

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



ALDAIR RODRIGUES DA SILVA

**O OBJETO FALTOSO EM MOEMA DE
NELSON RODRIGUES: DO
PERSONAGEM AO PROCESSO
CRIATIVO**



NATAL/RN

2016

ALDAIR RODRIGUES DA SILVA

**O OBJETO FALTOSO EM MOEMA DE NELSON RODRIGUES: DO
PERSONAGEM AO PROCESSO CRIATIVO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

NATAL/RN

2016

Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Silva, Aldair Rodrigues da.

O objeto faltoso em Moema de Nelson Rodrigues: do personagem ao processo criativo / Aldair Rodrigues da Silva. - Natal, RN, 2016.

137 f: il.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Teatro brasileiro - Rodrigues, Nelson, 1912-1980 - Dissertação. 2. Psicanálise e teatro - Dissertação. 3. Objeto faltoso - Dissertação. 4. Processo criativo - Moema (Personagem) - Dissertação. 5. Artes cênicas - Dissertação. I. Cavalcante, Alex Beigui de Paiva. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792(81)(043.3)

ALDAIR RODRIGUES DA SILVA

**O OBJETO FALTOSO EM MOEMA DE NELSON RODRIGUES: DO
PERSONAGEM AO PROCESSO CRIATIVO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante – UFRN
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Antonia Pereira Bezerra – UFBA
(Avaliadora Externa)

Profa. Dra. Denise Rego – UFRN
(Avaliadora Interna)

Prof. Dr. Adriano Charles Cruz – UFRN
(Avaliador Interno)

Natal/RN, _____ de _____ de 2016.

AGRADECIMENTOS

A Alex Beigui, por permitir que tudo isso fosse possível. Obrigado pelo fogo do conhecimento.

A Dani Borges, Isa Cortez, Renato Galdino e Rummenigge Medeiros, por aceitarem o desafio de transformar em cena ideias e desejos meus, que viraram nossos.

A Vânia Maria, Mikael Zalter, Ana Cláudia Albano Viana, Nathy Passos, Francesco Rodrix, Adriano Marinho, Wecley Mariano, Rebeqa Carozza, Rosângela Cacho, por potencializarem a pesquisa na cena.

A Maria Helena Braga e Eric Medeiros, pelo apoio.

A Guadalupe Segunda, pelas trocas possíveis e empréstimos generosos

A Fabi Menezes e Pedro Victor, pelos primeiros ajustes na pesquisa.

A Beto Vieira e Ana Celina, por acolherem a pesquisa/espetáculo.

A Fabíola Barreto, por me ler e me reconstruir pelas palavras.

A Gilvânia Machado, pelos primeiros acordes lacanianos, pelos papos poéticos e pela humanidade.

Aos professores e funcionários da pós-graduação em Artes da UFRN.

Aos meus pais, Antonio Rodrigues e Maria Patrício, pela infraestrutura necessária para a labuta.

Aos deuses, pelas vibrações positivas e proteção.

Aos colegas da pós-graduação (2014), que proporcionaram boas conversas acadêmicas e tornaram leves e divertidos vários momentos ao longo desses anos.

Aos meus colegas da licenciatura em artes cênicas da UFRN.

A Antonia Pereira, Adriano Cruz e Denise Rêgo, pelas contribuições na banca e pelos apontamentos na defesa.

A todos que me deixaram em “falta”, para que servissem de inspiração para a pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo dialogar com alguns conceitos da psicanálise e a relação com o “objeto faltoso”, sobretudo, em Jacques Lacan (1995), bem como refletir sobre o discurso amoroso de Roland Barthes (2003) na peça *Senhora dos Afogados* (2004) de Nelson Rodrigues. Para tanto, privilegia-se a personagem Moema e suas ações como elo de nossa proposta teórico-prática. Pretende-se, através da pesquisa, explorar a ideia brookiana de “espaço vazio” (BROOK, 2011) para a criação cênica e contemplar o conceito de “falta” lacaniana com a teatralidade rodriguiana. Entendemos as ações da protagonista da peça sob duas vertentes, a saber; a do sujeito amoroso enquanto preenchimento das angústias do objeto faltoso; e, a do processo criativo enquanto proposta cênica. A investigação leva em consideração, também, o estudo das pulsões, segundo Freud (1972), em relação à linha de atuação da personagem, bem como conceitos de apropriação (BEIGUI, 2006), alteridade (BEZERRA, 2007), memória (BEZERRA, 2007; IZQUIERDO, 2010) e autobiografia (BEZERRA, 2007; MONTEIRO, 2011).

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Moema. Objeto faltoso. Processo criativo.

ABSTRACT

This work aims to discuss some psychoanalytic concepts and their relationship with “absent object”, mainly Jacques Lacan (1995), as well as, reflect about Roland Barthes (2003) romance discuss related to the piece *Senhora dos Afogados* written by Nelson Rodrigues (2004). In this sense, it focus on the character *Moema* and her actions as a link to the theoretical-practical propose. This research intends to explore the Brook (2011) idea of “empty space” to the scenic creation and concerns about the Lacan (1995) conception of “lack” related to the Nelson Rodrigues theatrical writings. It comprehend the actions of this main character in two stands: the loving subject while anguish filling of the absent object; and, the creative process while a scenic propose. This investigation consider the drive study, according to Freud (1972), related to the actuation way of the character, as well as concepts of appropriation (BEIGUI, 2006), alterity (BEZERRA, 2007), memory (BEZERRA, 2007; IZQUIERDO, 2010) and autobiography (BEZERRA, 2007; MONTEIRO, 2011).

Keywords: Nelson Rodrigues. Moema. Absent object. Creative process.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO: ABREM-SE AS CORTINAS – DILEMAS DO SER CÊNICO, UM ENSAIO NO DIVÃ	13
1 PROSCÊNIO (CONSCIENTE): A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO (O EU) OU ESTÁDIO DO ESPELHO	22
1.1 O SUJEITO E O DESEJO OU A FALTA DO OBJETO (FREUD)	23
1.2 O SUJEITO E A FALTA OU O OBJETO DA FALTA (LACAN)	32
1.3 O SUJEITO AMOROSO (BARTHES)	44
2 COXIAS (INCONSCIENTE): A PROBLEMÁTICA DO OBJETO (O OUTRO)/DO OUTRO LADO DO ESPELHO	50
2.1 O OBJETO ARTÍSTICO/O OBJETO A (RTE)	52
2.2 O OBJETO DRAMATÚRGICO/O OLHO DE NELSON NO BURACO	60
2.3 O OBJETO PERSONAGEM/MOEMA OU AME O M(INVERSO DE MOEMA, QUE AMA O M, DE MISAEL, SEU PAI)	72
3 A SUBLIME AÇÃO: PROBLEMÁTICA DA CATARSE NA CARTOGRAFIA ENTRE O SUJEITO (O EU) E O OBJETO (O OUTRO)	81
3.1 QUEM É <i>MOEMA</i> ? ESPELHO, ESPELHO MEU!	83
3.2 <i>MOEMA</i> MINHA/ <i>MOEMA</i> ATRAVÉS DO ESPELHO	91
3.3 O QUE TE <i>FALTA</i> ? <i>MOEME-SE!</i> (PROCESSO DE CRIAÇÃO).....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS: CAI O PANO, A FANTASIA VOA... E O MENINO VÊ A VIDA COMO ELA É, PELO BURACO DA FECHADURA!	125
REFERÊNCIAS	128

APRESENTAÇÃO

A escolha do campo psicanalítico e teatral tem como assimilação a busca por um “estado de vazio” para a criação. Entendendo o *vazio* e ou *falta* do sujeito, na psicanálise, como espaço pleno de possibilidades criativas. No budismo tibetano, esse aspecto já era discutido em 2500 a.C., a partir da crença de que “forma é vazio e vazio é forma” (PORTO, 2010, p. 1). Ou seja, esse “estado de vazio” faz-se necessário para essa forma, que aqui relacionamos com a criação.

O interesse dessa pesquisa acerca da personagem Moema transforma-se em objeto de estudo desde a minha graduação, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no segundo semestre de 2001. Primeiramente, foi desenvolvido um estudo da peça *Senhora dos Afogados* (2004). Em seguida a preparação de uma cena da personagem para a disciplina Encenação II e III. A peça ficou em cartaz e foi apresentada em festivais, recebendo premiações, sob o título de *Desejo d’agua*, mudança necessária em virtude dos direitos autorais. A discussão na época era em torno do poder feminino, do herói trágico, da mitologia, questões de existência (Vida e Morte) e, sobretudo, da paixão e as consequências da irracionalidade do desejo.

Nessa investigação analisaremos inicialmente a personagem a partir da peça *Senhora dos Afogados* (2004), em seguida seu preenchimento simbólico da falta conceituada por Lacan (1995) e da abordagem de Barthes (2003).

Para tratar desse tema, pesquisaram-se teses, dissertações e artigos disponíveis nos bancos de dados no Brasil¹ sobre o universo das artes cênicas. Entretanto, não foi encontrado nenhum material que relacionasse a psicanálise e o teatro de forma híbrida e/ou complementar. O material disponível sempre está, mesmo que com um enfoque profundo, em campos distintos. Nesses estudos, Lacan tem sido relacionado à área psicanalítica, sem que seus conceitos e ideias sejam aplicados em outras áreas e, por sua vez, Nelson Rodrigues é analisado pelos pressupostos teóricos da psicanálise, contudo, os estudos têm recaído sobre sua obra e ou sobre uma peça específica. Ainda não encontramos estudos em relação a um personagem e suas ações dramáticas, enquanto preenchimento desse objeto faltoso, dessa ausência, desse vazio, e sobretudo dessa *falta* para o sujeito.

Daí a necessidade desta pesquisa, deste entrecruzamento de áreas, psicanálise e teatro, da criação a partir da noção de *falta*, levando a supor que um estudo sobre esse tema faz-se necessário para a construção do entendimento acerca da relação intrínseca entre essas áreas.

¹ Disponíveis em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br>> e <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

Como recorte, esta pesquisa propõe-se a investigar a personagem *Moema*, da obra *Senhora dos afogados* (2004), de Nelson Rodrigues, à luz do conceito da falta em Lacan (1995), a fim de refletir sobre a importância da personagem no conjunto da obra de Rodrigues e sobre seu processo de criação.

Relevante informar que a primeira montagem que assisti de *Senhora dos afogados* foi em 1994 no Rio de Janeiro, sob direção de Aderbal Freire Filho, encenação inclusive muito impactante para mim. No mesmo ano fiz seleção para ator na escola de teatro Martins

Penna com textos de *Senhora dos afogados*. Parafraseando Peter Brook (2011), às vezes não escolhemos uma peça, ela que nos escolhe. Sobre minha relação com o mar poderia informar que o orixá Iemanjá é o meu segundo santo, (de acordo com a mitologia Iorubá) e tive um tio que morreu afogado, quando eu tinha 10 anos de idade. Acompanhei todo o processo, inclusive vi a face dele, transfigurada. O que representou um fato muito marcante para mim. Talvez por isso tenha referências tão fortes do mar em mim.

Em relação ao trabalho de pesquisa bibliográfica, tem foco na área teatral e psicanalítica e como temas de estudo *a análise do discurso*, *a análise comparativa* e *a análise interpretativa*. Nessa direção, consideramos o *discurso* do sujeito na psicanálise a partir do conceito de *falta* do objeto para Lacan, bem como o discurso barthesiano para o sujeito amoroso, seu impasse e sua alternativa enquanto teatro, ação de esvaziar a alma do acúmulo de angústia. E, por fim, trabalhamos com o discurso rodriguiano de uma passionalidade como eixo norteador do ser humano. Por sua vez, a *análise comparativa* está concentrada exatamente na junção destes dois discursos, a saber: o da psicanálise e o da dramaturgia rodriguiana, podendo ser agregado a outras áreas. A *análise interpretativa* se dará precisamente na dramaturgia, na teatralidade rodriguiana, enquanto proposta de preencher uma falta, por meio de uma possibilidade de prática cênica, tendo como ponto de partida as ações dramáticas da personagem em questão.

Para efeitos estruturais, este trabalho apresenta-se, de maneira geral, organizado da seguinte forma:

Na apresentação, tecemos as considerações iniciais acerca da estrutura organizacional deste trabalho.

Na introdução, *Dilemas do ser cênico, um ensaio no divã*, abordaremos os termos a serem discutidos com mais profundidade acerca da *falta, espaço vazio, Moema, Ação, fantasia e processo criativo*.

No primeiro capítulo, intitulado *A Problemática do Sujeito (o EU) ou o Estádio do espelho*, tentaremos descortinar qual a ideia de sujeito a ser investigado. Esclarecer, pois, que

mesmo dialogando com o sujeito pensado por outras áreas, como no campo semântico, sintático, filosófico e sociológico, o campo em destaque é o do sujeito na psicanálise, o sujeito como ser desejante.

No subtópico *O Sujeito e o Desejo ou a Falta do Objeto (Freud)*, o foco incidirá sobre descrever as pulsões que movem o ser humano, seu inconsciente, a fim de alcançar o objeto desejado; objeto causador da neurose, da angústia, que é a excitação não consumada. O desejo inconsciente ligado a signos infantis indestrutíveis, as primeiras vivências de satisfação.

No subcapítulo seguinte, *O Sujeito e a Falta ou o Objeto da Falta (Lacan)*, procuraremos explicitar o que, de fato significa essa ideia de *falta* em Lacan. Nessa direção, a base dessa falta está no retorno à noção freudiana de “objeto perdido”, enfatizando a importância da significação fálica que define a falta de objeto como uma operação articulada em três níveis, quais sejam: real, simbólico e imaginário. Ademais, situa os três modos de falta de objeto a partir de três operações: privação, castração e frustração. Sendo no nível do simbólico nossa área de atuação (corroborando a operação da castração que Lacan – 1995 – conceitua como fundamental da teoria psicanalítica), o que indica que essa *falta* representa uma falta simbólica.

No subcapítulo *O Sujeito Amoroso (Barthes)*, a pretensão é discutir o sujeito barthesiano com foco no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), no qual o autor defende o sujeito amoroso de forma que não se deve reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer, ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, intratável (BARTHES, 2003). Assim, é trazer a personagem *Moema* e seu discurso amoroso enquanto sujeito que fala de si mesmo, expressando-se por meio de suas ações dramáticas que compensam um suposto preenchimento, entendendo a personagem a partir do imbricamento entre ator, personagem e persona, discutido a seguir por outros autores. É na ideia do discurso apontada por Barthes, que se pretende investigar o sujeito amoroso. Nesse sentido, Barthes (2003) afirma que *Dis-cursos* é originalmente a ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, “caminhos”, “intrigas”. Sob esse viés, o amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Dessa forma, a partir dessas ações de correr dentro de si mesmo, de lutar contra suas angústias, conflitar-se com sua incompletude, enveredar no seu íntimo insatisfeito é que esta pesquisa se situa.

No segundo capítulo, *A Problemática do Objeto (o Outro) /Do outro lado do espelho*, o diálogo será com o outro, enquanto processo criativo, processo que envolve o fazer como elemento inerente ao ser humano na busca de estabelecer vínculos de pertencimento e preenchimento. Recorrendo, pois, à ideia do sujeito em relação ao outro, o objeto, eterno

processo de retroalimentação, consiste em uma falta que necessita ser preenchida por uma ação; em suma, o objeto é o que sofre a ação intencional do sujeito.

No subcapítulo *O Objeto Artístico/O Objeto a(rte)*, O primeiro objetivo é o de pensar o sujeito psicanalítico em relação com o seu desejo. A pesquisa tentará discutir algumas articulações possíveis entre o conceito de arte e o de fantasia e, também ilustrar isso na prática de um escritor criativo, Nelson Rodrigues. Enfocaremos o psicanalista Sigmund Freud, a respeito dos textos da *Gradiva*, *Escritores criativos* e toda a problemática da presença da fantasia, desde a fase infantil, tentando evidenciar alguns conceitos de inconsciente e mostrá-lo na obra rodriguiana. Dialogamos também com outros autores tentando buscar o potencial e as necessidades criativas que envolvem o ser, mostrando o homem e o artista como agentes e testemunhas do ato criador, evocando a ação criativa como pensamento e sensação materializada. Afinal, sensações e pensamentos, apesar de serem as inferências da ação, não são suficientes para concretizar o processo de criação. É, portanto, no fazer, no agir, na experiência do mundo vivido que nos percebemos e nos reconhecemos. É por meio da ação que se realiza o diálogo e a própria obra em processo. São as ações que promovem volume no conhecimento e, conseqüentemente, levam o homem e o artista a lidar com o objeto de sua ação.

No subcapítulo *O Objeto dramático/O Olho no buraco*, buscamos compreender os elementos básicos que compõem a dramaturgia e discutir os conceitos que abrangem esse termo dialogando com a tese do pesquisador Alex Beigui, *Dramaturgia por outras vias: apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – Do texto literário à encenação* (2006) e com a obra *Senhora dos afogados* (2004) e, por conseguinte, com o autor Nelson Rodrigues. Com isso, tratamos de apresentar todos os conceitos que envolvem a dramaturgia, como a tragédia, o herói trágico, o mítico, complexo de Electra. Para isso, discutimos a *Poética*, de Aristóteles (2004); *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche (1992), nos aspectos dos princípios artísticos apolíneo e dionisíaco; a origem da tragédia, *Tragédia Moderna* (2002) de Raymond Williams e *Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia antiga* (1988) de Nicolle Loraux. Em específico, no que diz respeito ao dramaturgo Nelson Rodrigues, trazemos alguns aspectos apresentados em trabalhos acadêmicos como: *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues* (2010), de Ellen de Medeiros.

No subcapítulo seguinte, *O Objeto personagem/AME o M(Inverso do nome Moema, que ama o M de Misael, seu pai)*, busca-se fazer investigações acerca da personagem nos estudos de Carlinda Pate Nuñez, a partir de sua tese *Electra nos trópicos: Um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues* (2005); no artigo de Martha Rocha Guimarães *Moema: Mito,*

Monstro e Máscaras (2001); e *Electra em preto e Branco: leitura semiológica de Senhora dos afogados* (1996), de Carlos Moreno Carvalho. Com isso, pretende-se articular a fusão entre ator, personagem e persona a partir da tese *O Ator e o personagem: variações e limites* (2013), de Daniel Furtado Simões da Silva nos aspectos relativos ao ator além do personagem, o movimento e a ação como personagem, o ator e suas personas. A isso, agregamos alguns dos questionamentos que Denis Guènon traz em seu livro *O Teatro é necessário?* (2004), no qual aponta as modificações na contemporaneidade para o termo personagem, tanto para o ator como para o espectador.

No terceiro capítulo, *A Problemática da catarse na cartografia entre o Sujeito (o EU) e o Objeto (o OUTRO)*, apresentaremos um processo criativo, em que há o encontro entre sujeito e objeto faltoso e perceber o que pode resultar desse binômio. Desse modo, tentou-se investigar os sujeitos envolvidos no processo. Além disso, abordaremos assuntos como a reestruturação da narrativa, cena contemporânea e relatos biográficos.

No subitem *Quem é Moema? Espelho, espelho meu!*, discorreremos sobre a *Moema* que há no entrecruzamento entre diretor, encenador e pesquisador. Investigando conceitos de *apropriação* (BEIGUI, 2006), *alteridade* (BEZERRA, 2007), *memória* (BEZERRA, 2007; IZQUIERDO, 2010), *autobiografia* (BEZERRA, 2007; MONTEIRO, 2011) e a relação com o outro (DESGRANGES, 2003).

Para o subitem *Moema Minha! Moema através do espelho* o diálogo é com o outro, que é a referência em foco desse subitem. Procuramos perceber essa *Moema* que está diante de nós e que mesmo trabalhando com atores de gêneros diferentes, buscamos a unidade entre ambos. Assim, investigamos *o Movimento e ação como personagens, o ator e sua personas, teatro da androgenia*. Para isso, contamos com o artigo sobre *o ator andrógino* (BEIGUI, 2006b) e a tese de Daniel Furtado Simões da Silva – *O ator e o personagem* (2013).

No subitem *O que te falta? Moeme-se!*, descreveremos, o processo de montagem, as relações com os atores, que são sujeitos protagonistas também da pesquisa, a relação com os elementos da cena e a descoberta dos objetos da cena. Faremos uma reflexão sobre todo o processo criativo. Para esse diálogo, temos como base *A Fragmentação do personagem*, (CANDEIAS, 2012), *O Ator invisível*, OIDA (2001) e *Figurino-Penetrante*, (SILVA, 2010).

Nas considerações finais, apresentamos nossas contribuições acerca do personagem *Moema*, do conceito de *falta* e do processo criativo.

INTRODUÇÃO: ABREM-SE AS CORTINAS – DILEMAS DO SER CÊNICO, UM ENSAIO NO DIVÃ

“[...] Minha família morava diante do mar. Mas o mar antes de ser paisagem e som, antes de ser concha, antes de ser espuma – o mar foi cheiro. Há ainda um cavalo na minha infância profunda. Mas também o cavalo foi cheiro antes de ser uma figura plástica, elástica, com espuma nas ventas – o cavalo foi aroma como o mar²” Nelson Rodrigues (1993, p. 15).

