprio graças a uma arquitetura, uma proposta"** (RIVERA, 2012, p. 26-7, grifo meu).

O espaço e sua arquitetura, enquanto externos e íntimos ao sujeito, são condições para a criação, de acordo com a leitura que Rivera faz de Oiticica. A autora, indica que

O espaço é arquitetônico justamente ao se conformar como lugar para o sujeito - os limites concretos de uma edificação, assim como de uma caverna, a delimitam em relação ao ambiente circundante criando uma área interna que se opõe a um exterior, mas a conformam, ao mesmo tempo, como externa ao sujeito. (RIVERA, 2012, p.64)

Assim, a conformação espacial é um dos agentes desse processo criador do Parangolé, junto ao transobjeto, a disponibilidade do corpo e os participantes-espectadores.

3. 3. O método Stanislavski

O método Stanislavski foi elaborado pelo ator e fundador do Teatro de Arte de Moscou, Constantin Stanislavski (1863-1938) que, durante sua vida, se dedicou a sistematizar as técnicas de preparação para o ofício de ator. Ele foi bastante revolucionário com os seus escritos, por indicar a necessidade de disciplina e de treinamentos físicos, para além dos ensaios, na construção do ator (BEZERRA, 2015). Com isso, Stanislavski pretendia retirar o ator do lugar de um simples repetidor de falas e colocá-lo como participante da criação artística.

Stanislavski foi o líder de uma escola teatral que acreditava que o ator deveria fazer para crer - e não crer para fazer, como diziam outros teóricos. Assim, propunha que a criação do personagem deveria se dar, inicialmente, a partir das ações psicofísicas, constituídas por movimentos corporais que conduziriam à memória emotiva - ou aos sentimentos - do ator que, por meio dela, interpretaria o papel designado. (STANISLAVSKI, 1998). A criação, nessa perspectiva, se daria "**de fora para dentro**" (VIDOR, 2002, p. 38, grifo meu); primeiro a vida física e depois a vida íntima - em outras palavras, a ação desencadeia a emoção. O ator poderia fazer uso desses sentimentos revividos por meio das ações psicofísicas para improvisar na construção de seu papel, agir "como se fosse", misturando emoções em livre associação, reais e ficcionais.

Sustentado por esses pressupostos, Stanislavski, em sua obra, também se questiona sobre o lugar da verdade na encenação teatral. Indica que existem dois tipos de verdade

Primeiro: o que é criado automaticamente e no plano dos fatos reais (...) e, segundo: há o tipo cênico, que é **igualmente verdadeiro, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística** (...). Por conseguinte, na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela

consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.
(STANISLAVSKI, 1998, p. 148, grifo meu)

Em certa medida, Stanislavski dobra as noções de verdade e imaginação/ficção, indicando que uma não é oposta a outra. O importante é que "(...) em cena *tudo deve ser real na vida imaginária do ator*" (STANISLAVSKI, 1998, p. 173-4, grifo do autor), o que aponta para a dimensão de fé cênica, termo formalizado por alguns leitores de Stanislavski, que designa a habilidade do ator de acreditar na ficção ao ponto de convencer a plateia de que aquele universo ficcional é a realidade do personagem.