“Um vazio”. Uma falta. Uma ausência. Uma busca de preenchimento. A arte, a dramaturgia, o fazer teatral como viés desse encontro entre o sujeito e o objeto faltoso³ são as palavras de ordem desta pesquisa. A proposição aqui é o diálogo entre áreas distintas, a psicanálise, o teatro e seus possíveis desdobramentos. Como ressalta Peter Brook: “Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio, que esse vazio seja compartilhado e que a imaginação preencha esse espaço” (BROOK, 2011, p. 4).

Nessa perspectiva, o espaço sugerido a ser preenchido também pode ser denominado como a nossa geografia-corporal-interna⁴. Assim, sensações, desejos e aspirações de cada ser humano na busca de concretizar seus anseios trazem uma possível plenitude, ainda que temporária, a partir da arte, do fazer teatral. Sobre isso, Brook informa: “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2011, p. 4).

Podemos, a partir desse pensamento, perceber um potencial cênico latente que poderá acontecer ou não, preencher ou não. E esse vazio gera possibilidades, instaura dinamismo, movimento e estimula a fantasia, pois, para Freud “as fantasias também são precursoras mentais imediatas dos penosos sintomas que afligem nossos pacientes” (FREUD, 1976, p. 154). Entendemos, assim que os pacientes/sujeitos carregam involuntariamente o dom da fantasia, no sentido de atribuir-lhes alívios. E completa o autor:

O brincar da criança é determinado por desejo, de fato por um único desejo-que auxilia o seu desenvolvimento- o desejo de ser grande e adulto. A criança está sempre brincando “de adulto”, imitando em seus jogos aquilo que conhece da vida dos mais velhos (FREUD, 1976, p. 151).

Para Freud, o brincar infantil está conectado ao universo da fantasia, de construir outro mundo. E se o que determina esse universo fantasioso é o desejo, podemos assimilar, através

² Do livro *A menina sem estrela* de Nelson Rodrigues (1993, p. 15).

³ Termo que Jacques Lacan definiu como objeto *a* (objeto ausente) no Seminário IV, *A relação do objeto* (1995).

⁴ Categorizado neste estudo como o espaço do nosso corpo e da nossa alma.

do pensamento lacaniano, que se é a fantasia que sustenta o desejo, podemos suscitar que onde há desejo, há falta. Sintoma tal que estimula a busca do objeto, que nessa pesquisa é o processo criativo.

Acreditamos que esse vazio e/ou falta estimula a criatividade pois, para o psiquiatra norte americano J. L. Moreno (2014), em seus estudos sobre a revolução criadora, pensando numa filosofia do ato criador afirma que “o inconsciente é um reservatório continuamente enchido e esvaziado pelos ‘indivíduos criadores’” (MORENO, 2014, p. 84).

Nessa perspectiva, Fayga Ostrower (1977) comenta que a criatividade não é propriedade exclusiva de alguns raríssimos eleitos, mas funciona como potencial próprio da condição humana. Ou seja, há uma necessidade do criar, pois o “potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação” (OSTROWER, 1977, p. 10). Ademais, a autora nos esclarece que o criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em uma convivência humana. De fato, criar e viver interligam-se. Assim, historicamente ela nos revela:

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que “homo faber”, ser fazedor, o homem é um ser informador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele se configura em sua experiência de viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma (OSTROWER, 1977, p. 9).

De modo similar, essa “forma” revelada pela autora equipara-se com a construção teatral, com a cena em processo, com o extrato dramatúrgico, isto é, com uma ação cênica e, sobretudo, com a estética teatral. É, portanto, dessa “forma” cênica que se pretende preencher essa condição humana, esse vazio, essa falta, apontada anteriormente.

Nessa direção, a investigação parte de dois pressupostos, a saber: o primeiro é o conceito de Jaques Lacan exposto no Seminário IV, *A relação do objeto* (1995), acerca do que representa para ele essa ideia de *falta*: “Jamais em nossa experiência concreta da teoria analítica, podemos prescindir de uma noção da *falta* de um objeto como central. Não é um negativo, mas a própria mola da relação do sujeito com o mundo” (LACAN, 1995, p. 35, grifo nosso).

Constatamos, então, que a *falta*⁵ explicitada pelo autor não representa um fator negativo para o sujeito e sim, estimulante e potencializador dentro de um processo de comunicação dele para com o mundo e que, para configurar-se enquanto sujeito na sociedade,

⁵ Será representado ao longo de toda esta dissertação o termo *falta* conceituada por Jacques Lacan (1995), em itálico.

faz-se necessário uma eficiente e latente conexão com o outro. Sendo, pois, essa comunicação um elemento que sublinha um contínuo processo de retroalimentação, sob esse viés, consiste em uma *falta* que tem um desejo e, conseqüentemente, para existir necessita ter como alvo um objeto faltoso. Afinal, para a psicanálise, segundo Roland Chemama, o sujeito representa o “Ser humano, submetido às leis da linguagem que o constituem e que se manifesta de forma privilegiada nas formações do inconsciente. É o sujeito do desejo” (CHEMAMA, 1995, p. 208). Nessa perspectiva, é esse sujeito desejante que será abordado nesta pesquisa.

Partindo desse princípio, a busca pelo preenchimento é uma constância para o sujeito e o desejo de criar representa mais uma tentativa de trazer preenchimento para uma *falta* infinita. Entendemos, desse modo, que o ser humano (o sujeito) é um ser de carências, que tem sempre a sensação de *falta* e que passa a vida inteira na busca de preencher os seus desejos (o objeto). E esse desejo, essa *falta*, é tão antigo quanto a própria humanidade. É sabido, pois, por meio da história da arte, que desde o primitivismo o homem preenchia sua *falta* com os rituais, com a pintura nas cavernas, com a criação de objetos não apenas para se servir utilitariamente deles mas também para expressar seus sentimentos, comunicar-se, por uma necessidade de pertencimento, de sentir-se pleno, não faltoso.

O segundo pressuposto é a abordagem de Roland Barthes (2003) vinculada ao preenchimento dessa *falta* enquanto objeto do desejo. Nesse sentido, o autor trata, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), das cenas que criamos, performamos e teatralizamos na nossa cabeça, das possíveis saídas para a crise amorosa, tais como:

Ideia de suicídios; ideia de separação; ideia de isolamento; ideia de assassinato [...]. Posso imaginar várias soluções para a crise amorosa e não cesso de fazê-lo [...]. A ideia é sempre uma cena patética que imagino e com a qual me comovo: em suma, um teatro. É da natureza teatral que me benefico [...]. Produzo uma ficção, torno-me artista, faço um quadro, pinto minha saída [...]. A arte da catástrofe me apazigua (BARTHES, 2003, p. 295).

Configuramos, a partir de Barthes, que a solução para o impasse amoroso requer certa performatividade teatral. É preciso teatralizar nossas emoções, ainda que mentalmente, na nossa imaginação, fantasiar ações para que possam gerar alívio e esvaziar nossa alma do acúmulo de angústia. É esse teatro e/ou dramaturgia que trazemos à cena como possibilidade de preenchimento, a partir de um fragmento da obra de Nelson Rodrigues (2004), a peça *Senhora dos afogados*, escrita em 1947, em especial a personagem *Moema* e suas **ações dramáticas**.

Sobre ação dramática, Patrice Pavis (1999, p. 4) mostra que “a ação é considerada como o motor da fábula, definindo os personagens por tabela”. E que o discurso teatral é “um

modo de fazer” e “sempre maneira de agir” (PAVIS, 1999, p. 4). Consequentemente, agir é verbo e verbo significa ação. E, para o autor, “Falar é fazer” (PAVIS, 1999, p. 4). Quando Hamlet diz: “Estou partindo para Inglaterra” (PAVIS, 1999, p. 5) deve-se imaginar o caminho. Nessa direção, o discurso cênico passa a ser também um local de presença e ação, pois no falar já acionamos nossa imaginação projetando imagens possíveis, ainda que desfocadas, da provável ação. Pavis (1999) discorre ainda sobre a dinâmica da ação, que está ligada, pelos menos, ao teatro dramático. É o conflito entre personagens que gera a ação das personagens. A esse respeito, o autor acrescenta:

Entretanto a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga: às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico). Falar no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir (PAVIS, 1999, p. 4).

A ação, nesse caso, não está necessariamente em movimento, mas na imaginação do espectador que em processo simultâneo com o dramaturgo e o ator conecta-se a uma convenção teatral para assistir a uma mentira como se fosse verdade, propiciando percepções e imagens individuais em quem vê. Nesse sentido, Pavis (1999, p. 6) enfatiza ainda que “no teatro, a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa *também*, e para a tragédia clássica, sobretudo, no interior da personagem em sua evolução, suas decisões, logo, em seus *discursos*”⁶.

Acerca dessa temática, Luís Carlos Vasconcellos (2009) indica que a ação em dramaturgia significa a intenção motivadora do enredo, ou seja, a força de onde se originam os acontecimentos. Com isso, cita Aristóteles em sua *poética*, concebendo que “ação é o elemento principal da tragédia. A tragédia é, pois, a imitação, não de homens, mas de ações [...]” (VASCONCELLOS, 2009, p. 17). Quanto ao conceito de ação, ao longo do tempo, tem sido matéria passível de variadas interpretações. Assim, entre outros, uniram-se aos já existentes, os elementos da “vontade humana”, como principal fonte geradora da ação e do “conflito”, como principal elemento mobilizador da ação (VASCONCELLOS, 2009, p. 18).

Portanto, a ação, para Vasconcellos (2009), é igual ao conflito somado à vontade humana. E acrescenta, citando Pierre Aimé Touchard: “[...] a ação só existe no presente, quando sob nossos olhos vemos uma situação modificar-se pelas determinações das personagens”

⁶ Existe o discurso da encenação e o discurso da personagem. Na sua origem o “discurso é oral, porém pode ainda ser considerado sob a forma escrita, pois o discurso é também a massa dos escritos que reproduzem discursos orais ou que deles empresta o contorno e os fins: correspondência, memórias, TEATRO, obras didáticas” (PAVIS, 1999, p. 101, grifo nosso).

(VASCONCELLOS, 2009, p. 18). Sobre isso, também explicita em relação à atividade física, que “fala-se de ação como um sinônimo de comportamento físico”, ou seja, o que a personagem “faz” a partir do que “quer” e “sente” (VASCONCELLOS, 2009, p. 18).

Forma-se, assim, uma trilogia (fazer, querer e sentir). No caminho inverso a essa trilogia, correlacionamos a personagem *Moema* e esse objeto de estudo da seguinte maneira: “sentir” em relação ao sujeito e sua angústia da *falta* lacaniana; “querer” em relação ao *preenchimento* do objeto artístico, a dramaturgia rodriguiana; e “Fazer” em relação ao ato de criar, ao processo criativo e teatral a partir das ações dramáticas da personagem *Moema*.

Nesse cenário, a ideia de ação assume formas múltiplas e é posta em crise por Jean Pierre Sarrazac, no *Léxico do Drama Moderno e contemporâneo* (2012), quando afirma que a “crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer” (SARRAZAC, 2012, p. 38). Com isso, Sarrazac divide os 3 níveis nos quais pode ser percebida a ação numa peça, quais sejam: “ação de conjunto, ação de detalhe (o ‘detalhe’ podendo ser o ato, a cena, a sequência...), ação molecular (tal como se manifesta réplica após réplica, ou simplesmente no passo a passo do texto)” (SARRAZAC, 2012, p. 38).

É então na ação de conjunto que “o sujeito é mais objeto do que agente” (SARRAZAC, 2012, p. 39). Nesse sentido, as ações de *Moema*, enquanto sujeito, reverberam em todo o processo criativo, em quem faz e em quem vê. Desse modo, ator e espectador estão envolvidos, enquanto objetos, tanto quanto a personagem. Portanto, essa ação molecular provocada pelo sujeito/personagem provoca ondas em tudo e em todos que estão envolvidos no processo criativo enquanto objeto.

Na perspectiva da personagem e suas ações dramáticas enquanto possível preenchimento da falta, Sarrazac (2012, p. 136) afirma que “o enfraquecimento da personagem é ao mesmo tempo causa e consequência da crise do drama”. Nesse raciocínio, justifica o autor que

[...] um certo número de textos contemporâneos enfraquece o “personagem” até dissolvê-lo, delegando a ação ao ator. Parece, contudo, que outros textos, preservando certo nível de ficção, não extinguem complementar nem o personagem nem suas ações próprias, e que o jogo continua então a se basear nesse fingimento (ou simulacro) de ficção e representação mimética de “ações reais” executadas diante de nossos olhos (SARRAZAC, 2012, p. 41).

Portanto, são as ações da personagem *Moema* (sujeito) que servirão como travessia para o preenchimento do objeto faltoso. No que diz respeito ao processo criativo, a modificação e a transformação só poderão acontecer por meio das determinações das personagens, a partir

da tríade da personagem (sentir, querer e fazer), citada por Vasconcellos (2009). Essa tríade reverbera, respectivamente, no faltar, no preencher e no criar palavras de ordem desta investigação, além da falta lacaniana para o sujeito desejante de um objeto que lhe preencha, no caso, o processo criativo a partir das ações dramáticas da personagem *Moema*, de Nelson Rodrigues.

Sobre a obra de Nelson Rodrigues, podemos afirmar que é considerada revolucionária na dramaturgia brasileira. Suas peças assumem um grito no inconsciente. Suas personagens são como um mergulho no demônio. Desse modo, para escutar mesmo a personagem, deve-se ter coragem de mergulhar inteiramente no mal, religiosamente no mal, para ser capaz até de uma grandeza maior, que é a de ter amor pelo próprio ser humano no encontro com situações de desespero na sociedade.

A esse respeito, Paul Ricoeur (1988) define que o mal é um problema antropológico que depende da falibilidade humana e tem o poder de assumir tanto o lado tenebroso como o lado luminoso da condição humana. Assim, é no campo do pensar, do agir, do sentir que se verifica a existência do problema do mal e, desse modo, de abordar. Dessa maneira, o mal, para Ricoeur, é um fascinante enigma, um problema para todo ser humano e que a humanidade do homem é o espaço que se manifesta o mal. Nessa perspectiva, o mal “se posiciona no espaço e no tempo” (RICOEUR, 1988, p. 16).

Moema, nesse caso, equivale, de fato, à heroína trágica, com sua falibilidade e humanidade, com seu equilíbrio entre o bem e o mal, entre a luminosidade do amor puro e genuíno, fio condutor de suas ações e o lado tenebroso, perante os valores cristãos, em assassinar. Por meio de seu sentir, sua passionalidade pelo pai e seu agir, com suas ações dramáticas a fim de obter seu propósito, por todos esses conflitos, essa personagem traz em si certo mistério fascinante que reverbera em quem a faz e em quem a vê, circulando espaços e tempos, simultaneamente, como um elemento viral.

Assim é a personagem que pretendemos analisar: *Moema*, protagonista da peça *Senhora dos Afogados*, classificada pelo autor entre as “peças desagradáveis”⁷. Ademais, o autor ressalta que todas as peças vitais pertencem ao teatro desagradável, as quais compreendem

⁷ “Teatro desagradável” é o título do depoimento escrito por Nelson para o primeiro número da Revista *Dionysos* em 1949. Nele, Nelson Rodrigues expõe suas ideias cênicas (na ocasião, referia-se a suas peças míticas): “estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’” (MAGALDI, 1992, p. 9).

também suas peças míticas⁸. A peça corresponde a *Electra*⁹ nos modelos gregos, ela é a filha apaixonada pelo pai, assassinou as duas irmãs e manipula todas as mortes posteriores a fim de alcançar seu propósito que é estar sozinha com o pai. Ela tem um projeto muito bem definido e sempre tem a iniciativa de lutar pela sua execução. Propósito que estabelecemos aqui como sinônimo de desejo, de projeto, de planejamento.

Partindo dessa ideia, *Moema* representa aqui o intérprete-criador e/ou encenador que objetiva ações para alcançar uma meta. É dessa forma que se pretende relacionar esse vazio tão presentificado na alma humana com o fazer teatral enquanto preenchimento dessa falta da personagem em questão, sedenta por acontecimentos, angustiada de desejos.

Como analisa Ronaldo Lins (1979, p. 132): “Os personagens de Nelson Rodrigues não falam de sua angústia não há neles calma bastante para isso. Do mesmo modo, eles não refletem sobre a realidade – apresentam a realidade. Excessivamente dominado pela angústia”. Como vemos, os personagens de Nelson não falam, não representam angústias, eles são a própria angústia. Vivem a antítese da mais-valia, na eterna busca do invisível, do subjetivo, daquilo que lhes falta. “As personagens de Nelson olham o mundo pela ótica da sensação”, como afirma o filósofo Luiz Felipe Pondé (2013, p. 37). E ainda revela:

Em Nelson Rodrigues os personagens sofrem. Os homens, porque são traídos; as mulheres, porque gostam de ser maltratadas para se sentirem amadas. O sentido de se angustiar ou apodrecer, oposição que define a estrutura da psicologia rodrigueana por excelência, é este: sofrer nos garante a condição de sermos humanos (PONDÉ, 2013, p. 37).

Essa sensação de se angustiar, de sofrer, remete-nos a algo que nos inquieta, que nos incomoda, algo que não nos permite estar plenos de paz, em estágio de incompletude. Enfim, remete-nos a algo que foi perdido e, nesse caso, seguimos experimentando um processo de falta.

⁸ Adotamos aqui a divisão da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues em peças psicológicas, peças míticas e tragédia carioca, sugerida por Sábado Magaldi (1992), quando da organização, no início dos anos 1980, do Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Tal divisão atende em parte ao critério cronológico, além de reunir em blocos diferentes nuances da obra, possibilitando um maior conhecimento e compreensão do autor. No entanto, assinala Magaldi ainda que tal divisão tenha um intuito didático, “as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afluem a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas” (MAGALDI, 1992, p. 12). Nesse percurso da obra de Nelson, sabiamente dividido por Sábado, observamos um destemido mergulho na alma humana, que se inicia no inconsciente individual aprofunda-se no inconsciente coletivo até vir à tona novamente para enfrentar seu destino sob o sol da consciência: um percurso de herói.

⁹ Referência da *Electra*, nas versões dos gregos Esquilo, Sófocles e Eurípedes que, no século V a. C. e séculos depois, o mito da filha apaixonada pelo pai serve de base para a feitura de um drama psicológico moderno, quando em 1931, o dramaturgo norte-americano Eugene O’neill escreve a trilogia *Mourning Becomes Electra* (1970) (*Electra enlutada*).

Daí o fato de assemelharmos a personagem *Moema* ao sujeito contemporâneo, o sujeito desejante, com suas faltas, em sua geografia-corporal-interna, denominada anteriormente de nosso espaço corporal, nosso espaço vazio.

Retomando a Brook para uma melhor compreensão desse espaço vazio e com base no livro *O teatro e seu espaço*, o autor classifica o teatro como sendo de quatro tipos, a saber: teatro morto, sagrado, rústico e imediato. No caso do teatro sagrado, que também poderia ser chamado de teatro do “invisível-tornado-visível”, ele define:

O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só podemos começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas (BROOK, 1970, p. 39).

Estabelecemos, portanto, uma relação entre a *forma* citada por Ostrower (1977) e a *forma* citada por Brook (1970), ambas representam a criação do novo, por meio de ações, de maneira que o objeto faltoso é preenchido pelo objeto artístico. Brook diz ainda que é a partir da experiência que se pode ver o invisível, pois:

O teatro é o último fórum onde o idealismo ainda é uma questão aberta: muitas plateias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida (BROOK, 1970, p. 40).

Dessa maneira, para ver o invisível é preciso passar pela experiência do fazer, do agir, da ação. É na execução da ação, pois, que o homem pode perceber e sentir certa plenitude, um cessar, ainda que temporário, de desejo do objeto, visto por Freud (1972) como objeto perdido e por Lacan (1995) como objeto ausente. É, portanto, na recorrência ao objeto que, consequentemente, gera uma realização do sujeito desejante.

Quando Brook (1970, p. 23) afirma que “no teatro a imaginação preenche o espaço”, ele nos dá a pista, elucidando que é a partir do imaginário, do nosso acervo de conhecimentos e informações, da nossa construção de imagens e de cenas, de um sequencial imaginativo de ações na cabeça, que existe a possibilidade de o homem poder preencher esse espaço que foi denominado anteriormente de geografia-corporal-interna. Ainda sobre o “vazio”, Brook (1970, p. 23) justifica que “o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de exercitar em jogos”.

É nesse universo sobre o imaginário que Gilbert Durand esclarece: “Finalmente o imaginário não é outra coisa que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjetivas explicam-se ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo” (DURAND, 1988, p. 38). Um imaginário que não fica apenas no plano do pensamento, mas no plano das sensações também. De tal forma que a *Moema* que evidenciamos neste estudo, por meio de suas ações poderia afirmar: “Eu simplesmente sinto com a imaginação, não uso o coração” (PESSOA, 1996, p. 15).