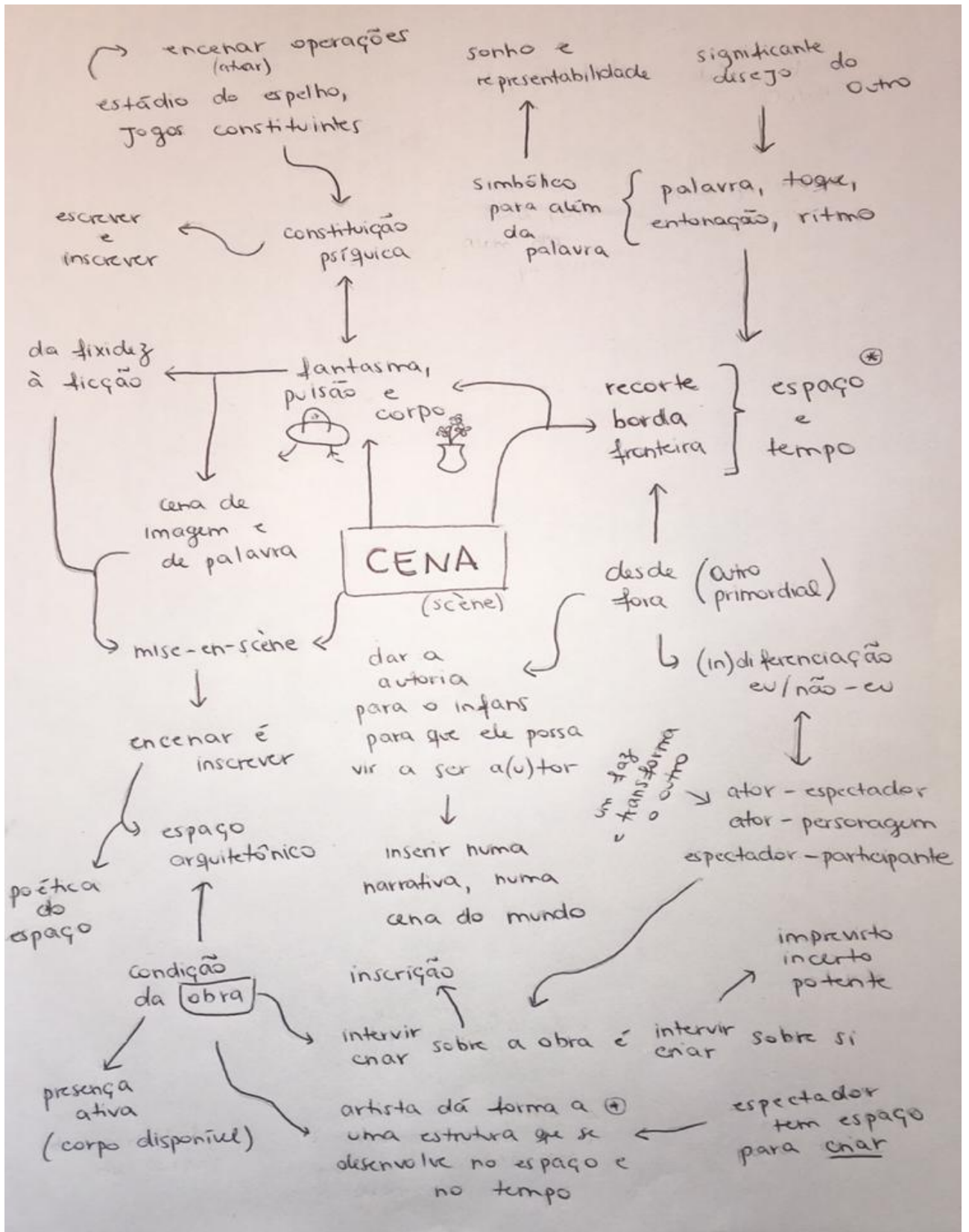
Assim, este senso de verdade e de crença na cena, são fundamentais para o trabalho do ator, já que "(...) sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para seus associados e para os espectadores" (STANISLAVSKI, 1998, p. 149). Relevante destacar que, na obra de Stanislavski, o espectador é visto como testemunha e participante da criação artística, não apenas como mero observador da peça encenada.

Zanchettini (2014), ao explorar a teorização de Stanislavski e a leitura de Serrano sobre o trabalho do ator, escreve

(...) el actor asume los conflictos del personaje y a partir de allí actúa 'en nombre propio'. Según Serrano, en *Dialéctica del trabajo creador del actor* (1981), **al hacer, el sujeto crea para sí un objeto, lo comprende, lo usa, pero simultáneamente crea, aun sin proponerse, un sujeto para ese objeto.** (p. 388, grifo meu)

Dessa forma, ao entrar em contato com o personagem, por meio dos processos descritos por Stanislavski, o ator encontra-se consigo mesmo e se recria a partir do que recolhe. Assim sendo, Zanchettini (2014) indica que, na concepção stanislavskiana, **o personagem cria o ator**.

CENA 4



4. E seguiram com-fiando para sempre...

"Não posso dizer que compreendia o que se passava, mas entendia o suficiente para registrar que algo de extraordinário acontecia com as pessoas quando elas ouviam histórias."

(Meus desacontecimentos, de Eliane Brum)

Mais do que encerrar esse percurso de pensamento, me proponho a elencar alguns pontos que ressoam em mim a partir dessa trajetória de pesquisa, de escrita e de experiência junto ao Com Fio no Conto. Assim, esse capítulo carrega mais possibilidades de leitura do que respostas definitivas sobre a oficina de contação de histórias. Ainda, deixo alguns pontos anteriormente descritos em suspenso, por entender que sustentar interrogações é parte integrante do ato de contar histórias.

Talvez, criar uma obra de arte, dar condições para a existência de um sujeito e contar uma história se aproximem justamente na dimensão da cena, que, amparados em Oiticica (1962), poderíamos descrever como contornar/formar/circundar um acontecimento no tempo e no espaço. A arte pode funcionar, assim, como catalisador desse contorno, instigando a visibilidade e a nomeação para desse acontecimento contornado. Já a constituição psíquica, através do Outro enquanto espacialidade e ritmicidade, imprime a possibilidade da emergência subjetiva na cena. A contação de histórias também se aproxima disso, por apresentar uma narrativa demarcada por uma temporalidade e um lugar. A cena, enquanto acontecimento circunscrito, faz existir retroativamente a estrutura – espaço e tempo. O sujeito, ao operar ativamente sobre essa cena, incide sobre a estrutura, ou seja, incide sobre si mesmo. Aproximamo-nos, então, de uma dimensão de intervenção clínica a partir da contação de histórias, fazendo uso da noção de cena.

A construção da cena aparece na oficina de contação de histórias em (pelo menos) duas camadas. Uma é a moldura da própria oficina, construída com nossos corpos, nossos materiais e na repetição - já que a oficina acontece sempre num determinado dia e horário, além de funcionar sob uma determinada arquitetura do espaço e ter uma organização padrão no início e no fim. Outra é a borda da própria história, já que esta também se dá em um certo espaço e em um certo tempo, e se propõe a contar uma determinada narrativa. Ambos enquadres parecem carregar a potência de circunscrever uma espacialidade diferente, onde as crianças são convocadas desde sua posição de sujeitos.

[Recordo, então, do movimento que duas crianças, de grupos diferentes, realizam no início da oficina. Para se teletransportarem para o mundo da contação, dizem "eu quero entrar na história". Uma dessas crianças, inclusive, produzia uma série de movimentos e grunhidos um pouco antes do livrão se abrir; também repetia-os ao final, quando a narrativa se encerrava.]

[Também me lembro de outra cena que se passou durante uma das contações de "A primavera da lagarta". No início da história, duas crianças se dirigiram a arara da sala, que continha várias fantasias. Vestiram-nas e sentaram para escutar. Quando a história terminou, brincamos um pouco ao redor da sala e uma dessas crianças - que tinha uma particular dificuldade de diferenciar a realidade e a fantasia - se posicionou em frente ao espelho e tirou a sua roupa. "Tu tirou a roupa porque terminou a história?", falamos. E ele, voltando o olhar para nós, riu.]

Talvez seja possível, então, pensar a contação como a oferta de uma moldura. É sobre a superfície que essa moldura contorna que as crianças, munidas de pincéis, tintas e outros materiais (que poderíamos pensar como os elementos da contação e das histórias de cada um, ou as capas e estandartes do Parangolé), constroem sua obra. Ao incidir na cena, enquanto contador-escutador, personagem-ator, espectador-participante, a criança remonta e revira suas fantasias, e produz a si mesmo no processo.

Podemos supor que esse processo é possível, também, porque sustentamos a possibilidade da história ser modificada. Abrimos espaço para as intervenções das crianças e tentamos dar lugar a elas na narrativa compartilhada. Associo a este processo a ação do Outro primordial que, percebendo as manifestações do bebê, oferta um sentido a estas e, caso o bebê se engate na narrativa oferecida, lhe dá a autoria do ato. Também, o exercício de abrir espaços para que a criança fale, convocando-a. O Outro, enquanto temporalidade e superfície, assim, fornece uma espécie de estrutura cênica para que o sujeito venha a existir no palco.