1 PROSCÊNIO (CONSCIENTE): A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO (O EU) OU ESTÁDIO DO ESPELHO¹⁰

“O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser tigre eternamente. Um leão há de preservar, até morrer, o seu nobilíssimo rugido. E assim o sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. Mas o ser humano pode, sim, desumanizar-se. Ele se falsifica e, ao mesmo tempo, falsifica o mundo” Nelson Rodrigues (1996, p. 87).

Discutir o sujeito na contemporaneidade não é uma tarefa simples. Por isso, o recorte deste estudo se detém apenas no sujeito da psicanálise, que se constitui como desejante, em falta, conforme retratado por Lacan (1995). Isso porque a grande pluralidade de concepções e denominações que giram em torno dos estudos do sujeito e do contemporâneo faz com que tenhamos hoje uma grande pluralidade de termos, muitas vezes dissonantes, para defini-lo ou apenas adjetivá-lo. Neste estudo, consideramos que não existe um conceito de sujeito, mas vários, formados por uma ampla rede de estéticas, discursos e áreas. Nesse caso, nós nos aventuramos a uma introdutória tentativa epistemológica de definir o sujeito em áreas similares e priorizar uma definição, que é da psicanálise: “O ser humano, submetido às leis da linguagem que os constituem e que se manifesta de forma privilegiada nas formações do inconsciente. É o sujeito do desejo” (CHEMAMA, 1995, p. 208), como já mencionado anteriormente, porém, reafirmamos numa tentativa de apresentar mais esclarecimentos e compreensão.

O termo “sujeito” deriva do verbo latim *subjare*, cujo substantivo correspondente é *subjectu*. A partícula latina “sub” significa inferior, embaixo, em posição inferior e a “*jacere*”, jogar, portanto, “situado abaixo” ou mesmo “posto debaixo”, entre outras definições eventualmente mais felizes. Já na Grécia, encontramos definições em desacordo com a etimologia apresentada. Se tomarmos Aristóteles (2004), por exemplo, veremos que ele utilizou o termo “sujeito” para construção da sua lógica correlacionando-o ao termo “predicado” na construção de uma proposição que, sem querer entrar demais nos detalhes, é uma sentença com sentido. Outros pensadores, a exemplo de Descartes, passaram a conceituar sujeito como o que

¹⁰ O que é o estádio do espelho? É o momento em que a criança reconhece sua própria imagem. Mas o estádio do espelho está bem longe de apenas conotar um fenômeno que se apresenta no desenvolvimento da criança. Ele ilustra o caráter de conflito da relação dual. Tudo o que a criança aprende nessa cativação por sua própria imagem é, precisamente, a distância que há de suas tensões internas, aquelas mesmas que são evocadas nessa relação, a identificação com essa imagem. Aí está, pois, o que serviu de tema, de ponto central, para a colocação em primeiro plano dessa relação sujeito-objeto, da qual se faz a escala fenomênica a que se remeter, validamente, o que até então era apresentado em termos não só pluralistas, mas realmente conflituais, como que introduzindo uma relação essencialmente dialética entre os diferentes termos (LACAN, 1995, p. 15).

existe por si, em oposição ao que existe por força do pensamento. No entanto, para este estudo, o sujeito em foco é o sujeito do desejo.

1.1 O SUJEITO E O DESEJO OU A FALTA DO OBJETO (FREUD)

“E viram pelas cuecas que você é homem, o teu desejo pinga! Você é homem, homem”¹¹. Nelson Rodrigues (2014, p. 55).

O estudo da natureza do desejo não é recente e remonta a textos muito antigos. Podemos recuar até o Antigo Testamento¹² e ali encontraremos ao menos dois mandamentos ligados diretamente à proibição dos desejos. Talvez o mais importante não seja o desejo nem o que estamos desejando, mas o movimento do desejo. O desejar.

Freud, em suas análises, trouxe a mitologia grega para explicar suas ideias, como por exemplo, a de Édipo¹³ (BRANDÃO, 2011), que matou o pai e casou-se com a mãe. Com isso, ele mostra que os mitos estão povoados de desejos (Eros, por exemplo, que é conhecido como Deus do desejo, Deus do amor). No caso de Édipo, tinha também o desejo de superar o pai.

Rodrigues, ao levar seus personagens à escravidão desesperada do desejo, ilumina como ninguém o beco sem saída de um corpo “liberto” das amarras morais, segundo Luiz Felipe Pondé (2013, p. 189), que relata: “O desejo pinga, e pinga quando ele quer, e não quando você quer ou para quem você quer. E, se o desejo é o centro da alma, a alma está perdida”. Nesse sentido, ainda discorre que Nelson, ao afirmar que o desejo pinga, está descrevendo o modo como o desejo se despreza do corpo e marca o mundo com seu cheiro e cor. Provavelmente, é por isso que Nelson chame algumas de suas obras de “desagradáveis”, “fétidas” e “pestilentas”, capazes de causar “o tifo e a malária na plateia”¹⁴ (RODRIGUES, 1949, p. 21).

Na contemporaneidade, o desejo do sujeito pela visibilidade, o desejo em ser visto, o desejo em ser objeto de desejo do outro é legítimo, o que nos parece uma construção social. O desejo pode inclusive não existir, pode ser uma construção social ou o próprio inferno em si que carrega, por meio de objetos (o Outro), a verdade da alma. Porém, na Modernidade, segundo Foucault (2005), a vigilância hierárquica a partir do “olhar hierárquico” era considerada indesejável, pois “o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo

¹¹ Referência à peça *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues estreado em 1965 (RODRIGUES, 2014, p. 55).

¹² Baseado na Bíblia sagrada, antigo testamento. Tradução em português por João Ferreira de Almeida, 1993.2ª edição (Levítico 18, p. 128).

¹³ Referência à *Tragédia grega*, de Albin Lesky (1976).

¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 1, Serviço nacional de teatro, Ministério da educação e Cultura, p. 16-21, out. 1949.

jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder [...] no decorrer da época clássica são construídos esses ‘observatórios’ da multiplicidade humana” (FOUCAULT, 2005, p. 143). Entre várias possibilidades da significação do desejo postas neste trabalho, podemos parafrasear desejo com amor, e se o amor é eterno, então o “desejo pinga” para a eternidade. Uma mancha que não se lava plenamente. Ou seja, a mesma premissa do sujeito desejante, para a psicanálise, de um desejo contínuo e infinito pelo objeto faltoso.

Para que possamos compreender melhor esse binômio sujeito e objeto, é preciso revelar aspectos de suas descobertas com o considerado pai da psicanálise Sigmund Freud. O primeiro relato sobre sexualidade infantil publicado por Freud foi em 1905, em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, sendo a temática abordada pela primeira vez de maneira profunda. Lembrando que, sob esse viés, nos recém-nascidos, a sexualidade está ligada às funções vitais. Freud considerava que a vivência da intensificação das zonas erógenas¹⁵, na criança, pode se dar simultaneamente a “escolha do objeto”, acompanhada de intenso afeto (FREUD, 1972, p. 199).

Para uma maior compreensão da escolha do objeto, é preciso recorrer ao processo das organizações pré-genitais, em Freud, que se constituem em estágios preliminares do desenvolvimento psicosexual, cujas manifestações se dão em geral de uma forma suave. As organizações pré-genitais são reconhecidas como organizações sexuais em que “as zonas genitais ainda não assumiram seu papel predominante”, ou sexual (FREUD, 1972, p. 205).

Essas organizações compõem-se de duas fases: oral e anal. A fase **oral** é a substituição de um objeto estranho por um objeto do próprio corpo (incorporação do objeto), de modo que a atividade sexual está relacionada com a ingestão de alimentos, o chupar o dedo, por exemplo. É a primeira manifestação de sexualidade infantil, sendo uma reedição do prazer de chupar um seio. Nesse caso, é a tentativa de preservar um prazer que foi vivenciado originalmente a partir de uma relação objetual. A satisfação sexual está atrelada originalmente à necessidade de nutrição, daí o emprego na linguagem popular de uma equivalência entre fazer sexo e comer.

¹⁵“A passagem, desse ponto até o fim do parágrafo, data de 1915. Nas duas primeiras edições (1905, 1910), apareceram em lugar dela as seguintes sentenças: Podemos distinguir neles [nos instintos componentes] (além de um instinto que não é em si mesmo sexual e que tem sua origem em impulsos motores) uma contribuição de um órgão capaz de receber estímulos (p. ex. a pele. A membrana mucosa ou um órgão sensorial). Um órgão dessa espécie será descrito, nesse sentido, como uma “zona erógena” – como sendo o órgão cuja excitação empresta ao instinto um caráter sexual (FREUD, 1972, p. 170). A zona erógena é compreendida no órgão somático com a que dá a excitação do instinto sexual componente. Entendendo instinto como o “representante psíquico de uma fonte endossomática e contínua de excitação em contraste a um ‘estímulo’ que é estabelecido por excitações simples vindas de fora” (FREUD, 1972, p. 171).

Portanto, o que “a psicanálise considera o ponto essencial não é a gênese da excitação e sim a questão de sua relação com o objeto” (FREUD, 1972, p. 186).

Já na fase **anal**, a atividade sexual está associada à retenção e expulsão de fezes (objeto estranho), sendo o órgão que representa o objetivo sexual passivo a “membrana mucosa erógena do ânus” (FREUD, 1972, p. 204). Vale salientar que as zonas erógenas são revestidas de uma estimulação “cutânea” que intensifica seu potencial erógeno (FREUD, 1972, p. 207). Lembrando que foi através do erotismo anal, citado por Lou Andreas-Salomé, em 1916, que houve a primeira proibição feita a uma criança que foi a de obter prazer com as próprias fezes. Desse modo, portanto, o prazer foi negado pela primeira vez. Assim, para a criança, a proibição de obter prazer tem “um efeito decisivo sobre todo o seu desenvolvimento [...] Desta época em diante, o que é ‘anal’ persiste como símbolo de tudo que deve ser repudiado e excluído da vida” (FREUD, 1972, p. 192).

Portanto, na infância, já se vislumbravam os primeiros indícios de escolha do objeto. Sequenciando as fontes da sexualidade infantil, temos: a) satisfação em conexão com outros processos orgânicos; b) estimulação periférica das zonas erógenas; e c) expressão de instintos perversos. Quanto às fases da escolha do objeto, são elas: 1ª fase: 02 a 05 anos (natureza infantil dos objetivos sexuais); 2ª fase: puberdade (determina o resultado final da vida sexual). Na infância, o objeto é visto como corrente afetiva; na puberdade, o objeto representa corrente sexual. “Se estas duas correntes deixarem de convergir, o resultado frequentemente é que um dos ideais da vida sexual, a concentração de todos os desejos num único objeto, será inatingível” (FREUD, 1972, p. 206).

Entretanto, diferentemente da vida sexual pós-puberdade, os instintos¹⁶ parciais se encontram sob o primado da zona genital de uma forma ainda bastante incompleta e embrionária (FREUD, 1972, p. 205). Apesar de que na infância “o instinto sexual não é unificado e é inicialmente sem objeto, ou seja, é auto erótica” (FREUD, 1972, p. 240). Ademais, o encontro com o objeto, segundo Freud, dá-se da seguinte maneira:

No lado psíquico o processo de encontrar um objeto, para o que foram feitas preparações desde a primeira infância, se completa. Numa época em que os inícios da satisfação sexual ainda estão vinculados à ingestão de alimentos, o instinto sexual tem um objeto sexual fora do corpo do próprio infante, sob a forma do seio da mãe. [...] Há, portanto, bons motivos para que uma criança que suga o seio da mãe se tenha tornado o protótipo de toda relação de amor. O encontro de um objeto é, na realidade, um reencontro dele (FREUD, 1972, p. 228).

¹⁶ Define-se instinto como “um dos que se situam na fronteira entre o físico e o psíquico” (FREUD, 1972, p. 171), ou seja, o *instinto* é de natureza interna, já o *estímulo* de natureza externa.

Podemos perceber, a partir dessa afirmação freudiana, que na relação do sujeito com o objeto já havia impressões de *falta*, perda, algo que sempre está escapando. Somos assim constituídos aos pedaços, fragmentados, em contínuo processo de incompletude, dependentes, enquanto sujeitos desejanter de um objeto.

O desejo então é ausência de realização, é *falta*. É a vontade, o movimento em direção a algo que se vai ocupar, ter, ser e preencher. Seria esse *desejo* do objeto faltoso em relação ao sujeito uma característica humana de *preencher*, objetivamente, espaços existenciais? Pondé (2013) afirma que na obra rodriguiana a percepção do corpo, enquanto desejo, é um órgão de tédio, porque nos leva ao limite da validade do gozo, mas essa *falta*, defendida neste estudo, diz respeito não apenas ao vazio do corpo, mas ao vazio da alma, tema conhecido pela tradição existencial da filosofia.

Nessa perspectiva, muitos manuais e dicionários de filosofia ligam a resposta a apetites, à falta, ao ser projetivo que somos e apontam que o desejo é uma resposta à necessidade, um desenvolvimento, um elemento espiritual para o projeto humano, o modo como fazemos o movimento do existir (assim como para andar colocamos uma perna diante de outra sucessivamente).

Os mitos estão povoados do elemento desejo. Eles ganharam mais relevância com o advento da psicologia, pois a carga natural de desejo recebeu o aporte de outras que anteriormente não conhecíamos. Assim, Freud pensou que em Édipo existe o desejo de superação.

Consideremos Eros¹⁷, que afinal era o deus grego do desejo, do amor. Na antiga tradição grega, Eros trazia uma força de unificação, uma força ordenadora. Se o temos como apresentado em Hesíodo e em Empédocles, Eros tinha o poder de unir os elementos levando-os do caos ao cosmos. Na prática, uma combinação cujo final era a chegada a um mundo organizado.

Schopenhauer, no livro *O mundo como vontade e representação* (2001), mostra que todo querer se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Consequentemente, somos sujeitos do querer, não possuiremos bem-estar nem repouso permanente. E todas essas respostas, as quais poderiam ainda agregar mais algumas, estão diretamente relacionadas ao sentido do querer, do ir em direção a, da volição, da vontade de.

¹⁷ Laplanche (1998, p. 151).

Todo ato real da nossa vida é, ao mesmo e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; não podemos querer realmente um ato sem constatar, no mesmo tempo, que ele aparece como movimento corporal. O ato voluntário e a ação do corpo não são dois fenômenos objetivos diferentes, ligados pela casualidade; não estão entre si nenhuma causa ou efeito; eles são apenas um só e mesmo fato; só que esse fato nos é dado de duas diferentes maneiras: por um lado, imediatamente, por outro, como representação sensível. A ação do corpo é apenas o ato da vontade objetivado, isto é, visto na representação (SCHOPENHAUER, 2001, p. 111).

Partindo para o foco principal desta pesquisa, que é o campo psicanalítico, Laplanche (1998, p. 113) informa que o desejo está ligado “às primeiras vivências de satisfação” e cita ainda que “a concepção freudiana do desejo refere-se especialmente ao desejo inconsciente ligado a signos infantis indestrutíveis” (LAPLANCHE, 1998, p. 114). Já Chemama, esclarece que o desejo representa o outro, como diz:

Falta inscrita na palavra e efeito da marca do significante do ser falante. Em um sujeito, o lugar de onde vem sua mensagem linguística é chamado de Outro, parental ou social. Ora, o desejo do sujeito falante é o desejo do Outro. Se se constitui a partir dele, é uma falta articulada na palavra e é a linguagem que o sujeito não poderá ignorar, sem prejuízos. Como tal, é a margem que separa, devido á linguagem, o sujeito de um objeto supostamente perdido. Esse objeto a é a causa do desejo e o suporte do fantasma do sujeito (CHEMAMA, 1995, p. 42).

Para Lacan (1995), que denominou essa ideia de *objeto a*, como sendo o outro, a ausência (tema que será mais discutido no subcapítulo seguinte), a fantasia é aquilo que sustenta o desejo. Sob esse viés, quando o sujeito encontra seu objeto de desejo, ele encontra também tudo aquilo que o mantinha distanciado: a castração, sua aniquilação e sua morte. Sobre essa questão do desejo, Patrick Guyomard (1996, p. 37) comenta:

Este (*O objeto*) em seu aspecto imaginário, é um engodo e, em seu aspecto real, em seu efeito de privação, relaciona-se com a parte de si mesmo que o sujeito perde por ser marcado pela linguagem. Na fantasia, o objeto assume o lugar daquilo que o sujeito é simbolicamente privado: torna-se uma alteridade preenchedora. Para além da fantasia, ou no luto da perda do objeto, o sujeito reencontra seu desejo [...] (GUYOMARD, 1996, p. 37).

O desejo instaura, pois, uma desordem amorosa, num movimento da subversão criadora e crítica, perturbando, como diria Lacan (1981, p. 73), “a dialética das sublimações”, dentro dos princípios do sublime cristão. O desejo, neste estudo, revela-se como princípio motor para o desenvolvimento de toda a sorte de ações transgressivas a ser discutidas na peça *Senhora dos afogados* (RODRIGUES, 2004). É na singularidade da obra rodriguiana, encontrando-se nela cartografias do desejo, que a psicanalista Suely Rolnik, também interlocutora do

psicanalista francês Felix Guattari, produziu tal pensamento, a partir das reflexões do francês e sua estada no Brasil, em 1982. Sobre Nelson Rodrigues, sua obra e, sobretudo acerca do desejo, Guattari e Rolnik comentam:

[...] A análise dos caminhos e a dos descaminhos do desejo, em nossa sociedade, encontram em sua obra um prato cheio. Ninguém melhor do que ele e com igual senso de humor, aprendeu as nuances da família de classe média brasileira dos anos 50, seu perfil e o esboço de sua degradação que, nessas últimas décadas, só se fez acentuar, o que confere à sua obra grande atualidade. Seu texto destila uma sensibilidade privilegiada para captar, no plano molar [plano da representação], a rigidez com que se conservam as formas vigentes, mesmo quando totalmente desatualizadas: no plano molecular [plano da textura], o imperceptível movimento de partículas solapando tudo, diluindo todos os contornos; entre os dois planos, a ausência total de trânsito, a tensão de uma polaridade, desembocando, necessariamente, numa destruição irreversível. As partículas, que o intenso movimento no plano molecular não para de agitar, nunca chegam a se articular em novas formas sociais. Nunca se constituem novos territórios de desejo. A família implode. Mas um além da família é impensável. “Família ou morte”! Expressa bem o que seria o nosso lema se seguissemos Nelson Rodrigues à risca (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 159).

Para o dramaturgo, o desejo configura-se como uma força que destitui as formações e lança energia para além de concepções valorativas e dogmáticas. É do desejo, enquanto energia pulsante e desconstrutora, que Nelson Rodrigues se utiliza para dar vida às suas personagens. Ele poderia ser visto como um cartógrafo do desejo e mitólogo do cotidiano, como afirmou Davi Tintino Filho¹⁸, pois arquiteta narrativa como a que analisamos neste estudo, *Moema* e suas ações dramáticas, molecularizando suas personagens de maneira que o desejo seja o princípio motor de suas ações transgressivas.

Desse modo, as ordens hierárquicas e castradoras são confrontadas pela força desejante que vêm de suas criaturas e, assim, as instâncias do poder passam a sofrer fissuras. É o desejo que impulsiona o embate. Com isso, o autor mostra uma sociedade esfacelada, por essa razão, seus personagens vivem a crise do corpo. As mãos de *Moema* que afagam e acariciam seu pai são também as mãos que afogam e matam suas irmãs. As mãos que ela tem horror, por se assemelhar às mãos de sua mãe, que ela odeia. Essas são as mãos que ficarão na companhia dela até o fim de seus dias, sozinha com as mãos. Portanto, é no corpo que se estabelece a crise e, por meio dele, ela é castigada. Encarando o corpo como um modo fundamental de ser e de estar no mundo, de se relacionar com ele. Assim, o corpo, para Nelson, poderá revelar nossa

¹⁸ Dissertação apresentada no Ppgel – UFRN intitulada: *Cartografias do desejo em Asfalto Selvagem* (2013), sob a orientação da Profa. Dra. Ilza Matias de Souza.

identidade, tirar o véu dos nossos instintos, de nossas delicadezas, ferocidades e, sobretudo dos nossos desejos.

De acordo com Sábato Magaldi (1981), Rodrigues acreditava que o ponto essencial do conflito dos seus personagens é que eles não se alteram e nem evoluem. Conflito tal que se intensifica e impulsiona a ação dos personagens, dramaticamente densos porque vivenciam o paradoxo do corpo desejante que sofre com a interdição/impossibilidade física de realização do desejo; ou melhor, sofre a consciência de que não há mais desejo a ser realizado, pois o cotidiano dessa realização e sua conseqüente banalização transformaram os sonhos em vícios.

Nelson Rodrigues é o primeiro dramaturgo brasileiro a encenar a crise do corpo burguês, revelando-a no palco. Segundo Hoff (2001) seus personagens manifestam na concretude do corpo a impossibilidade de realização dos desejos, a frustração, a punição; em suma, o castigo aplicado ao corpo para purificá-lo e punir o gozo. Representa a crise na subversão do corpo que, incontrolável, exalta as paixões e clama por prazer.

Lembrando Freud e a psicanálise no princípio do prazer¹⁹, o personagem rodriguiano vive a vertigem de sucumbir às urgências do desejo que se impõe ao corpo e de sofrer as conseqüências do gozo que não o liberta. Nesse caso, os imperativos do desejo são tão intensos que o personagem, ao realizar os seus em vez de solucionar seus conflitos, intensifica-os ainda mais. “As deformações, doenças, mutilações e até a morte, punem o corpo porque é nele que o desejo se manifesta. O corpo é a instância em que desejo e castigo coexistem”²⁰.

Moema, a personagem em questão, por não realizar seus desejos incestuosos com o pai, pratica toda a sorte de atrocidades, afoga as duas irmãs, induz seu irmão a matar seu noivo e suicidar-se, insinua seu noivo para mãe, incita seu pai a matar sua mãe e abandona sua avó sem dar de comer e beber, gerando sua morte. Por conseguinte, é no corpo, como já foi dito, que a punição se concretiza: será prisioneira de si mesma, na medida em que perde a imagem no espelho e odeia as mãos a ponto de desejar afastar-se delas.

A esse respeito, a fala do Vendedor de Pentes é esclarecedora: “Perdeste a tua imagem... mas ficaste com tuas mãos... viverás com elas... E não estarás sozinha nunca... quando morreres elas serão enterradas contigo...” (RODRIGUES, 2004, p. 96). Assim *Moema*, totalmente aterrada, está sozinha no palco (apenas da companhia do pai morto) junto ao grande espelho que não reflete mais nada. A imagem havia sido perdida, mas nas mãos – memória

¹⁹ Referente ao texto *Além do Princípio do Prazer* (1920), corresponde ao trabalho em que Freud expressa sua nova concepção teórica sobre as pulsões. Nesse sentido, o princípio de prazer seria a tendência do aparelho psíquico de evitar a situação de desprazer a todo custo (PENHA, Diego Amaral, 2011, p. 74).

²⁰ HOFF, Tânia Maria César. *O Corpo Ambivalente na Dramaturgia Rodrigueana*. Ensaio; D.O. Leitura. São Paulo, 2001. p. 41.

carnal da própria mãe – continuavam presas ao seu corpo. O corpo, então lugar do desejo, será o vestígio da tragédia, a lembrança das águas profundas, o silêncio eloquente do sacrificado. Como nas tragédias gregas, as mãos serão a peste que, ao longo da vida, sempre dominará a consciência do sacrificador.

Para a historiadora Nicole Loraux, em seu livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia antiga* (1988), os lugares do corpo na heroína trágica é destino. Como é o caso de *Moema*. “[...] no corpo trágico, nada é deixado ao acaso da livre associação porque todos os lugares da morte estão nele em seu lugar certo” (LORAUX, 1988, p. 110). O corpo como espaço, o corpo como desejo é o endereço de sua extinção. A moradia de sua punição, do seu castigo ou talvez de sua libertação. “E sempre a glória faz correr o sangue das mulheres” (LORAUX, 1988, p. 90).

Em relação ao corpo, o ponto fraco das mulheres é o pescoço, visto pelo lado da nuca. Apesar de Eurípedes preferir recorrer à palavra *dere*, que é a parte da frente do pescoço, uma vez que a garganta é para a mulher sua maior fragilidade, já que é pelo *dere* que se enforca, por onde vem a morte. Nesse sentido, “garganta esplêndida”, garganta que servia para revelar a visão trágica da sedução feminina, “pescoço deslumbrante de alvura”, eram termos dedicados às mulheres e a sua beleza.

Na literatura, o enforcamento é o caminho de morte para a maioria das heroínas trágicas: Antígona, Dejanira, Fedra, Eurídice, Jocasta, Ifigênia, Pentésiléia, Clitemnestra, Medeia (LORAUX, 1988). Dialogando com a psicanálise, a autora cita Dora e “sua tosse sintomática” (da obra *Cinco lições de psicanálises*, de Freud) e as observações de Freud sobre “esse deslocamento de baixo para cima que bloqueia a garganta porque [esta] região do corpo conservou num grau muito elevado, na moça, o papel de zona erógena” (LORAUX, 1988, p. 109).

Assim, podemos insinuar que corpo e desejo são sinônimos de existência. Como disse David Le Breton (2007, p. 7), “Antes de qualquer coisa a existência é corporal”. Sendo o desejo coabitante de mesmo espaço físico do corpo, ele representa, na perspectiva de Deleuze e Guatarri (1995) certa potência do existir.

Nessa direção, do corpo com o sensível que configuramos a dimensão estética do corpo para refletirmos sobre a possibilidade de elegê-lo como campo de conhecimento e de reflexão. Assim, mesmo discordando dessa ideia de que não se pode separar sujeito e objeto, podemos reconhecer o desejo também como espaço de reflexão, representativo de uma linguagem própria. Ainda sobre o desejo e corpo em Freud, diz Bartucci:

Em linhas gerais, assim se apresentam as primeiras concepções freudianas acerca do corpo. A primeira delas, o corpo na histeria, permite estabelecer um elo entre interdito, sexualidade e sintoma corporal (conversão): a segunda, a sexualidade como superfície corporal da qual a linguagem se apropria, dá ao corpo o estatuto de corpo-linguagem (BARTUCCI, 2002, p. 239).

Foi de fato, no modelo do *sonho*, a partir do livro *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 2015) que a psicanálise, por intermédio de Freud, mostrou como o desejo se encontra nos sintomas sob forma de compromisso. Freud defende que o sonho é uma realização de desejo. “Ele é um fenômeno psíquico de plena validade – mais precisamente uma realização de desejo” (FREUD, 2015, p. 143). Nessa medida, o conceito de “realidade psíquica” designa o “desejo inconsciente” e fantasia, que pode ser compreendida, então, como uma “encenação imaginária” [...]. Complementa Pinheiro sobre o desejo:

Em outras palavras o conceito de desejo “designa o campo de existência do sujeito humano sexuado, em oposição a toda abordagem teórica do humano que se limitaria ao biológico, aos comportamentos ou aos sistemas de relação”. Assim é que a referência à sexualidade infantil, à vida dos desejos insatisfeitos que fomentam os sonhos, enuncia-se na linguagem do pulsional. Falar de desejo e falar de pulsão é, para Freud, duas maneiras de abordar o mesmo fenômeno (PINHEIRO, 2002, p. 301).

Com essa ideia de corpo-linguagem, corpo representativo de algo, corpo metaforizado, corpo simbólico e desse hibridismo entre o corpo e o desejo remetemo-nos à afirmação de Lúcia Santaella no livro *O que é semiótica* (2003), de que todos os signos – sejam eles corpo ou desejo, como é o caso – estão na natureza e falam ao homem e são sentidos, pois, como linguagem, que poderá ser verbal ou não verbal. A esse respeito, a autora acrescenta:

Iremos, contudo, mais além: de todas as aparências sensíveis, o homem – na sua inquieta indagação para a compreensão dos fenômenos desvela significações. É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração de sinais (qualquer estímulo) emitido pelos objetos do mundo em signos ou linguagens (produtos da consciência). [...] haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem (SANTAELLA, 2003, p. 12-13).

É esse sujeito desejante que pretendemos operar daqui por diante. Um indivíduo capaz de *querer* para além do físico. Um ser em contínua busca de realização, deparando-se a todo instante com as intempéries e o dinamismo da *busca*, de modo que o processo seja mais

encantador que o produto, ficcionalmente uma *Alice*²¹ caindo sempre no buraco, na urgência de fantasias para se reestabelecer ou uma criatura que nunca fique *Esperando Godot*²².

Além do desejo e da vontade humana de concretizar seus anseios, existe uma *falta* que é a necessidade. Com isso, é necessário compreender que a *falta* proclamada por Lacan (1995) pode ser derivada de uma *necessidade*. Nesse caso, é o processo criativo que preencherá, temporariamente, esse sujeito faltoso.

É, portanto, essa ordem do desejo em *criar* que objetivamos privilegiar neste estudo. Assim, finalizamos esta seção refletindo acerca do que afirmam Guattari e Rolnik (2011, p. 261) que o desejo está ligado ao criar: “Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de inventar outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”. E que lugar seria esse? Que percepção? Ou em que outro universo poderia estar esse desejo se não fosse o do mundo do lúdico, da fantasia, que não o da arte? Um território que faz render e transcender a outras esferas sensoriais de valores, inclusive em “inventar outra sociedade”, em ser outro, imaginar outro cenário, outro figurino, outra luz, em *ser* outros e, conseqüentemente, outras percepções, no aqui e agora, que não teatro?

1.2 O SUJEITO E A FALTA OU O OBJETO DA FALTA (LACAN)

“A maioria das pessoas imagina que o importante, no diálogo, é a palavra. Engano, e repito: o importante é a pausa. É na pausa que duas pessoas se entendem e entram em comunhão”. Nelson Rodrigues (2008, p. 7).

Pensar na pausa, no silêncio, no não dito é pensar na *falta*, no vazio. No vazio existencial de *Sônia*, a menina morta, de *Valsa Nº 6* (RODRIGUES, 1981), bem como no vazio de *Macabéa* (LISPECTOR, 1998), ambas desamparadas, em processo faltoso. Ademais, deve-se correlacioná-las com as nossas urgências de *pertencimento* que, como diz Clarice Lispector, o “berço é a nossa primeira vontade de pertencer” (LISPECTOR, 1999). Esse vazio é, portanto, uma fome de pertencer, de suprir um desamparo, da necessidade do outro e de preencher-se, espécie de instituição da fuga à *falta*.

Nesse sentido, encontrar esses vários eus no outro nos faz pertencer, faz com que nos preenchamos. Relembramos aqui o livro *O Eu profundo e os outros Eus*, de Fernando Pessoa e

²¹ CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

²² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

comentado na introdução por Maria Aliete Galhoz, em que ela fala do uso dos seus heterônimos, os vários eus:

Os heterônimos são, digamos, a inclinação, sua que momentaneamente prefere ou se força a preferir, a atenção especial que assume para dizer qualquer coisa, a tonalidade cromática ou musical com que varia ligeiramente a repetição e a novidade absolutas dos seus próprios momentos, e do travo, em si, da vida (GALHOZ, 1980, p. 18).

Voltando ao caso da personagem Sônia, ela se passa por várias outras a fim de mostrar, talvez, os prováveis eus de que somos formados, talvez de acordo com a afirmação de Galhoz sobre Pessoa no "travo, em si, da vida", ou seja amalgamar outros eus, uma certa alteridade, para criar uma unidade, uma identificação, processo inerente à fase do *estádio do espelho*, estudado por Lacan (1995), a fim de nos constituirmos como sujeitos. Estabelecendo uma comparação entre o “não pertencer” com a morte de *Sônia* podemos encontrar nessa junção uma semelhança, pois “não pertencer” representa, de forma geral, estar em sintoma de *falta*, dependendo do outro para nos constituir, porém, é exatamente dessa dependência do outro que vivenciamos o “mal necessário” do objeto faltoso, de sua imprescindível existência em manter acesos o desejo e, conseqüentemente, a *falta*, premissa do sujeito desejante, na psicanálise.

Com isso, a morte como sinônimo de “não pertencimento”, de ausência do outro, de desamparo, de vazio e de *falta* é primordial para nos dar certa unidade e identidade, vinculados à nossa constituição enquanto sujeitos. Como destaca Eudinyr Fraga:

Há momentos, contudo (no caso de Sônia, a presença inquietante da morte), em que se constata, surpreso, o vazio da existência, a aridez que nos rodeia, a nossa gradual transformação em máscara, sobrepondo-se ao dinamismo instintivo da nossa personalidade. Nasce angústia e a sensação de dilaceramento e fragmentação do eu no universo cambiante em que está colocado. Significativamente Sônia só vai readquirir a unidade primordial na morte: “Só a morte viu teu rosto verdadeiro e último” (FRAGA, 1998, p. 110).

No caso de *Moema*, ela carrega em si a genealogia da morte em seu sangue, uma verdadeira epifania da desgraça no núcleo familiar de *Senhora de afogados* (2004). Durante toda a peça, há um jogo de sombra e luz originada de um farol remoto próximo ao mar, efeito que provoca um universo mortífero para os personagens. Por um lado, a sombra, muitas vezes, nos remete à morte, algo não claro, algo nebuloso, de certa forma, negativo como a *falta* lacaniana; por outro lado, geralmente, a luz nos traz equilíbrio, uma ideia de preenchimento para o sujeito em *falta*.

Segundo a teoria das cores, para visualizá-las, é preciso que haja luz, haja vida, caso contrário, só resta a escuridão, o ponto fixo da nossa condição mortal. O colorido nos gera possibilidades, enquanto que a escuridão nos falta visão e certo poder de discernir as cores. Na rubrica da peça, Rodrigues enfatiza o lado dúbio do mar: “O mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres” (RODRIGUES, 2004, p. 9). Por conseguinte, para que possamos compreender os sentidos e o imaginário em torno desse elemento marítimo, é preciso que reconheçamos as águas rodriguianas enquanto um convite “direto a morrer” (DURAND, 2012, p. 96).

Na sequência de acontecimentos da peça, com a presença e a genealogia da morte, para mais compreensão da fusão entre Eros (impulsos de amor) e Tânatos (impulsos de destruição), temos: 1) *Moema* ama Misael mas, para aplacar a sede de amor, mata as duas irmãs; 2) Paulo ama Dona Eduarda e mata o amante dela; 3) o noivo, motivado pelo impulso de morte e pela sexualidade reprimida, deseja a morte de Misael; 4) Misael amou a prostituta do Cais e matou-a por amor e covardia; 4) Misael provoca a morte de Dona Eduarda, pois era adúltera. Além disso, como fonte “sombria” das patologias, as águas tenebrosas revelam uma série de incestos, quais sejam: *Moema*/Misael, Dona Eduarda/noivo, noivo/*Moema*, Paulo/Dona Eduarda, noivo/prostituta do Cais que produzirá uma carnificina testemunhada pelas ondas de um mar “profético” (BACHELARD, 1998, p. 48). Temos então dois espaços de tempo, um com as duas filhas afogadas e outro com a prostituta assassinada.

Nesse cenário, a morte, enquanto unidade primordial, parece ser relevante para que *Moema* possa desenvolver sua identidade para além das mortes da família, como no fim da peça quando ela, sozinha com suas mãos, permanece em total solidão e obrigação de conviver com algo insuportável (que são suas mãos por assemelharem-se as da sua odiada mãe). Espera-se que com essa punição a personagem possa se reconstituir enquanto ser, partindo da ideia de que, para que surja o novo, é preciso destruir o velho. Ou seja, para que haja vida é preciso que morra um espermatozoide e um óvulo, segundo George Bataille:

O espermatozoide e o óvulo são em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se unem e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para se formar um novo ser a partir da morte, da separação dos seres separados. O novo ser é ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (BATAILLE, 2014, p. 38).

Como observamos, apesar de nossa descontinuidade, carregamos uma necessidade de continuidade, necessidade de pertencimento, de morrer para nascer e assim sentir-se

pertencente a um grupo, saindo de um estado de vazio e estado de *falta*. Esse pertencimento é, na verdade, recorrente, pois psicanaliticamente desde os “primórdios de nossas vidas, nos constituirmos como sujeitos é uma forma de nos defendermos de não sermos nada” (MAURANO, 2003, p. 39).

Dessa forma, “não ser nada” significa também “não pertencer”, implica estar desamparado, sem conexão com o outro, em uma inércia revestida de vazio, de *falta*. Pensar no vazio é rever a *falta*, estudada por Lacan (1995) e numa eterna busca de preenchimento pelo sujeito desejante. Como afirmou o autor no *Seminário IV – A relação do objeto*, citado anteriormente, essa *falta* denominada de *objeto a* (objeto ausente) alimenta nosso potencial enquanto sujeitos de ser e estar no mundo e nos impulsiona a buscar os nossos desejos, tornando nossa comunicação e conexão com o mundo mais contínua e com menos ruídos.

Lacan (1995) acrescenta ainda que uma possível negatividade relacionada com essa *falta* possa ser vista com outros olhares, como o de uma construção de si, e não o de um fator maléfico, no sentido não produtivo para o sujeito e seu desenvolvimento cujo desenvolvimento baseia-se na relação com o que Lacan nomeia de o Outro (objeto *a* ou objeto ausente), que serve como ponto de partida para o questionamento, para o reconhecimento e para a composição de si. Ou seja, o sintoma da *falta* é visto por Lacan como um processo de desenvolvimento do sujeito, cujo sintoma Maurano (2003, p. 30) chama de *sintoma analítico*, que significa, “qualquer sintoma que seja tomado pelo sujeito como fonte de questionamento de si mesmo”. No que diz respeito ao outro mostrado por Lacan, a autora acrescenta:

Sem esse Outro, nada feito. Não há sobrevivência possível. É isso que faz com que nós, enquanto humanos, não sejamos propriamente indivíduos, mas sim sujeitos, palavra advinda de *subjectum*, ou seja, posto debaixo [...] Alienados no Outro, nos safamos em parte do desamparo, ancoramos em alguma significação, porém, como nenhuma significação pode resumir a complexidade da existência humana, resta sempre um ponto de vacilação do sentido, uma brecha, via pela qual erigimos o desejo que nos funda como sujeitos. Esse desejo se aferra à Coisa que supostamente nos faria plenos, sem faltas. Coisa que traduz um objeto que de fato nunca existiu que foi perdido na inscrição mesma de nossa humanidade, mas que funciona pra nós como a preciosidade escondida que perseguimos, dado que na fantasia ele nos retiraria da condição de carentes ou de devedores em relação ao Outro salvador. Lacan propõe nomear esse objeto como objeto *a* [...]. Nesse vai-e-vem do sujeito ao Outro, o campo da linguagem atua como a trama na qual estamos todos enredados [...] (MAURANO, 2003, p. 49-51).

Nessa perspectiva, Lacan (1995) comenta acerca do objeto em Freud que, cada vez que entra em jogo a noção de realidade, fala-se implicitamente no objeto. Fala-se dele ainda de uma terceira forma: “[...] a cada vez que é implicada ambivalência de certas relações

fundamentais, isto é, o fato de que o sujeito se faz de objeto para o outro, que há certo tipo de relações em que a reciprocidade, pelo viés de um objeto, é patente e mesmo constituinte” (LACAN, 1995, p. 12-13).

O objeto, então, representava uma condição para o sujeito construir sua identidade, sua maneira de se relacionar com o mundo. A esse respeito, Lacan (1995, p. 13) afirma que “toda maneira, para o homem, de encontrar o objeto é, e não passa disso, a continuação de uma tendência onde se trata de um objeto perdido, de um objeto a se encontrar”. Por sua vez, Freud indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. Esse objeto, que corresponde a um estágio avançado da maturação dos instintos, é um objeto reencontrado, aquele do primeiro desmame, o que foi inicialmente o ponto de ligação das primeiras satisfações da criança. Dessa forma, percebemos que certa nostalgia liga o sujeito ao “objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca” (LACAN, 1995, p. 13).

Essa busca pode ser caracterizada pela *falta* do sujeito proferida por Lacan (1995), que almeja um preenchimento para o objeto faltoso. Nessa busca por uma satisfação passada, em que a evolução do sujeito era sempre vista por reconstrução e o objeto é também um instrumento para mascarar, há de se enfeitar certa angústia no desenvolvimento do sujeito e sua relação com o mundo. Nesse caso, a angústia deriva do processo de castração sofrido pelo sujeito. Com isso, Lacan esclarece que é pela “via do retorno à experiência que poderemos ressituar o termo relação de objeto, e restitui-lhe seu valor verdadeiro” (LACAN, 1995, p. 23). Portanto, “O objeto se apresenta, inicialmente, em uma busca do objeto perdido. O objeto é sempre o objeto redescoberto, o objeto tomado ele próprio numa busca, que se opõe da maneira mais categórica à noção do sujeito autônomo, onde desemboca a ideia do objeto acabado” (LACAN, 1995, p. 25).

As três formas da falta do objeto são categorizadas por Lacan (1995) como objeto perdido, objeto da angústia e objeto de identificação. O objeto perdido está intimamente ligado às primeiras instâncias de satisfação da criança com o seio, as fezes e todo o processo de castração. Todos representavam objetos possíveis de perda para a criança. Desse modo, a partir de sua relação com o desmame, o desprendimento de seus excrementos, bem como constatando as diferenças na genitália masculina e feminina, a criança vivencia a sensação de *falta*.

Quanto ao objeto da angústia, que deriva do fator da castração, é também um instrumento de enfeitar, camuflar sua sensação, uma forma de sublimar²³ o que aflige o sujeito. Por fim, o objeto de identificação representa “a reciprocidade imaginária, a saber, que, em toda

²³ Sublimação, para Freud, significa o “desvio das forças instintivas sexuais dos objetivos sexuais e sua orientação para objetivos novos” (FREUD, 1972, p. 182).

relação do sujeito com o objeto, o lugar do termo em relação é simultaneamente ocupado pelo sujeito. Assim, a identificação com o objeto está no fundo de toda relação com este” (LACAN, 1995, p. 25-26).