[Não foram poucas as vezes que história contada foi atravessada por manifestações das crianças; algumas vezes dirigidas a própria narrativa, outras não. Lembro-me, então, de uma menina que ainda estava começando a conhecer o espaço da oficina. Ao invés de se voltar para a história, voltava sua atenção a tirar e a guardar, repetidas vezes, alguns brinquedos de uma caixa. Soltava pequenos grunhidos durante esse processo. Em um determinado momento da história, onde uma coisa muito chata acontecia, associamos para ela a sua vocalização com a situação pela qual passava o personagem principal. "É, é muito chata essa situação mesmo!", falamos, repetindo o

som que ela fazia. Ela riu e passou a olhar para o que se passava no livro, ainda que esse movimento tenha sido breve.]

[Nos últimos tempos, um fenômeno novo tem aparecido em algumas contações: além das crianças produzirem falas para personagens que criam, também repetem as falas dos personagens que nós interpretamos. Vem a minha memória uma situação em particular, durante a contação da obra "Chapeuzinho Amarelo", de Chico Buarque, em que todas as crianças sentaram, desde o início, atrás do livrão. Disseram que queriam contar junto conosco naquele dia. Combinamos que eles repetiriam junto comigo os dizeres do lobo. Eu, então, anunciava a fala e aguardava a repetição deles para dar sequência a história. Assim, apesar de eu indicar o que deveriam dizer, as crianças que contavam e ditavam o ritmo da narrativa.]

É relevante apontar que, tanto na constituição psíquica, quanto na contação de histórias, é necessário abrir espaço para os furos, para as hiências, para os buracos - já que eles também compõem a cena. Poderíamos pensar a narrativa mais enquanto um traçado pontilhado do que como uma linha ininterrupta. É justamente nessas brechas, nesses "não-hás", que o sujeito se apresenta. Ao construir em conjunto a cena, abrimos espaço para que as crianças façam o uso que quiserem dela. Elas interferem, criam, alteram, escapam, retornam, subvertem, transgridem, gostam ou não gostam da história - ou seja, aparecem como sujeitos desejanteres.

Podemos partir do pressuposto, então, que as crianças também encenam, desde uma posição transativista. Dessa forma, um pouco como na brincadeira, podem elaborar situações vividas, construir nomes e novos significados para elas. Mas, em outra esfera, também inscrevem operações constitutivas e re-escrevem as cenas da sua existência.

[Talvez uma das cenas mais emblemáticas da contação aconteceu quando contávamos a história de Família Sujo. A filha do casal, que se chamava Silvia Sujo, era uma menina que odiava limpeza e coisas de higiene; nunca tomava banho e muito menos cortava o cabelo. Um dia, de tanto incomodarem ela por ser malcheirosa, resolve se isolar em seu quarto. Na cena, eu, enquanto Silvia, me deito em frente ao livro, sem conseguir me mexer por causa do tanto de sujeira que crescia ao meu redor. Uma criança, então, que também não gostava muito de cortar o cabelo, se deita como eu, mas numa posição invertida - espelhada. Me dá comida e água e permanece comigo até que, na narrativa, a Silvia é encontrada por uma faxineira. Os dois, então, conseguem se levantar....

Ao interagir com um objeto, se cria um sujeito; assim como ao contar uma história, se cria um contador. A oficina de contação de histórias do Com Fio no Conto é um espaço que se oferece à emergência de uma posição subjetiva singular do sujeito. E o sujeito, ao participar da narrativa, comparece e se mostra. Assim, é possível produzir movimentos inaugurais, mas também fazer revirar as cenas enrijecidas que provocam sofrimento ao sujeito. A cena, como operador conceitual na contação de histórias, aparece como ferramenta importante para pensar a constituição e a subversão de si. O sujeito se constitui na cena, na ficção e com o Outro, e a sua des-re-criação também pode vir a operar a partir destes.

... A história da Família Sujo termina com uma grande guerra de água, que construímos usando confetes coloridos. Nós dois brincamos de nos jogar "água" por um tempo e, ao encerrarmos, ele diz "Eu gosto de mágica!"]

Eu também.

E, assim, seguiram com-fiando para sempre.