Dessa relação objetual de identificação, podemos insinuar uma sincronia com a presença do espectador perante a cena, a personagem sendo o objeto da obra propriamente dita. O sujeito da *falta*, nesse caso, é o que faz e o que vê respectivamente ator e espectador. Essa *falta*, salientada por Lacan (1995), tem suas origens na ideia de objeto perdido desenvolvido por Freud, que está também na base da castração. Essas determinações opressoras na criança, a partir da castração, foram introduzidas por Freud de uma maneira absolutamente coordenada à noção de lei primordial do que há de lei fundamental na “interdição do incesto²⁴ e na estrutura do Édipo” (LACAN, 1995, p. 36). Para isso, o autor classifica a castração na categoria da dívida simbólica, ou seja: “Dívida simbólica, dano imaginário e furo, ou ausência, real, eis o que nos permite situar esses três elementos a que vamos chamar os três termos de referência da falta do objeto” (LACAN, 1995, p. 37).

Para essa noção de *falta*, Lacan (1995) organiza os três níveis que considera essencial, passando a situá-los cada vez que há uma crise no registro da busca do objeto. Esses níveis são estes: “castração, frustração e privação” (LACAN, 1995, p. 54), ou seja, “Na castração²⁵, há uma *falta* fundamental que se situa, como dívida, na cadeia simbólica. Na frustração, a falta só se compreende no plano imaginário, como dano imaginário. Na privação, a falta está pura e simplesmente no real, limite ou hiância real” (LACAN, 1995, p. 54, grifo nosso).

Assim, o sujeito na psicanálise deriva de um objeto faltoso em sua essencialidade, afinal, esse ser desejante é contínuo. Desde cedo, a criança, como vimos, experimenta sensações de perda de objetos o que a torna sujeito em *falta* sempre. Nessa direção, sintetiza-se o desejo como potência humana, força mobilizadora do homem e constituição do ser, bem como de sua existência, pois “no mundo humano, a estrutura como ponto de partida da organização objetual

²⁴ Com base em um amor sexualizado, porém, não generalizado, a mãe orienta o filho a escolher objetos sexuais na vida adulta, a partir do preceito internalizado de uma barreira contra o incesto, pois o “respeito por esta barreira é essencialmente uma exigência cultural feita pela sociedade [...] A barreira contra o incesto está provavelmente entre as conquistas históricas da humanidade e, como outros tabus morais, sem dúvida já se estabeleceu em muitas pessoas por herança orgânica (Cf. meu trabalho *Totem e Tabu* 1912-13). A investigação psicanalítica mostra, contudo, quão intensamente o indivíduo luta contra a tentação do incesto, durante seu período de crescimento e quão frequentemente a barreira é transgredida nas fantasias [...]” (FREUD, 1972, p. 232).

²⁵ “A castração está essencialmente ligada a uma ordem simbólica instituída, que comporta toda uma longa coerência, da qual em caso algum o sujeito poderia ser isolado. A ligação da castração com a ordem simbólica é evidenciada por todas as nossas reflexões anteriores, bem como por esta simples observação: em Freud, desde o início, a castração foi ligada à posição central atribuída ao complexo de Édipo, como o elemento de articulação essencial de toda a evolução da sexualidade” (LACAN, 1995, p. 61).

é a falta de objeto” (LACAN, 1995, p. 55). É essa *falta* que nos impulsiona a criar, teatralizar, numa tentativa constante de preencher-se.

O vazio também encontra eco nos personagens rodriguianos com suas solidões e seus desejos angustiantes na busca eterna de concretudes. Nelson Rodrigues, em suas obras, apresenta um homem com uma atroz negatividade. Luiz Arthur Nunes, estudioso da obra de Nelson, mostra que o escritor, seja em seus textos dramáticos, seja em suas crônicas e contos, é objetivo na proposição de sua perspectiva. Nesse sentido, ele comenta:

Creio que o homem, em todos os seus quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em Rockefellers [...] não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas (RODRIGUES *apud* NUNES, 1994, p. 178).

Ademais, a angústia rodriguiana, a *falta* lacaniana e o vazio lispectiano são palavras predicativas inerentes ao ser humano. Da angústia, Maria Luiza Silveira Teles (2000, p. 85) nos diz que é “somente quando angústia se apodera de nós, que se pode dizer que nos esforçamos, que aspiramos”. Podemos, com isso, traçar um paralelo em relação ao que Nelson afirma na citação anterior, a saber: “nada diminuirá a angústia humana”. A nosso ver, isso se assemelha à ideia de Lacan sobre a *falta* como algo que, apesar de negativo, serve como uma espécie de mola propulsora para nos impulsionar a fim concretizar nossos desejos na relação do sujeito com o mundo. Entendemos por angústia também o ser excessivo em suas excentricidades, em sua maneira de se comportar na sociedade contando sempre seus méritos e vantagens. Com isso a *falta* lacaniana não se refere apenas a uma angústia interna, relacionada com dor.

É preciso, pois, compreender que esse dinamismo, esses conflitos existentes, são vitais para nossa permanência enquanto seres vivos, pois o ponto fixo é a morte. Nessa direção, Teles (2000, p. 35) comenta que só poderemos compreender o ser-no-mundo quando enxergarmos a morte como o portal da vida, pois “o homem tem uma carne que dói, sangra, definha e morre”. Por conseguinte, a consciência da morte nos liberta da angústia, de certa forma, e acelera nosso ânimo no estar vivo.

No livro *O Objeto da angústia*, organizado por Maria Sílvia Hanna e Neusa Santos Souza (2005), é discutida a angústia em **vários níveis**, trazendo considerações de diversos autores, inclusive sobre o “Além do princípio do prazer”. Na segunda teoria freudiana da angústia, Carlos Fernando Motta (HANNA; SOUZA, 2005, p. 56) afirma que “A angústia tem uma relação estrutural como desamparo do sujeito”. Nessa mesma perspectiva, as autoras nos apresentam um conceito sobre a angústia, qual seja:

A angústia é uma experiência universal, não escolhe lugar nem hora, e nem espera o analista para emergir. De modo sorrateiro ou abrupto ela impõe sua presença, invade a vida do sujeito, tanto dentro quanto fora do dispositivo analítico, tanto dentro quanto fora da experiência de uma análise (HANNA; SOUZA, 2005, p. 10).

Desse modo, equalizar a angústia como presença no cotidiano da alma humana não é tarefa fácil de aceitar e de compreender. Porém, é preciso resignar-se diariamente e encará-la como um exercício contínuo no nosso viver. Como disse o dramaturgo Irlandês Samuel Beckett, “o melhor seria não começar. Mas tenho que começar. Quer dizer, tenho que continuar” (BECKETT *apud* HANNA; SOUZA, 2005, p. 15). Nesse sentido, o processo de aprendizagem em conviver com as agruras diárias são competências que precisam ser desenvolvidas constantemente. Afinal, “o homem é um ser inacabado e que se faz dia-a-dia” (TELES, 2000, p. 72). Esse equilíbrio é vislumbrado por muitos estudiosos, sob o ponto de vista da filosofia, pois, como acrescenta a autora:

Os filósofos – e todos nós – se enredam em suas próprias elucubrações. Estão sempre insatisfeitos. A verdade é que buscam soluções, da mesma maneira desesperada que todos nós. A verdade é que buscam soluções, da mesma maneira desesperada que todos nós. A meta final é a realização, mas alguém consegue alcançá-la? Eles vão e nós também... – só até aonde a inteligência pode ir e ela é limitada, e o que alcança não nos satisfaz... (TELES, 2000, p. 12-13).

Essa não satisfação é característica própria da nossa condição humana que almeja sempre o não vivido, a expectativa de viver o objeto ausente, de manter acesa a sensação da falta, por uma razão, por vezes, acredito, de se manter vivo. Nosso organismo pede uma vivacidade de autoestima. Tornando-nos a mais-valia para nós mesmos diante do espelho. Há um ego ferido, uma dor interna que carecemos preencher para seguir fortalecido, um salvo-conduto para poder circular por aí e, sobretudo, para que possamos nos manter querendo, desejando, sendo, pertencendo e enaltecendo nossa existência.

Somos seres paradoxais, isso é fato. Ao alcançarmos o objeto desejado, passamos imediatamente a desejar outro objeto. A esse respeito, Denise Maurano (2003) apresenta um poema barroco chamado “A uma ausência”, do poeta português Antônio Barbosa Bacelar, a fim de ilustrar nossa alma barroca e mostra a relação estreita entre arte e psicanálise quando diz que “o mal, que me consome me sustenta” (MAURANO, 2003, p. 23-24). Esse poema expressa um paradoxo da condição humana, segundo Maurano. É a própria angústia que carregamos pela vida afora, é a confirmação de que são os conflitos, as dores, as ausências, a *falta* que nos impulsionam a caminhar.

Essas são ideias antagônicas, que não nos permitem fazer exclusões ou sínteses. “Isso é tão presente na arte barroca quanto nas suas manifestações do inconsciente” (MAURANO, 2003, p. 24). Relacionar arte barroca com a psicanálise, para autora, é algo intrínseco, uma vez que a expressão barroca já colocava em cena esse modo de exprimir a vida. Nessa direção, expressar-se, falar da vida é uma característica tanto barroca, quanto teatral e, por que não dizer psicanalítica, que almeja sempre abordar “os impasses do sujeito desejante” (MAURANO, 2003, p. 58).

Para ilustrar esses impasses, Nelson Rodrigues nos presenteia com um diálogo entre pai e filha, respectivamente Misael e *Moema*, Nesse trecho, *Moema* confessa suas ações e justifica tais atos diante dos seus sentimentos:

MOEMA – Afoguei minhas irmãs, como se ferisse no meu próprio ser... Afoguei as filhas que preferias e acariciavas enquanto eu sofria na minha solidão...

MISAEEL (desesperado) – elas não fizeram nenhum mal. E por que as odiaste?

MOEMA (no seu ódio) – Tiraram todo o amor que eu teria de ti. Receberam as carícias que eu não tive... Elas descalçavam teus pés... E eu não! Era preciso que deixassem este mundo...

MISAEEL (espantado) – Só tens em ti ódio!...

MOEMA (fanática) – E era também preciso que não as visse mortas. Matá-las, mas de uma maneira que ninguém lhes achasse o corpo. Eu não queria que tu fizesses quarto, que chorasses sobre o caixão... E na hora de sair o enterro, tu beijarias o rosto das duas... Eu sofreria com esse beijo e com o teu gemido... Compreendes agora? (RODRIGUES, 2004, p. 64).

Assim, percebemos a maneira barroca, operística que o sujeito/personagem age tomado pela fúria da carência, da *falta*. *Moema* toma atitudes drásticas e irreversíveis em nome de um “amor”, uma paixão. Mata as próprias irmãs com o intuito de atingir o seu possível preenchimento que é estar sozinha com o seu objeto/pai e ser a filha única, a única mulher na casa.

Dessa forma, podemos compreender a relação entre o sujeito, nesse caso *Moema*, com o objeto faltoso (pai) inseridos na obra *Senhora dos Afogados* (2004). Nesse caso, a dramaturgia, especialmente a de Nelson Rodrigues, está repleta de alusões psicanalíticas. Na verdade, a peça de maior sucesso do autor *Vestido de Noiva* (1981) foi revolucionária no sentido de que se passava em três planos: memória, alucinação e realidade. Ou seja, nessa época, Nelson já abordava o que se passava no nosso inconsciente, “sonhos, atos falhos, fantasias, sintomas e chistes são abordados pela psicanálise como formações do inconsciente” (MAURANO, 2003, p. 25). Como vemos o dramaturgo já manifestava relações com a área psicanalítica. A esse respeito, complementa Maurano:

Quando a psicanálise sublinha que o psiquismo não é só a consciência: quando valoriza nossas produções psíquicas, como sonhos e fantasias, tidas até então como bobagens, promove uma reviravolta na abordagem do psiquismo, que implica simultaneamente uma subversão na visão tradicional da vida e do mundo. O que explica o porquê de a psicanálise poder ser melhor compreendida pela arte do que pela ciência tradicional (MAURANO, 2003, p. 25).

Laplanche (1998) comenta que, ao tratar da psicanálise (que tem como base a investigação do nosso inconsciente), Freud inovou trazendo a teoria da mente e da conduta humana, afirmando que o psíquico está relacionado com o sistema nervoso. Freud estudou também nossa consciência e a dividiu em três entidades da mente (Id, Ego e Superego)²⁶, considerando também nossas vontades primitivas. Caracterizou a *libido* como energia sexual, essência do conflito humano e estabeleceu o *desejo* como motivação primária, provocando assim uma sensação de *falta* constante no ser humano animal dotado de razões imperfeitas influenciadas por esse desejo.

Repensando sobre a origem da falta, em Lacan (1995), identificamos que o ponto de partida é a noção freudiana de “objeto perdido”, enfatizando a importância da significação fálica, que define a *falta* do objeto *a* como uma operação articulada em três níveis, quais sejam: real, simbólico e imaginário. Ademais, o autor situa os três modos de *falta* de objeto a partir de três operações: privação, castração e frustração. Nessa direção, nossa área de atuação encontra-se no nível do simbólico e do imaginário, por conseguinte, na operação da castração e frustração. Acerca da castração, Lacan acrescenta:

A castração é um dos conceitos fundamentais da teoria psicanalítica, tendo sido introduzido por Freud ligado à noção da lei primordial, à interdição do incesto e à estrutura do Édipo, sendo um elemento de articulação essencial de toda a evolução da sexualidade. A castração só pode se classificar na categoria da dívida simbólica. [...] É uma falta simbólica à medida que ela remete à interdição do incesto, que é referência simbólica por excelência (LACAN, 1995, p. 36-37).

Em sua origem, a *falta*, pensada no nível da castração é marcada quando o menino ver o corpo nu da mãe e pensa: “Posso ser castrado como ela” e emergencialmente inicia uma angústia da castração. Enquanto que, na menina por descobrir que anatomicamente o clitóris é inferior ao pênis e saber da condição da mãe de ser castrada pensa: “Fui castrada como ela”. (NASIO, 1989, p. 22).

²⁶ De acordo com Freud (2014, p. 131) “[...] as neuroses são a expressão de conflitos e aquelas tendências sexuais que o ego acha incompatíveis com sua integridade ou com suas exigências éticas. O Ego reprimiu tais tendências, isto é, lhe retirou seu interesse e impediu-lhes o acesso à consciência e descarga motora conducente à satisfação”.

Dessa maneira, Nasio (1989) torna claro esse processo da castração a partir dessas diferenças nos gêneros. No livro *5 lições sobre Lacan*, também de Nasio (1993), o autor informa sobre o termo utilizado por Lacan para *objeto a*, que representa a falta. Inicia dizendo que essa letra *a* é um símbolo, não a 1ª letra do alfabeto, mas a 1ª letra da palavra outro (*autre*). A psicanálise não responderá quem é o outro, pois o outro é um problema a ser resolvido, expressa uma ausência, um vazio, uma falta. Com isso, vai trazendo alguns conceitos representativos do que seria a falta, comparando ainda o *objeto perdido* em Freud com o *objeto a* em Lacan. Nessa perspectiva, afirma que o objeto perdido é apenas uma das imagens possíveis dessa não resposta chamada *objeto a*. Apresenta, ainda, a tríade lacaniana para o objeto, ou seja, real, alucinado e fantasia. Por fim, o autor utiliza o termo *Mais Gozar* em consonância com o *objeto a*, que é o excesso de gozo que pode assumir todas as imagens corporais, visuais, auditivas, olfativas e táteis que participam do encontro desejante entre o sujeito e o Outro. Desse modo, esse *Mais gozar* traduz-se como sinônimo de imagem corporal, assemelhamos aqui com o ato teatral e suas ações corporificadas no intérprete como possibilidade de preenchimento.

Ainda sobre a castração, Lacan (1995, p. 37) traz algumas considerações: “É uma falta simbólica à medida que ela remete a interdição do incesto, que é referência simbólica por excelência”. E completa: “Na castração há uma *falta* fundamental que se situa como dívida, na cadeia simbólica” (LACAN, 1995, p. 54). Essa dívida começa no desenvolvimento psicosexual da criança, conforme aponta Nigel Bengson (*apud* NASIO, 1989, p. 53), que reforça pensamentos anteriores acerca das fases por que passa a criança, a saber:

Freud descreveu cinco estágios que, segundo ele, todos nós atravessamos:
 Oral (até os 2 anos)
 Anal (de 2 a 3 anos)
 Fálico (de 3 a 6 anos)
 Latente (de 6 a 11 anos)
 Genital (a partir dos 11 anos)
 Os três primeiros estágios são particularmente importantes, pois eles influenciam fortemente a personalidade na idade adulta.

Dessa forma, fazendo valer a importância dos três primeiros estágios, conforme Freud – **o oral, o anal e o fálico** –, a criança começa a se relacionar como os *objetos*, respectivamente, **chupeta ou seio, fezes e diferenças sexuais** (complexo de Édipo = castração) e assim a perdê-los. A partir disso, Freud denominava-os de *objeto perdido* e diz que a identificação reduz o objeto a um traço único, o que é feito ao preço de uma perda. Por sua vez, Nasio, em seu livro *5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan* (1993), afirma que “o objeto perdido é apenas uma das imagens possíveis dessa não resposta chamada a objeto *a*” (NASIO, 1993, p. 108).

O bebê, ao deixar de usar a chupeta e ou ter o desmame, passa a sentir a *falta* desses *objetos*, passa a controlar a defecação para não se perder de suas fezes encarando-as como *objeto* pertencente a ela. À medida que é orientada pelos pais, geralmente, começa a compreender que as fezes precisam ser evacuadas por uma questão fisiológica e, desse modo, vai aceitando o processo.

Porém, isso se dá de forma dolorosa, no caso do menino, por exemplo, ao descobrir que é diferente da mãe, ele pensa que poderá ser castrado como ela, gerando assim uma possibilidade de castração, de perda. Já a menina, a se ver diferente do menino e igual à mãe, sente-se inferior, castrada, por não possuir anatomicamente um pênis, mesmo depois transferindo esse “poder fálico” para outras dimensões, como ser mãe. Portanto, ao passo que há uma perda gera-se uma falta, relembrando a ideia de objeto perdido para Freud e de objeto *a* para Lacan.

Nessa perspectiva, em seu artigo *Luto e Melancolia* (2010), Freud refere-se à “pessoa” perdida não como “pessoa” e sim como “objeto”, com isso, já fornece uma base para Lacan em saber “quem é o outro?”. Assim, acerca do objeto *a*, Lacan (*apud* NASIO, 1993). Esclarece:

Ele é um objeto que se reveste da característica de ser escrito com um símbolo, a letra “a”. Esse símbolo “a” não representa a primeira letra do alfabeto, mas a primeira letra da palavra “outro” [*autre*]. [...] Quem é esse outro amado e agora desaparecido, de quem faço o luto? Freud chama de “objeto”, e Lacan, de “objeto *a*” (NASIO, 1993, p. 92).

A letra *a* é uma maneira de nomear a dificuldade: ela surge no lugar de uma não resposta [...] de uma ausência. Que ausência? A ausência de resposta a uma pergunta que insiste sem parar. Já que não encontramos a solução esperada e necessária, marcamos então com uma notação escrita (NASIO, 1993, p. 93).

O objeto *a* é o gozo enigmático e inominável que Lacan chama de *mais-gozar* [...]. É que esse excesso de gozo enigmático e inominável, chamado *a*, pode assumir todas as imagens corporais, visuais, auditivas, olfativas ou táteis que participam do encontro desejante (NASIO, 1993, p. 117).

Esse *mais gozar* que Lacan utiliza é sinônimo de imagem corporal que se assemelha com o ato teatral, a nosso ver, e suas ações corporificadas no intérprete como possibilidade de preenchimento, bem como no espectador que corporalmente também está presente participando do ato cênico e se preenchendo a partir de suas sensações e percepções. Como afirmou Narciso Telles, no seu livro *Pesquisa em artes cênicas* (2012), não existe no campo da pesquisa nas artes do corpo “objeto não intencionado”; e, se não existe “objeto não intencionado”, não existe “objeto” de estudo vazio de ordem representativa psicofísica, de desígnio e de desejo. Essa é uma primeira plenitude que deve ser necessariamente aceita pelo pesquisador, não sendo uma

particularidade exclusiva da área de artes. Ademais, “[...] se a falta está na base do desejo (não posso desejar o que não me falta, se quisermos seguir as pistas de Lacan), tal falta (a ausência do objeto que completa o meu corpo) gera um *espaço potencial* no qual ocorre a constituição do mundo criativo, simbólico e representacional” (TELLES, 2012, p. 113).