Referências

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 3ed. Martins Fontes, 1938/2006
- BARBOSA, Pablo; RIVERA, Tânia. Fora de vista: sobre imagem e montagem na clínica psicanalítica. *Psychê*, ano 10, n. 17, p. 143-56, jan-jun/2006
- BEZERRA, Antonio. Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 413-430, maio/ago. 2015.
- BONI JÚNIOR, Jonas. *O estádio do espelho de Jacques Lacan: gênese e teoria*, 2010, p. 216. Dissertação de Mestrado. - USP, São Paulo, 2010.
- CATÃO, Inês; VIVÈS, Jean-Michel. Sobre a escolha do sujeito autista: voz e autismo. *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte, n. 36, p. 83-92. Dezembro/2011
- CORSO, Mário. *A cena primária do psicanalista*. C. da APPOA, Porto Alegre, n. 133, mar. 2005. <http://www.apboa.org.br/uploads/arquivos/correio/correio133.pdf> (acesso em 05/10/2019)
- DUNKER, Christian. As Vicissitudes da Intervenção sobre a Fantasia. Fórum do Campo Lacaniano, São Paulo, 2008.
- DUNKER, Christian. O Nascimento do Sujeito. *Viver Mente e Cérebro* (São Paulo). , v.2, p.14-26, 2006.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos Sonhos. Porto Alegre, L&PM, 1900/2018
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1918[1914]/2010. p. 9-119
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1920/2010. p. 120-178
- NASIO, Juan-David. Meu corpo e suas imagens, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana online*. n.6. p. 1-13. Novembro de 2011.

JERUSALISNKY, Julieta. *A criação da criança: letra e gozo nos primórdios do psiquismo*. 2009, p. 263, Tese de Doutorado - USP, São Paulo, 2009

LACAN, Jacques. A tópica do imaginário. In: LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud, 1953-1954**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1979

LACAN, Jacques. O Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1949/1998.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 10: A angústia, 1962-1963. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2005

LACAN, Jacques. O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1988.

LAZNIK, Marie-Christine. Do fracasso da instauração da imagem do corpo ao fracasso da instauração do circuito pulsional - Quando a alienação faz falta. In: LAZNIK, Marie-Christine. **A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito**. Salvador: Ágalma, 2013.

LIMA, Tiago de Moraes Tavares de; LERNER, Rogério. Contribuições da noção de pulsão invocante à clínica do autismo e da psicose. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 19, n. 4, p. 720-736, Dezembro/2016.

MANNONI, Octave. O teatro do ponto de vista do imaginário In: MANNONI, Octave. **Um espanto tão intenso: a vergonha, o riso, a morte**. Rio de Janeiro: Campus, 1992

MOLINA, Silvia. O bebê na estrutura especular: o corpo e a linguagem. In: **Escritos da Criança número 4**. Porto Alegre: Centro Lydia Coriat, 1996, p. 47-52

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, 1962. Acesso em 05 de novembro de 2019 <https://pt.scribd.com/document/343560146/OITICICA-H-A-transicao-da-cor-do-quadro-para-o-espaco-e-o-sentido-da-construtividade-pdf>

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

RIVERA, Tania. Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito. Niterói: Editora da UFF, 2012

RODULFO, Ricardo. O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1990.

SILVA, Eduarda. *Sobre nó(s): na trama entre psicanálise e narrativa ficcional*. 2018, Trabalho de Conclusão do Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018

SILVA, Márcio José da. Considerações sobre o estádio do espelho e os esquemas ópticos de Lacan. *Psicanálise & Barroco em revista*. Rio de Janeiro, v.14, n. 02, p. 211-232. Dezembro de 2016

SOUSA, Sofia. *Com Fio no Conto: reverbeirar*. 2018, Trabalho de Conclusão do Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 14ª edição, 1998.

TRAVAGLIA, Aline Alves da Silva. Autismo e os primórdios da palavra: pulsão invocante, corpo e linguagem. *Estilos clin.*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 263-276, Maio/Agosto/2014.

VIDOR, Heloise. *A Emoção e o Ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski*. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 32-42, 2002.

VIVÈS, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, Junho/2009

ZANCHETTINI, Joceline. *La invención de nuevos dispositivos: El "montaje del marco de la escena" en una clínica de la "esquizofrenia"*. 2014, p. 536, Tese de Doutorado - Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2014