É, portanto, por esse *espaço potencial* do sujeito, no caso a personagem *Moema* e suas ações dramáticas, que caminha essa pesquisa, percorrendo o processo criativo, teatral, dramaturgicamente e representativo, como alvo de possibilidade para um preenchimento, ainda que temporário, desse *objeto faltoso*. Temporário porque sempre estamos recomeçando. É incessante a busca. Estamos sempre na travessia da via *crucis* do cotidiano, imbricados na angústia, na dor e na *falta* de nossa existência. Somos seres passionais, dominados pela *falta* do outro, falta do corpo e principalmente da alma. Como disse Nelson: “Sem alma não se chupa nem um chica-bom. Mais importantes são os ovários da alma. Os verdadeiros órgãos genitais estão na alma” (RODRIGUES, 2008, p. 12).

1.3 O SUJEITO AMOROSO (BARTHES)

“Se todos me vaiarem e só você me aplaudir, ainda assim eu me sentirei como um Napoleão coroado” Nelson Rodrigues (*apud* CASTRO, 1992, p. 418).

A obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (2014), do alemão Johan Wolfgang Goethe, que vem a ser um romance que inaugurou o Romantismo, retrata seu personagem principal, Werther, como sendo marcado por uma paixão profunda, tempestuosa, desditosa a ponto de ser tomado de ações extremas pelo objeto amado, chegando até mesmo a suicidar-se com um tiro na cabeça a fim de resolver seus impasses. Talvez ele represente o sujeito da *falta*, tema que se pretende sinalizar. Para tal dúvida, Barthes (2003, p. 52) afirma: “Werther é puro discurso do sujeito amoroso: o monólogo (idílico, angustiada) é rompido apenas uma vez, no final, pouco antes, do suicídio”. Esse jovem bem poderia ser um personagem rodriguiano com essa ideia fixa de pontuar o sujeito amado como único e absoluto, por ficar feliz apenas com seu aplauso, apesar de ser vaiado por todos.

Com isso, pretendemos também discutir o sujeito do ponto de vista barthesiano, com foco na perspectiva apontada no livro *Fragments de um discurso amoroso* (BARTHES, 2003), em que defende o sujeito amoroso de forma que não se deve reduzir o amante a “um simples sujeito sintomático, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável” (BARTHES, 2003, p. 17).

Numa análise comparativa, é trazer a personagem *Moema* e seu discurso amoroso enquanto sujeito que fala de si mesmo, que se expressa por meio de suas ações dramáticas que compensam um suposto preenchimento da falta, entendendo a personagem a partir do imbricamento entre ator, personagem e persona (tema que será discutido a seguir).

É a partir ideia do discurso apontada por Barthes (2003), que se pretende investigar o sujeito amoroso em *Moema*, como representativa de um discurso passional. Nesse sentido, Barthes (2003, p. 18) afirma que “*Dis-cursos* é originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, ‘caminhos’, ‘intrigas’”. O amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar-se contra si mesmo. Com isso, o autor cria possíveis saídas para a crise amorosa:

Ideia de suicídios; ideia de separação; ideia de isolamento: ideia de assassinato [...]. Posso imaginar várias soluções para a crise amorosa e não cesso de fazê-lo [...] A ideia é sempre uma cena patética que imagino e com a qual me comovo: em suma, um teatro. E é da natureza teatral que me benefico [...]. Produzo uma ficção, torno-me artista, faço um quadro, pinto minha saída [...] A arte da catástrofe me apazigua (BARTHES, 2003, p. 295-296).

Dessa forma, a partir das ações de correr dentro de si mesmo, de lutar contra suas angústias, conflitar-se com sua incompletude, enveredar no seu íntimo insatisfeito teatralizando seu imaginário que a personagem se apresenta como sujeito em processo de reconstrução de seu objeto faltoso.

É, portanto, desse olhar para dentro, desse olhar interno, que corroboramos o pensamento da escritora gaúcha Lia Luft (2010), quando diz que o mundo não tem sentido sem o nosso olhar que lhe atribui formas. E todo esse exercício do olhar começa na infância, com suas carências, nem sempre explicáveis. Mesmo se fomos amados, sofremos de uma insegurança elementar. E faz o seguinte paralelo:

Na arte como nas relações humanas, que incluem os diversos laços amorosos, nadamos contra a correnteza. Tentamos o impossível: a fusão total não existe, o partilhamento completo é inexequível. O essencial nem pode ser compartilhado. É descoberta e susto, glória e ou danação de cada um solitariamente (LUFT, 2010, p. 13).

Isso mostra que, antes de tudo, antes de desejar a presença do outro, inclusive, precisamos nos conhecer e reconhecer. Ao nos constituirmos como seres humanos, como diz Luft (2010), “Participamos de uma singular dança de máscaras sobrepostas, atrás das quais somos o objeto de nossa própria inquietação” (LUFT, 2010, p. 18), vivendo nessa dicotomia entre viver e morrer, entre o ser e o que nos falta, entre palavras amorosas e convites recusados.

Sob essa ótica, a autora confirma que “Essa ambiguidade nos dilacera e nos alimenta. Nos faz humanos” (LUFT, 2010, p. 18).

Dessa forma, podemos compreender a solidão da personagem *Moema* quando diz: “Afoguei as filhas que preferias e acariciavas enquanto eu sofria na minha solidão” (RODRIGUES, 2004, p. 64). Nesse caso, era uma solidão necessária que gerava todo o seu impulso criativo em dirigir ações que possibilitassem atingir seu alvo. Ainda sobre a solidão, o psicanalista Carmine Martuscello, no livro *O teatro de Nelson Rodrigues – uma leitura psicanalítica* (1993), no capítulo *O homem e o mundo: solidão e comunicação*, retrata o homem rodriguiano e, nesse sentido, apresenta a seguinte reflexão: “Isolado dos outros por sua própria condição biológica de nascer e morrer só, o homem inquieta-se e rebela-se contra seu destino. Move-se na direção do outro e com ele constrói vínculos que amenizam o peso da solidão” (MARTUSCELLO, 1993, p. 189).

Portanto, amenizar sua solidão, nesse caso, é exatamente buscar no Outro um diálogo possível, trazendo esse diálogo para a arte e o teatro, enquanto objetos que preenchem. Com isso, pretende-se encontrar na alteridade um sentido também metafísico e uma alternativa de preencher as lacunas existenciais, mesmo consciente de que essas lacunas são essenciais para o homem nesse espaço como ser desejante. O outro, por vezes, é importante enquanto peça de uma engrenagem maior que se chama amor.

No prefácio do livro *O que é o amor?* (1999), a autora Betty Millan, citando Barthes afirma que amamos o amor, não o objeto amado. Assim, ela dá continuidade ao seu pensamento que “o amor não vive sem a falta, sem o mal infligido pela ausência” (MILLAN, 1999, p. 23). “O amor só existe quando me escapa” (MILLAN, 1999, p. 102) e o amor “para existir requer ausência” (MILLAN, 1999, p. 108). Ademais, cita o filósofo francês Gerard Lebrun:

Dependo da reciprocidade para ser feliz ou infeliz, não para sentir. Importa menos ser amado do que amar, e na impossibilidade do gozo narcísico do espelhamento recíproco, quero o gozo da falta, masoquista sim, ilimitado, contudo. Incrível que o amor possa se nutrir de si mesmo e fazer do belo indiferente ou do ingrato que o suscitou emblema de um culto que o apaixonado termina consagrando... ao Amor. Não é esta a história da religiosa portuguesa? “Acima de Deus o amado, mas acima deste o Amor” (MILLAN, 1999, p. 97).

Como podemos observar a ausência, a falta são requisitos básicos para a existência do amor. Amor pelo outro, amor pela arte, amor narcísico. Pensando no sujeito amoroso, Nelson Rodrigues (2008) afirma que é no silêncio, na pausa, no não dito que duas pessoas se entendem

e entram em comunhão. A meu ver, essa pausa funciona como a própria falta e ausência proferida anteriormente.

Para as autoras Sonia Borges e Sheila Abramovitch no livro *O Amor e suas letras* (2011), se não existissem os impasses do amor não existiria a psicanálise. A esse respeito, citam Lacan “Falar de amor é por si mesmo um gozo” (BORGES; ABRAMOVITCH, 2011, p. 31). Dessa forma, as autoras continuam:

Assim o amor é afirmação de ser e da vida. Nas situações mais extremas de ameaça ao ser, ou seja, de risco absoluto de deixar de ser, de existir, de *not to be*, o que se tem? A declaração do amor. A maioria das mensagens de celulares das pessoas nas torres gêmeas do 11 de setembro antes de se atirar pela janela era: *I love you!* Primeira e última palavra do ser falante (BORGES; ABRAMOVITCH, 2011, p. 31).

A partir disso, elas comentam que, desde os primórdios da psicanálise, Freud reconhecia que as criações artísticas, sobretudo a literatura, antecipavam e confirmavam as descobertas clínicas e sua teorização. No artigo *Escritores criativos e devaneio*, considerado a maior contribuição freudiana para a compreensão psicanalítica da criação artística, destacam:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade [...] em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma clara compreensão interna dos determinantes de sua escolha de material e de natureza da arte de criação imaginativa em nada irá contribuir para nos tornar escritores criativos (FREUD *apud* BORGES; ABRAMOVITCH, 2011, p. 134).

Apesar de acreditarmos na potência criativa inerente ao ser humano, enfatizamos esse pensamento de Freud, que demonstra a contaminação estreita entre escritor criativo e/ou artista para com a obra de arte, entre um devaneio ou uma fantasia. Por parte do sujeito em estado criativo, originam-se “desejos recalçados insatisfeitos, que podem encontrar a sua realização na obra criativa, numa tentativa de corrigir a realidade insatisfeita” (MARTINS *apud* BORGES; ABRAMOVITCH, 2011, p. 134). É este um dos motes dessa pesquisa: As fantasias que nos restaram à sanidade quando enfrentamos os momentos mais críticos e faltosos da nossa vida íntima numa odisseia de preenchê-los.

Talvez para muitos autores tratar do sujeito amoroso seja evidenciar a banalidade do sentimento amoroso, simplificando esse sentimento em “tragédia banal” do nosso cotidiano. Mas a ideia é exatamente esta: perceber a potência criativa que há por trás desses sentimentos.

É a partir desses pequenos indigentes, dramas da vida amorosa, tratados como matéria operística, fabulosa e teatral que performamos a nossa mente e, conseqüentemente, aliviemos, sublimamos, preenchamos nossas faltas, como já foi dito anteriormente. Para isso, Nelson é fabuloso, é zona frutífera para atender tal desejo:

No que se refere ao homem como existente perante a vida, determinados personagens de Nelson Rodrigues são grandiloquentes no esbanjamento da dor humana de se mostrarem machucados pelas impossibilidades e limitações de sua condição. É da própria condição humana e suas incongruências que eles, muitas vezes, falam, aos gritos, como mártires desesperados que não se conformam com a estreiteza e a mesquinhez de seus destinos. Soltos no universo inóspito e surdo a seus clamores, eles não se resignam e não esmorecem. Continuam lançando seu brado e sacudindo com ele, a indiferença dos que insistem em não ouvi-los (MARTUSCELLO, 1993, p. 191).

De forma geral, a obra de Nelson Rodrigues faz referências à tragédia grega com toda pompa e circunstância. É um teatro de soluções radicais: matam, suicidam, castram, mantêm relações sexuais com parentes, como na tragédia grega, para o drama comum. Um teatro em que as pessoas não sofrem as restrições da civilidade. Na cena com seu irmão, por exemplo, *Moema*, como toda heroína trágica, carrega em sua fala esse destino: “*MOEMA* – Se tu pudesses adivinhar o amor que eu sinto. O amor que eu levo comigo... [...] O sentimento da tua mãe não é nada diante do meu... [...] Ela não mataria ninguém por um homem. Não derramaria o sangue de ninguém... Não é assassina...” (RODRIGUES, 2004, p. 71).

Essa sede pelo pai, esse misto de amor com devoção transforma-a em um dos personagens mais apaixonantes e apaixonados da dramaturgia. Tomada pelo desejo, pela fúria, pela exclusividade, *Moema* simboliza o sujeito apaixonado em seu ápice, cheio de ideias mirabolantes, de articulações criativas para atingir seu alvo, sua plenitude, encenar seu espetáculo, que é estar sozinha com seu pai. Preencher-se da *falta*. Partindo desse mote, a personagem é sucumbida pela paixão. Mata as irmãs afogadas, insinua seu noivo para sua mãe, seduz seu irmão para matar seu noivo e abandona-o ao mar, ao suicídio. Deixa de dar de comer e beber a sua avó e ela morre. Por fim, instiga seu pai a matar sua mãe. Tudo é muito planejado, calculado, imaginado e, por que não dizer, sofrido, no intuito de concretizar seu desejo amoroso, sua incestuosa paixão. A esse respeito, destacamos outro trecho da peça, em que a personagem diz “*MOEMA* – Desde menina meu sonho era ficar sozinha contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa [...] e agora sou tua filha única” (RODRIGUES, 2004, p. 94).

O amor e/ou a paixão são sugeridos nesta pesquisa como objeto de impulso para o sujeito preencher-se, é a expressão do discurso amoroso como terreno fértil para a criação, como sugere o texto, já demonstrando uma escrita performativa, em um dos diálogos entre pai e filha:

MOEMA – Procura em toda casa, nos espelhos também... Tuas filhas não estarão em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que eu destruí; nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembras dos olhos, dos cabelos?

MISAEL – Talvez...

MOEMA – Sabes pouco... Saberás cada vez menos... Até que um dia nada restará delas na tua memória... Só existirei eu, minha imagem diante de ti... (apaixonadamente). Somos assassinos, pai, tu e eu!... (RODRIGUES, 2004, p. 66).

É sobre esse sujeito amoroso que faz, planeja, arquiteta, fomenta ações que nos interessa discutir. Além disso, temos o objeto que, supostamente, preenche o sujeito faltoso, do qual trataremos no capítulo a seguir.

2 COXIAS (INCONSCIENTE): A PROBLEMÁTICA DO OBJETO (O OUTRO)/ DO OUTRO LADO DO ESPELHO

“Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio e ninguém mais existisse, a não ser nós [...]. Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. Eu queria voltar a ser o que já fui. Um feto no teu útero²⁷” Nelson Rodrigues (1994, p. 156-157).

O termo “objeto”, etimologicamente falando, provém do latim *objacere*. A partícula “jacere” já foi explicada no capítulo anterior; “ob”, por sua vez, significava adiante. Assim, objeto poderia ser entendido como “lançado adiante”, ou algo semelhante a isso. Muitos filósofos, tais como Descartes, pensaram em objeto como aquilo que está no pensamento, como o objeto específico do pensamento, aquilo que se pensava era o objeto.

Com Kant, o termo começou a tomar as feições com as quais mais se apresentaria na contemporaneidade, embora outros pensadores tenham tentado restabelecer o conceito original, mas não tenham conseguido fazer isso com sucesso. Quanto ao uso que especificamente fazemos dos termos, o objetivo é o de problematizar tais definições apresentadas com a ideia de objeto faltoso em questão.

Para esta pesquisa, objeto é o que sofre a ação intencional do sujeito. Por sua vez, o sujeito é um ser desejante, como prima a psicanálise. Esse desejo almejado representa algo ausente, que está em falta. A esse respeito, questionamos: que desejo é esse senão um objeto que está adiante estando o sujeito a fim de alcançá-lo? Seria, então, uma falta que necessita de uma ação. O termo objeto, “lançado adiante” ou arremessado, pode ser compreendido também como objeto em jogo, posto em cena, o que indica que o processo criativo do autor, ator, encenador e espectador, a partir da personagem, estão diante do sujeito faltoso.

Na perspectiva da psicanálise, uma das áreas de estudo que adotamos, o objeto significa “aquilo que orienta a existência do ser humano, enquanto sujeito desejante” (CHEMAMA, 1995, p. 150). Nessa direção, Freud determina, segundo Chemama, quatro tipos de objetos: objeto de pulsão, objeto de amor, objeto de identificação e objeto perdido. Aproximando essas definições com esta pesquisa, o objeto da pulsão é “aquilo em que ou por quem ela pode alcançar seu objetivo” (CHEMAMA, 1995, p. 150), essa pulsão poderá, nesse caso, vir da personagem *Moema* em realizar suas ações a fim de alcançar seus objetivos, bem

²⁷ Edmundo, personagem de *Álbum de família*. RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. Teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 556-557.

como na ideia do personagem travestido de encenador, em seu processo criativo no intuito de realizar sua concepção cênica.

No tópico do objeto do amor, Chemama sustenta que o “amor é uma paixão do *eu total* [...] o amor tem uma parte ligada a necessidade” (CHEMAMA, 1995, p. 150-151). Esse eu total pode ser a busca de conhecimento de si, do preenchimento do sujeito em falta. O amor circunda o ser de tal forma que sua presença se basta para atingir a necessidade do indivíduo, configurando um misto de prazer, de concretude, de acolhimento. Para o objeto de identificação, temos: “Uma multidão primária (não organizada) é uma soma de indivíduos que colocaram um único e mesmo objeto no lugar de seu ideal do eu, e conseqüentemente, identificaram-se em seus eus, uns com os outros” (CHEMAMA, 1995, p. 151).

Para isso, temos a relação das pessoas envolvidas com o mesmo objeto, sendo arte, teatro e, em cena, enquanto objeto, o eu do ator, o eu do personagem e o eu do espectador. Por fim, o objeto perdido que “é feito ao preço de uma perda” (CHEMAMA, 1995, p. 151). Em referência à pesquisa em foco, a perda simboliza que se há uma falta, há uma ausência, uma perda que necessita ser preenchida. Nessa perspectiva, o autor ainda esclarece que, para Lacan, o objeto *a* é a

[...] causa do desejo [...] O objeto *a* (pequeno *a*) não é um objeto do mundo. Não representável como tal, só pode ser identificado sob forma de “fragmentos” parciais do corpo, redutíveis a quatro: o objeto da sucção (seio), o objeto da excreção (fezes), a voz e o olhar [...] o termo objeto *a* se constitui e opera como falta a ser (CHEMAMA, 1995, p. 152).

Partindo dessa conceituação, o objeto *a* é o objeto que inexistente, objeto faltoso e almejado na intenção de completude do sujeito, para que ele, o sujeito, não se sinta privado, excluído de relações com o outro. Como ilustra Lacan:

O sujeito se esforça para manter suas relações de objeto a qualquer preço, utilizando todas as espécies de acomodações nesse objetivo: mudanças de objeto com o uso do deslocamento, ou da simbolização, que, pela escolha de um objeto simbólico arbitrariamente investido dos mesmos valores afetivos do objeto inicial, vai lhe permitir não se ver privado de relações objetais (LACAN, 1995, p. 19).

Com isso, percebe-se que o Outro é fundamental para o sujeito e sua constituição.

2.1 O OBJETO ARTÍSTICO/O OBJETO A (RTE)

“Sou a favor da liberdade. Acho a liberdade mais importante que o pão”.
Nelson Rodrigues (*apud* CASTRO, 1992, p. 406).

No capítulo sobre *Escritores criativos e devaneios* (1976), Freud traz alguns questionamentos sobre a nossa estreita relação com o criar, com a fantasia, em lidar com objetos que representem de certa forma uma realidade. Nesse sentido, o autor assevera que: “Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta” (FREUD, 1976, p. 149).

Lembrando que escrevemos com o corpo e com a imagem também, somos seres simbólicos por natureza e a fantasia faz parte do nosso inconsciente, para Lacan, na fantasia há teatralidade. Já para Nasio (1993, p. 126), “A fantasia comporta: uma cena, personagens – em geral, pouco numerosos – uma ação, um afeto predominante e a presença, na cena, de uma parte definida do corpo”.

Freud (1976) questiona se deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa, visto que a ocupação favorita e mais intensa da criança é o brincar ou os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério? Ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e depende nela muita emoção. Ademais, a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança caracteriza seu mundo de brincar, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginadas às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o “brincar” infantil do “fantasiar”. Para Freud (1976, p. 150):

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética.

Esse brincar infantil remete a um período de posse com os brinquedos, com os objetos, entre outros, que a criança teme em perder e, nesse sentido, aproximado da ideia de objeto perdido, para Freud (1976) ou então do objeto faltoso, para Lacan (1995). Nessa direção, o brincar infantil, com seu jogo de fantasias, desdobra-se no mundo adulto na criação artística, como

possibilidade de preenchimento. De acordo com Freud (1976), isso serve para que o adulto possa refletir sobre a intensa seriedade com que realizava seus jogos na infância; equiparando suas ocupações do presente, aparentemente tão sérias, aos seus “jogos de criança, pode livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo humor” (FREUD, 1976, p. 150).

Esse “alívio” proporcionado pela fantasia, pelo brincar é o mesmo sentimento, acredito, que o processo criativo e a linguagem artística podem proporcionar a todos os envolvidos na criação. A arte significa e ressignifica o homem e potencializa sua existência. Correlacionamos aqui a arte como signo teatral, como ser outros, afinal, “o poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor. A dor que deveras sente” (PESSOA, 1996, p. 14). E essa significação em ser outros, acreditamos, está a serviço de um possível preenchimento do homem.

Dessa forma, entendemos o mundo como linguagem que considerava, conforme C.S. Pierce (*apud* SANTAELLA, 2003, p. 23), que “toda e qualquer produção, realização e expressão humana como sendo uma questão semiótica”. Para isso, o teatro, nesse caso, é uma expressão humana, pois sua característica encontra-se na natureza da arte. Para Benedito Nunes (1999, p. 71), a expressão “é o ato que consiste em relacionar certos dados atuais ou presentes a objetos ocultos ou distantes”, ou seja, bradar aquilo que inquieta os homens, ilustra suas angústias, suas faltas e, a partir de seus reflexos, sublima suas faltas. Mais adiante, Nunes nos traz outro conceito de expressão que se aproxima mais dessa investigação: “É o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos” (NUNES, 1999, p. 72).

Tais processos interiores fazem parte de nossa biografia, autobiografia e processos inerentes as nossas experiências, na nossa forma de lidar com os objetos que nos escapam ou renunciamos. Na realidade, nunca renunciamos a nada, nem quando crescemos e paramos de brincar renunciamos ao prazer de brincar. Isso não é renúncia, é, na verdade, a formação de substituto, conforme preconiza Freud (1976, p. 151):

Da mesma forma a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios. Acredito que a maioria das pessoas construa fantasias em algum período de suas vidas. Este é um fator a que, por muito tempo, não se deu atenção, e cuja importância não foi, assim suficientemente considerada.

Essa construção de fantasias identifica-se com o universo lúdico e mágico do teatro, onde se contam histórias, evocando o homem e sua existência. A partir desse mundo fantasioso, que é também o teatral, podemos nos identificar e compartilhar com outros para um reconhecimento maior de nós; enquanto sujeitos, gerar prazer na contemplação artística até de trabalhos trágicos, bem como aliviar nossas *faltas*. Sobre esse prazer, essa qualidade libertadora da arte, Fischer (1983), a partir dos pressupostos de Bertolt Brecht, acrescenta:

Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas plateias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa apreender a sentir no teatro toda a satisfação e alegria experimentada pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador (FISCHER, 1983, p. 14).

É nessa necessidade de se relacionar com o outro, de valorizar o outro e evidenciá-lo que a arte se faz e se refaz. É nesse processo de alteridade que a arte se autentica como existência. Principalmente no teatro que, para existir, precisa ter basicamente dois elementos primordiais: um que faz e um que vê. É, portanto, nesse aglomerado de coisas em relação à arte como alteridade, conhecimento de si e existência que Fischer (1983, p. 19) conclui: “[...] a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o “eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade do ser”.

Nesse sentido, o teatro, na perspectiva do personagem, do jogo ficcional, considera a função do ator em agir sendo outra pessoa diante do público com convivência, pois, o espectador possui uma alta equivalência com essa ideia de alteridade. É como se o espectador esquecesse que está enganando a si próprio. Talvez fosse melhor dizer que é no teatro que sentimos o prazer da convivência com seres artificialmente construídos. O ator faz de conta que acredita que o seu personagem seja uma totalidade, um ser semelhante aos da realidade, quando, na verdade, ele só é composto de poucos elementos que ele e o espectador devem completar com sua imaginação.

Com isso, ele oferece ao público a possibilidade de produzir uma ilusão que poderá ser uma ferramenta a fim de preencher a *falta* lacaniana do sujeito em relação ao objeto *a*, analisado no capítulo anterior como o outro que *falta*, o ausente, que propomos nesta investigação e que reverbera no conhecimento de si e na existência da arte, como possibilidade de diálogo. Nessa lógica, Fischer (1983, p. 57) postula: “Só a arte pode fazer todas essas coisas. Arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro total. A

arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la...”.

Ademais, a maioria das transformações advém de uma insatisfação, pois só o desejo muda aquilo que me incomoda. Partindo do que foi discutido em capítulos anteriores, se há um desejo é porque existe uma falta. Em relação às fantasias, por exemplo, Freud diz que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1976, p. 152).

O conceito de fantasia, em sua “autonomia comunicativa” (termo que será utilizado nesta pesquisa para especificar o que concluímos sobre o conceito de fantasia nas obras freudianas), apresenta-nos a existência de uma instância psíquica que não corresponde apenas à exterioridade nem à interioridade do sujeito, mas se revela no que ao sujeito é mais valioso: sua relação com o desejo. A arte entra nessa relação justamente por ser a via de acesso da fantasia; o ato da criação artística sensibiliza, proporciona prazer, proporciona insatisfação. Nós nos adaptamos à realidade imaginária que nos é imposta pelo artista (no caso, escritor criativo), desse modo, o produto artístico encontra estímulos na vida, os mais diversos como vimos até então, pois são “representações simbólicas dos verdadeiros desejos do homem”²⁸. A partir do momento que depreendemos o que é a arte para Freud, conseqüentemente, compreendemos o que ele define como sendo escritor criativo.

No que diz respeito ao escritor criativo, podemos citar Nelson Rodrigues, dramaturgo contemporâneo à efervescência da psicanálise no Brasil (que culminou entre os anos 1940 e 50), ao desenvolver seus personagens, fazia uso dessa prática da articulação entre arte e fantasia e como isso pode suscitar a relação do sujeito com o seu desejo e, conseqüentemente, com o seu objeto faltoso. Na obra rodriguiana, em sua maioria, o foco é a família e suas relações incestuosas, principalmente na fase do teatro *desagradável*.

No nível do senso comum, o teatro de Nelson Rodrigues está associado a uma encenação bizarra de aberrações sexuais. Mas é pertinente colocar, como indagação mais geral, do que é que a sexualidade pode estar fantasiada e dramatizada em sua obra. É notável a constatação de que a sexualidade, os impulsos sexuais, tem sempre como referente último o próprio contexto familiar. Com efeito, observa-se uma insistência em eleger a temática sexual

²⁸ O termo “representação simbólica dos verdadeiros desejos” é uma expressão que Freud utiliza no texto *A história de uma neurose infantil* (1914) para falar sobre os desejos do sujeito que aparecem à consciência. Será utilizado o termo “verdadeiros desejos” no trabalho nesse sentido que Freud o dá “uma fuga das incumbências do presente” (FREUD, 1914, p. 60).

como a principal detonadora ou reveladora da desorganização familiar. Mas como as situações de conflito constituem momentos fecundos para a revelação de regras, por sua vez, os dilemas, proibições e infrações sexuais, encarnados nos personagens rodriguianos, descortinam, ao mesmo tempo, a própria organização familiar. A esse respeito, esclarece a pesquisadora Maria Albuquerque (2001, p. 1):

A psicanálise tornou clara a ideia de que a repressão dos anseios mais primitivos do homem surgiu decorrente das regras do jogo social. Em *Totem e Tabu* (1912-1913), Freud refere-se justamente a essa questão do controle social dos impulsos, concluindo que o homem nunca internaliza completamente a interdição. Daí consiste a necessidade de o grupo social criar um sistema interno que garanta sua ordem interna, decorrendo disso o conflito de duas grandes forças que são o desejo de violação das normas instituídas e o recalque do desejo por uma questão de imposição social. O estudo deveu-se ao interesse de Freud pela Antropologia, assim com pela inter-relação entre a civilização e a repressão dos instintos. Em *álbum de Família*, emerge os recônditos impulsos da natureza humana, dentre eles o incestuoso. Nelson Rodrigues não se afasta de um cunho moralizador, ao contrário do que se possa aparentar uma visão superficial equivocada. A psicanálise, de orientação freudiana, apresenta o princípio de Vida (que tem base primordial nos desejos sexuais) e sua rejeição pela sociedade (consciente e inconsciente).

As obras rodriguianas eram sempre carregadas de impulsos e desejos sexuais, consciência e inconsciência termos reconhecidamente psicanalíticos. Eram peças que abordavam o mais trabalhado e aceito tema da literatura: amor. Nelson, em vez de fechar os olhos e fingir não ver o sexo, que é parte categórica do amor, expunha-o em suas fantasiosas facetas mais viscerais e profundas. Assim, ele demonstrava que o sexo faz parte de nossas vidas e que justamente por isso deve constar de nossa literatura, e em toda linguagem artística, sendo cada ser humano a prova cabal da existência do sexo.

Isto é amor. [...]. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder (RODRIGUES, 2004, p. 277-278).

Na maior parte de sua obra, Nelson apresenta a família como primeiro espelho da sociedade, é o cerne dos nossos primeiros desejos, nossas primeiras referências e valores morais vêm da família. O sexo, portanto, é matéria-prima dos estudos de Freud e da dramaturgia de Nelson, com seus dramas pessoais, sua criatividade literária e, sobretudo, seu talento em trazer para a cena as mais recônditas fantasias do ser humano.

Quanto ao conceito de fantasia, pareceu influenciar o posicionamento de Freud frente à questão da realidade. Foi nesse momento histórico que surgiu a obra *A interpretação de sonhos* (2015). A fantasia aqui não foi mais considerada apenas um recurso imaginário do sujeito para encobrir algo da realidade. Nesse caso, foi considerado como realização de desejo e permaneceu sendo em todo o decorrer até o fim dos escritos.

Só a partir de 1900 é que Freud irá escrever alguns textos que relacionarão os conceitos de arte e fantasia. Porém, apenas em 1915, a partir do texto *O inconsciente*, é que será possível definir o significado de “autonomia comunicativa”, em relação ao psiquismo, para a fantasia e como isso poderia contribuir para a relação proposta entre o conceito de arte e fantasia. A leitura desse texto faz com que, no percurso para afirmação do conceito de fantasia, acabe-se por defrontar com a própria elaboração do conceito de inconsciente, termo que foi aplicado por Nelson Rodrigues na maioria de suas peças, inclusive em *Vestido de noiva* (1981). De acordo com Lins (1979, p. 63): “*Vestido de noiva* não leva a ousadia de sua concepção formal aos terrenos mais escorregadios do inconsciente ou do subconsciente, como exigiria, talvez uma plateia mais habituada aos métodos freudianos e psicanalíticos de interpretação da mente e da realidade”.

Vestido de noiva (1981) é a segunda peça escrita por Nelson Rodrigues e apresentada em dezembro de 1943. Ela é considerada um marco na história do teatro brasileiro, principalmente pelas inovações técnicas que trouxe à dramaturgia da época. A ação se passa na mente de uma acidentada, oscilando entre os planos da realidade, memória e alucinação. Com isso, *Vestido de Noiva* cria uma cronologia absolutamente “sui generis para o desenvolvimento de uma ação cujo espaço está situado no mais profundo campo de sonhos e devaneios que a realização mágica do escritor localiza em sua imaginação criativa” (MARTUSCELLO, 1993, p. 247).

Em relação à imaginação criativa – seus dramas pessoais, sua autobiografia e suas fantasias –, pode revelar o sujeito em relação ao seu desejo. A questão que resta é saber como a arte pode estar vinculada a esse saber. Para isso, a proposta será compreender como Freud concebe a arte e como essa arte está relacionada com esse saber. Freud compreendia a arte como um conhecimento acerca do psiquismo humano e afirmava que “as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito” (FREUD, 1914, p. 217).

Em escritos de Freud sobre sua relação com arte e efeito do psiquismo do outro em você, para alguns amigos escritores, ele descreve o medo do duplo, medo do reconhecimento do outro a partir de seus trabalhos. O que Freud considerava como duplo? Por exemplo, o duplo como sinônimo: “Porquanto o efeito estranho de um ‘duplo’ pertence a esse mesmo grupo, é

interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente” (FREUD, 1969a, p. 265).

Este conceito surgiu a partir do texto *O estranho* (1969a). Nesse caso, o duplo representa o “sinistro”, aquilo que nos leva ao estranhamento justamente por dizer de nós, da nossa familiaridade com aquilo. Conforme o que expressa Freud (1969a, p. 254, grifo nosso):

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o “duplo” ter uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado-incidentalmente, um estágio em que o “duplo” tinha um aspecto mais amistoso. O “duplo” converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, **os deuses se transformam em demônios.**

Essa ideia de duplo aparece em *Senhora dos afogados* (2004), a partir de Moema e D. Eduarda. Mãe e filha se aterrorizam com o fato de terem as mãos parecidas. As mãos servem, nesse caso, como um duplo, um objeto de terror para ambas; um espelho que não pode ser concebido apenas como um processo de desdobramento das imagens do eu, mas também com um signo duplo e sombrio da consciência. As mãos, enquanto peste, como nas tragédias gregas, que dominava a consciência do sacrificador. Conforme mostra a cena:

MOEMA (em sonho) – Diz que me ama...E me beija as mãos...quase não olha para meu rosto...como se fosse noivo apenas de minhas mãos...Não me beijou nunca na boca... (olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada) E por quê, meu Deus, por quê? (Olha novamente as mãos, com espanto; d. Eduarda tem exatamente o mesmo movimento. E, por um momento, as duas se esquecem de tudo para examinar as próprias mãos.)

MOEMA (para d. Eduarda) – Por que não paras com essas mãos? Por que não lhes dás sossego?

D. EDUARDA (desesperada) – Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!

(Mãe e filha, com uma expressão de sofrimento profundo, têm o mesmo gesto fúnebre; unem as mãos na altura do peito e entrelaçam os dedos.)

MOEMA (ameaçadora) – Mãe!

D. EDUARDA – Fala.

MOEMA – Eu não vou desmanchar meu noivado... Se eu me casar com esse noivo, será uma desgraça minha e não tua...eu tenho direito de sofrer em paz uma desgraça que me pertença...

D. EDUARDA (dolorosa) – Então, que Deus te salve!

(RODRIGUES, 2004, p. 19-20).

A cena apresenta uma tortura absurda para as duas. Como se fosse uma maldição ser igual a outra, como se fossem estranhas. Um duplo demoníaco, um outro maldito através do espelho, que tira a paz das duas, aniquilando-as numa sensação de puro terror. Sobre esse sentimento, sensação de estranheza e terror, Freud preconiza:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto (FREUD, 1969a, p. 258).

Essas sensações, esses impulsos emocionais, são inerentes ao ser humano, porém, são mais estimulados na fantasia. É como se na fantasia fosse permitido, na vida real precisamos abandonar o “brincar infantil”, o teatro rodriguiano está cheio dessas cenas. Desse modo, ele invade o palco de monstros para que nós não o sejamos, ele faz um teatro desagradável, fétido, para que esse horror cause sensações nas pessoas e assim possam transformar-se, sintam-se tocados, que possam chegar em casa inebriados de um teatro vivo, feito sobre o homem, para o homem e pelo homem. “A ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (FREUD, 1969a, p. 267).

Dessa forma, esperamos que o objeto faltoso, enquanto manifestação artística possa oferecer sensações que possibilitem um determinado preenchimento. A potência da arte é tão grandiosa e diferenciada que Freud comenta sobre os artistas:

[...] costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1969b, p. 20).

A similaridade entre arte e psicanálise é como um ímã que atrai o outro de forma fascicante. A psicanálise, enquanto pretensão científica, considerava o acesso ao inconsciente a partir da interpretação psicanalítica das manifestações na consciência, como: os sonhos, os chiste e a criação artística. Acerca disso, Freud explica:

O conceito de inconsciente por muito tempo esteve batendo aos portões da psicologia, pedindo para entrar. A filosofia e a literatura quase sempre o manipularam. Distraidamente mas a ciência não lhe pôde achar uso. A psicanálise apossou-se do conceito, levou-o a sério e forneceu-lhe um novo conteúdo. Por suas pesquisas, ela foi conduzida a um conhecimento das características do inconsciente psíquico que até então não haviam sido suspeitadas, e descobriu algumas das leis que o governam. Mas nada disso implica que a qualidade de ser consciente tenha perdido sua importância para nós. Ela permanece a única luz que ilumina nosso caminho e nos conduz através das trevas da vida mental. Em consequência do caráter especial de nossas descobertas, nosso trabalho científico em psicologia consistirá em traduzir processos inconscientes em conscientes, e assim preencher as lacunas da percepção consciente... (FREUD, 1940, p. 306).

Sobre as “trevas da vida mental”, aquela parte em que a razão não pode alcançar, Freud admite sua eterna busca. Ele, durante a criação de sua teoria, propiciou-nos alicerces para afirmar que o escritor criativo, com base em sua arte, adentra as veredas do inconsciente, sensibilizando seu leitor/espectador de fora da lógica racional, podemos ousar dizer dentro da lógica do sujeito, da lógica do desejo, na qual a *falta* se presentifica.

A proposta deste trabalho é dizer que a criação do artista, apresentando como exemplo Nelson Rodrigues, permite um modelo para compreender o sujeito em seu funcionamento psíquico. A obra do escritor criativo fala sobre o sujeito e sobre sua relação com o desejo, relação esta mediada pela fantasia, que nesse caso é o teatro. O escritor criativo, como nos alertou Freud (1976), está diante da razão, trabalha com as suas fantasias e conhece seu mecanismo a ponto de ilustrá-los em seus personagens e atingir seu objeto *a*, seu objeto *faltoso*.

2.2 O OBJETO DRAMATÚRGICO/O OLHO DE NELSON NO BURACO

“Quando começou o cinema, houve o vaticínio mundial: o teatro vai morrer. E mais tarde surgiu a televisão. Imediatamente, outros profetas anunciaram também que a televisão era o fim do teatro. Vejam como o teatro vive de mortes e ressurreições. De vez em quando vem alguém passar-lhe o atestado de óbito. Mas o teatro é um cadáver salutérrio” Nelson Rodrigues (1995, p. 184-185).

O desbravador Nelson Rodrigues foi o grande renovador da dramaturgia brasileira, a partir de *Vestido de Noiva* (1981), sendo o criador do teatro moderno nacional. Possui o status do rico inventário das paixões humanas. Isso ninguém contesta. Como diz Sábato Magaldi:

É preciso conhecer a realidade teatral brasileira de início da década de quarenta para avaliar a força inovadora representada por Nelson Rodrigues. Nessa época, a revolução empreendida pela Semana de Arte Moderna de 1922 já se consolidara na poesia, no romance, na pintura, na arquitetura, na escultura, no desenho, na música- menos no palco (MAGALDI, 1992, p. 5).

Nelson conheceu de súbito a glória teatral e sua repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais como *Vestido de Noiva* (1981). Após a estreia da companhia *Os comediantes*, em 1943, todos queriam expressar seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura. Ele transformou os diálogos teatrais numa língua de palco

ávida por exprimir, quer um sentimento, quer uma emoção, quer um léxico, quer uma prosódia, comprometidos inteiramente com a linguagem falada.

A esse respeito, Ellen Medeiros (2010) elucida que o texto dramático moderno, sobretudo no século XX, requer uma linguagem própria, por buscar uma forma adequada aos anseios de representação do homem que vive em uma sociedade em constante mudança. Como exemplo, cita autores como Ibsen, Tchekov, Brecht, Beckett, Ionesco que possuíam sua especificidade própria na escrita. Sobre esse pensamento, a autora traça um paralelismo com a obra rodriguiana:

Nelson Rodrigues também concebeu seus textos dramáticos em busca de uma melhor representação de certo homem moderno brasileiro ao colocar uma parcela excluída da sociedade, do subúrbio carioca, em cena. O autor não escreveu mais do que escassos textos defendendo suas ideias teatrais, mas suas peças têm forma dramática e estética suficientes para criar o que denomino de drama rodrigueano, que em sua mescla de tragédia, entendida de forma particular, e farsa, comendo comédias trágicas e tragédias cômicas (MEDEIROS, 2010, p. 1-2).

Portanto, esses seres “excluídos”, que Nelson especifica, da sociedade são seres fragmentados, sem pertencimento, seres em *falta*, os quais assemelhamos ao sujeito pesquisado, como sujeito em busca de um objeto que gere preenchimento, de forma que essa linguagem própria possa, de fato, partir das sensações humanas, que perpassem tanto as suas emoções quanto os seus pensamentos. Ao criar essa fusão, entre comédia trágica e tragédia cômica, Nelson transita em um campo real no qual estamos todos incluídos, que é a vida. Afinal, no exercício do viver, estamos o tempo inteiro entre dois polos: a alegria e a tristeza, a dor e o prazer, a carência e a plenitude, o bem e o mal, sentimentos que nos equilibram enquanto seres humanos. É, então, dessa identidade dramática que Nelson faz parte.

No livro *Teoria do drama Moderno* (2001), Peter Szondi configura drama moderno como a adaptação de sua forma a um conteúdo histórico, quebrando pressupostos do drama clássico, em que a forma é a história e o conteúdo, variável. Com o advento da modernidade, autores dramáticos buscaram a representação de problemáticas diversas que não se adaptaram àquela forma. E Nelson foi um desses autores que impôs sua identidade, bem como referências de brasilidade a suas obras. Ele criou novos padrões cênicos.

O autor apresenta, já em seu primeiro texto, a criação de cenas no imaginário das personagens evidências em seu estudo. A peça *A Mulher sem Pecado* (RODRIGUES, 1981), por exemplo, conta a estória de um homem (Olegário) que se atormenta e atormenta uma mulher pela doentia imaginação de suspeitas em relação à sua fidelidade. Do mesmo modo, é na

semelhança desse “percurso imaginativo de ações” que permeia a mente desse personagem (Olegário) que pretendemos desenvolver esta pesquisa com foco para o imaginário da personagem *Moema*, a partir desse universo de consciente, inconsciente e subconsciente em que se inserem as peças de Nelson.

Semelhante proposta aconteceu com Gustav Flaubert em seu romance *Madame Bovary* (2003), na França, o qual, após ataques ao seu romance, responde a célebre frase “Emma Bovary sou eu” (SCOTTI, 2010), dessa forma, acolhendo obra e autor no mesmo processo de identidade. No Brasil, podemos identificar esse mesmo processo com a apresentação do espetáculo *Salomé sou eu*, do Irlandês Oscar Wilde, e direção do ator, pesquisador e diretor Alex Beigui²⁹. Ainda sobre os planos da consciência Magaldi categoriza:

No percurso realidade-consciente (A mulher sem Pecado), Subconsciente (Vestido de Noiva), inconsciente primitivo (Álbum de Família, Anjo Negro, Senhora dos Afogados e Dorotéia), de novo subconsciente (Valsa nº 6), a última fase deveria ser o retorno á realidade-consciente. E foi o que de fato se verificou; A falecida, de 1953, decorre inteira no plano da realidade, abrindo o filão das tragédias cariocas (MAGALDI, 1992, p. 15-16).

Magaldi (1992) classifica peças de Nelson em três categorias, quais sejam: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Das peças psicológicas, temos *Vestido de Noiva* (1981), seu grande sucesso, que surgiu em um período em que as peças, em geral, passavam-se nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes. Com isso, *Vestido de Noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando, por fim, à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção europeia e americana. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de Noiva* (1981) fixou pela primeira vez entre nós.

Do convencionalismo das situações domésticas para a desagregação da mente de uma acidentada que vai morrer, o esquema narrativo da peça envolve três planos: realidade (o acidente), alucinação (encontro com Madame Clessi) e a memória (em família antes do acidente). Essa peça “rompe o véu da consciência e, no que tem de mais importante, se realiza como projeção exterior do subconsciente da protagonista, nos planos da memória e da alucinação” (MAGALDI, 1992, p. 15). É nesse processo do ir e vir da consciência que Nelson Rodrigues se revela de forma significativa.

²⁹ Evento intitulado Bloomsday junto com o teatro da androginia ocorrido no dia 03 de junho de 2014 no teatro Riachuelo em Natal-RN.

Enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Nelson diz que foi com *Vestido de Noiva* que ele conheceu o sucesso, no entanto, segundo ele, com as peças seguintes ele o perdeu para sempre. Estabeleceu a partir daí, o que ele chamava de “teatro desagradável”:

Enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim -“desagradável”. Numa outra palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia (RODRIGUES *apud* MAGALDI, 1992, p. 12).

Senhora dos afogados (2004), obra na qual está inserida a personagem *Moema*, possui duas classificações: “Mítica”, por Magaldi e “desagradável”, por Nelson. É a terceira das peças classificadas míticas e foi escrita em 1947, porém, só liberada pela censura em 1954. Ela corresponde a *Electra*, nos modelos gregos, tendo seu correspondente mais próximo Lavínia personagem de *Mourning Becomes Electra* (1970), de Eugene O’Neill, sendo também uma leitura da trilogia de Esquilo, *Oréstia*. *Senhora dos afogados* (2004) conta a história de uma família e seu esfacelamento. O pai, Misael Drummond, matou uma prostituta há 19 anos, por isso, as mulheres do cais clamam por vingança. No desenvolvimento da peça, descobre-se que o noivo da sua filha, *Moema*, é também seu filho com a prostituta morta. Com isso, a tragédia é anunciada, pois *Moema*, a filha apaixonada pelo pai e sobrevivente, assassinou as duas irmãs e manipula todas as mortes posteriores a fim de alcançar seu propósito, que é o de estar sozinha com o pai.

A *Electra* rodriguiana não espera por algo, tem um projeto bem definido e sempre toma a iniciativa de lutar para sua execução e, para alcançar seus objetivos, não se priva de usar quem quer que seja, propósito que estabelecemos aqui como sinônimo de desejo, de projeto, de planejamento. Partindo dessa ideia, *Moema* representa o intérprete-criador ou encenador que objetiva ações para alcançar uma meta. É dessa forma que se pretende relacionar esse vazio tão presentificado na alma humana com o fazer teatral, a partir das ações dramáticas da personagem enquanto preenchimento dessa *falta* da personagem em questão. Em *Sinta o drama* (1998), Iná Camargo da Costa, afirma:

A *ação* dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o *diálogo*- expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens-, para ser dramático, deve ser veículo de *decisões*. Por isso, não é qualquer *conversa* que pode ser considerada dramática; decisão é o momento por excelência da ação dramática (COSTA, 1998, p. 57).

Essa concepção do decidir, enquanto verbo de ação, implica a concepção de praticar um ato e fazer que engendra nossa investigação. Portanto, é no campo da experiência que se adquire aprendizagem, que se acumula conhecimento de si e do outro, que se liberta de angustias, que se preenche, além de ser um dos quatro pilares da educação do século XXI³⁰: Aprender a fazer. Fazendo me reconheço, me comunico.

Há também um processo de identificação que colocamos em foco na pesquisa, em que o personagem realiza uma ação que espectador, ator e autor gostariam de executar e, na realidade, executamos por meio dele. É o apropriar-se de algo, tomar para si, apossar-se. Não nos interessa aqui desvendar a obra *Senhora dos afogados* (2004), pois, na obra, existem outros personagens tão grandiosos quanto *Moema* que exigiria de nossa parte um debruçar maior sobre o texto, gerando novos olhares. No entanto, esse não é o foco deste estudo, tampouco intentamos documentar Nelson Rodrigues, nesse caso, pretendemos apenas extrair sua essência a partir da personagem *Moema* e suas ações dramáticas e, na medida do possível, dialogar com outras personagens do autor que possuam elemento em comum com a personagem, de acordo com nossa leitura.

Em relação ao sentido de apropriação, compartilhamos o posicionamento adotado por Alex Beigui que investigou em sua tese, *Dramaturgia por outras vias: A apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo* (2006), acerca do tema e considera que “o ato de apropriar como sendo um ato mais próximo do indivíduo, um ato personificado. Apropriar no sentido de [trazer para si]” (BEIGUI, 2006, p. 23). A pesquisa acerca da apropriação aponta para uma necessidade de atualização do texto a partir de um estudo minucioso da obra de base. Segundo Beigui (2006), a apropriação baseia-se em um movimento de atualização, do contato e da pesquisa com o texto, bem como da filiação estética direcionando a criatividade do encenador.

Da mesma forma que Beigui (2006), optamos pelo termo “processo de manipulação” em vez de “processo de criação”, pois as ações da personagem em pesquisa, *Moema*, nesse contexto de *falta*, é uma atitude de manipulação para alcançar seu objetivo que é o

³⁰ DELORS, Jacques (Org.) *Educação um tesouro a descobrir*. Relatório para a UNESCO da Comissão internacional sobre Educação para o século XXI. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

preenchimento, apesar de serem termos que se confundem no processo de montagem da peça. Acredito também na ideia da montagem teatral partindo da apropriação textual que “ao serem lidos no palco são reescritos, dividindo sua voz autoral com o diretor e às vezes com o ator” (BEIGUI, 2006, p. 32).

Além disso, nessa relação, o espectador deve ser considerado, pois, com sua imaginação, sua identificação com a obra interfere no produto final, ainda que individualmente. É a “autofagia dos signos” (BEIGUI, 2006, p. 20), para todos os que participam do ato teatral. Até porque, a apropriação defendida pelo autor, reflete um duplo movimento entre o singular e o social do texto. Em relação à utilização do termo apropriação e não adaptação, Beigui explica:

A multiplicação de vozes e interferências sígnicas, icônicas, imagéticas, arquetípicas, transformam o processo de apropriação cênica em um encontro de operações paralelas e intermediárias. Daí nossa escolha pelo termo “apropriação” no lugar de adaptação [...] Enquanto a adaptação constitui uma atividade criativo-figurativista, ilustrativa, trabalhando quase sempre via aproximação, a “apropriação” se concretiza pela ruptura, isto é, por uma atividade crítico-criativa-interpretativa [...] A adaptação liga-se ao texto como prescrição da encenação, a apropriação atravessa o texto, recortando-o. Enquanto a primeira tenta acompanhar o texto, a segunda procura ultrapassá-lo e dizê-lo melhor, sem, contudo, abandoná-lo (BEIGUI, 2006, p. 34-36).

Assim, nesse sentido dramaturgico, pretendemos nos apropriar do texto *Senhora dos Afogados* (2004), com destaque para a personagem *Moema* e suas ações dramáticas. Colocá-la entre pressupostos psicanalíticos e filosóficos sessenta e cinco anos após sua escrita já é uma forma de ruptura, pois o texto, mesmo sendo de caráter mítico, foi concebido em outro tempo, sob censuras, leis cívicas e morais mais inflexíveis.

Não pensar numa linearidade das ações da personagem para a cena evidencia também um recorte antiaristotélico. A partir disso, não se pretende trabalhar a psicologia da personagem na perspectiva da construção do personagem stanilaviskiana³¹ e sim desmembrar, fragmentar a personagem, tornando-a por vezes um coro, representada ora por homens, ora por mulheres. Com isso, espera-se possibilitar diálogos, gerando uma polifonia, como bem expressa Mikhail Bakhtin (2002), mas não uma polifonia específica do autor e sim uma polifonia plurissignificativa, indicando o que o autor, ao escrever um texto interage não só com a obra que escreve, mas com outras obras [dele e/ou de outros autores], bem como com outras linguagens e ciências que fazem parte dessa matriz estética, a isso chamamos apropriação. Segundo Beigui:

³¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

O ato de se apropriar de um texto para o teatro implica o direito de, em maior ou menor grau, modifica-lo, reordená-lo, violentá-lo. A complexidade do ato apropriativo no processo texto/palco reside justamente na dificuldade que se tem de determinar qual é o centro gravitacional que serve de elo entre a obra e sua disposição cênica (BEIGUI, 2006a, p. 37-38).

Esse centro gravitacional, nesta pesquisa, é a personagem *Moema* de Nelson Rodrigues, tendo como referência os pressupostos de Lacan e Barthes. *Moema* é uma espécie de *Alice* guiada por suas ações dramáticas na busca de *preenchimento* para ela e seus comparsas, encenador, ator (atriz) e espectador. Beigui afirma que as montagens que utilizam apropriação como eixo do trabalho, além de outros resultados, entendem o “teatro enquanto agente e produtor não só de sentidos como de saberes” (BEIGUI, 2006, p. 38). Temos, assim, novamente a relação do “fazer” como aprendizagem, como conhecimento de si e do outro. E quando saímos do estado do não saber, do vazio enciclopédico, da falta de informações, enchemo-nos de saberes, reorganizamo-nos com o material recolhido e, sobretudo, equilibramo-nos, preenchemo-nos.

Dessa forma, vislumbramos que, a partir da apropriação, podemos pensar a teatralidade para além da “potencialidade e disponibilidade de algo” na cena teatral (BEIGUI, 2006, p. 40), mas como possibilidade de *preenchimento*, pois “o palco não constitui a base da teatralidade, embora seja sempre, em última instância, o seu fim” (BEIGUI, 2006, p. 40). Nesse caso, a apropriação encontra-se antes e depois da cena, dentro e fora da cena, na imaginação prévia do encenador, nas vivências do ator e na recepção do espectador, nesse aparente dialogismo bakhtiniano. Por isso, compactuamos da ideia de Beigui, quando ele define: “Cada apropriação desenha seu próprio método, sendo impossível detê-lo a priori. Antes de ‘métodos’, trata-se de processos criativos, pautados em pactos de leitura e, nos casos por nós analisados, envolvendo um alto grau de interferência Sujeito-Obra/Obra-Sujeito” (BEIGUI, 2006, p. 53).

Falar do sujeito rodriguiano é falar de um sujeito narcisista. Não aquele *Narciso* que se olha no lago e vê apenas sua face, que fica voltado para seu ego, mas o que olha no lago e, através do reflexo na água, vê também o que está em volta, ou seja, o mundo em crise. Como diz um de seus personagens: “O sujeito que sofre uma amputação, um mutilado grita como ninguém” (LINS, 1979, p. 131).

Compreendemos essa mutilação, essa amputação de forma metafórica, não apenas de forma física, mas emocional, espiritual, existencial. Esse sujeito fragmentado, incompleto, despedaçado, deficiente, sem plenitude, é um sujeito em *falta*. Esse grito é sua forma de expressar sua dor e, quem sabe assim, minimizá-la, de se fazer ouvir, de ter uma plateia como cúmplice na tentativa de não se sentir tão só, tão angustiado, na expectativa de que através de

lágrimas, gemidos, onomatopeias, sons, possa se aproximar de seu “objeto faltoso” de certo “preenchimento” e de uma possível compensação. Em uma análise mais ampla sobre o sujeito rodriguiano, Lins informa:

Já se disse que o mundo de Nelson Rodrigues é uma aberração que dificilmente pode ser comparada a qualquer realidade. Não resta dúvida: é de fato um mundo em crise o mundo que ele nos apresenta. Seus personagens acham-se atormentados por emoções tão profundas, por sentimentos tão intensos que, ao entrar em cena, deixam lugar para muito pouca coisa além de sua terrível angústia (LINS, 1979, p. 131).

Ainda sobre o aspecto da angústia do homem rodriguiano e de sua atroz negatividade, Solange Santos Santana (2014) nos mostra a perspectiva do autor para seus personagens:

Creio que o homem, em todas as seus quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver nada diminuirá a angústia humana, mesmo transformados todos nós em Rockellers [...] não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas (SANTANA, 2014, p. 207).

Partindo de outro olhar para a obra rodriguiana, Lopes mostra que:

O trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias-num sentido estreito e acadêmico – mas sim uma obra teatral que tem “o poder de criar a vida e não imitá-la” (LOPES *apud* MEDEIROS, 2010, p. 63).

Podemos então perceber que esse “criar a vida” encontra eco no binômio sujeito-obra e obra-sujeito, pois a *Moema* que pretendemos desenvolver apresentará tais aspectos de justaposição de sujeitos e textos, pois seu processo de execução, seu planejamento estratégico de atingir seu alvo, realizar sua criação, seu desejo faz parte do desejo individual de cada envolvido nesse processo teatral e nesse habitat que é a vida. Portanto, essa apropriação defendida por Beigui (2006) faz parte das matrizes estéticas da cena contemporânea, trazendo a interferência da relação sujeito-obra, obra-sujeito, de um contínuo processo de vida atrelada à arte. É uma justaposição de sujeitos envolvidos na obra como encenadores, atores, espectadores, não almejando, com isso, uma mudança, pois, de acordo com Mamet “a finalidade da arte não é mudar, e sim encantar” (MAMET *apud* BEIGUI, 2006, p. 48).

E nessa arte coletiva e encantadora, nesse compartilhamento de sujeitos, a criação surge cada vez mais genuína. É por meio da democracia criativa que se fundem e enriquecem

os processos criativos. Sobre processos criativos e *Micropolíticas da criação*³², Rojo, Moura e Ferracini (2013, p. 184) dizem que “os processos de criação convivem num terreno determinado tanto pelo espaço simbólico e corpóreo dos sujeitos enunciadore e receptore específicos de cada obra em questão quanto pelo contexto no qual se inserem”. Podemos, então, constatar a simbiose citada acima entre obra, sujeitos e contexto, formando uma amálgama produtiva.

Analisando a dramaturgia específica de *Senhora dos Afogados* (2004), Nelson enuncia com clareza sua primeira rubrica, que alimentava a ideia para os jovens encenadores de prestarem mais atenção em suas rubricas, pois nelas estão contidas muitas pistas sobre a peça. A importância da rubrica foi muito bem difundida por Luiz Fernando Ramos (1999), o qual afirmava que “as rubricas sejam, no fenômeno teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico [...] a rubrica enquanto instância literária desta intersecção oferece-se a este olhar...” (RAMOS, 1999, p. 15). Nesse sentido, ele parabeniza o diretor José Celso Martines Correia como encenador e escritor de cenas por valorizar a “rubrica como uma literatura que tematiza sobre o cênico [...] e projeta-se a importância das rubricas na escritura desta nova literatura dramática” (RAMOS, 1999, p. 21). É o que ocorre, por exemplo, em *Senhora dos Afogados* (2004), em seu primeiro ato, primeiro quadro:

(Superposição de dois ambientes; casa dos Drummond e café de cais. Na casa dos Drummond, mãe (D. Eduarda) e filha (*Moema*). D. Eduarda ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos, casta e severa no seu luto fechado. *Moema* também de luto- e sem pintura como D. Eduarda. Ambas de uma palidez quase sobrenatural. Mãe e filha estão em pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mãos coincidem muito: e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes na peça. A avó (D. Marianinha) anda de um lado para outro, numa excitação de doente. É a doida da família. Nas paredes, retratos a óleo dos antepassados. Em cena, também, os vizinhos. São figuras espectrais. Um farol remoto cria, na família, a obsessão da **sombra e da luz**. Há também um personagem invisível: o amor próximo e profético, que parece estar chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres. *Moema* tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara (RODRIGUES, 2004, p. 9, grifo nosso).

Com essa rubrica, vemos toda uma concepção espacial, cenográfica e dramaturgica da cena, como também extratos de perfis psicológicos e físicos dos personagens. São informações preciosas que o autor fornece a fim de montarmos o quebra-cabeça e potencializar nossa imaginação. Isso nos inquieta e nos excita a imaginação quando a rubrica nos fala de um “farol remoto que cria obsessão da sombra e da luz” (RODRIGUES, 2004, p. 9). É desse mundo

³² Artigo publicado na obra: *Treinamento e modos de existência*, organizada por Alex Beigui e Maria Beatriz Mendonça-Bya Braga. Natal: EDUFRRN, 2013.

sombrio e brilhante que Nelson nos fala: sombra e luz, tão antagônicas e tão complementares. Aos poucos, em um movimento contínuo, o palco é tomado por uma forte iluminação. Nesse caso, a luz do farol se comportava como o derradeiro olhar das águas mortuárias, uma espécie de luz das sombras que apontava para o último passo rumo ao encontro da morte mais profunda.

Como observamos, a rubrica possui um alto grau de relevância no contexto literário e, conseqüentemente, cênico. A rubrica anuncia o clima da peça, a compreensão das personagens e carrega em si uma escrita performativa, uma linguagem própria. É um elo de comunicação entre o espaço dramaturgico e o espaço cênico. Assim, a força e o significado das palavras estão nesse dialogismo, pois a palavra, enquanto linguagem (a fala, a expressão, a arte, o teatro...), alisa e realiza. Dessa forma, na medida em que mantemos um diálogo com o outro, alisamos o outro, afagamos o outro, acariciamos através das palavras, da comunicação. Relembrando Barthes (2003):

A linguagem é uma pele; fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato [...] de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras [...] (BARTHES, 2003, p. 99).

Essa atitude repetitiva no alisar gera um brilho e, onde há brilho, há luz. Podemos entender esse diálogo, essa linguagem, como na relação ator/espectador. Estabelecendo uma conexão com esta pesquisa, essa “sombra”, citada na rubrica inicial da peça *Senhora dos afogados* (2004), assemelha-se à escuridão, à angústia- no sentido de sensação interna- a uma *falta* lacaniana. Quanto a essa obsessão em torno do farol, bem como durante toda a peça, nada mais significa do que nosso estado eterno de sujeito desejante, enquanto que a luz é o ideal de plenitude, de conhecimento de si, de *preenchimento*.

Sob esse viés, partimos do zero para a criação de um lugar neutro, em total escuridão, dolorosa sombra. E, nesse “fazer”, as ações, teatralizar, dar movimento ao processo criativo brotam de um estado novo de prontidão, de iluminação e, conseqüentemente, de preenchimento. Desse modo, “não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos” (DIDI-HUBERMAN *apud* ROJO; MOURA; FERRACINI, 2013, p. 188).

Essa peça, portanto, é repleta de lampejos, ora sombra, ora luz. E assim é a vida com sua instabilidade constante. Nessa direção, Didi-Huberman, afirma que somos seres vagalumes quando criamos e pensamos, no inaudito dos processos de criação. Para isso, faz-se necessária uma boa reflexão do que criamos e analisamos, pois “Os processos vagalumes projetam

pequenos feixes de luz na irradiação entorpecedora da espetacularidade” (ROJO; MOURA; FERRACINI, 2013, p. 188).

O campo da espetacularidade, do teatral e do dramaturgicamente se situa nesse espaço da sombra e luz. A sombra a que nos referimos é no sentido de técnicas, formas estabelecidas, receitas fixas que geram entraves no processo criativo. Como diz Pallotini (2005, p. 9) “A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação”. É exatamente nesse ato de criação que habita o que denominamos de luz, nesse fazer teatral como preenchimento a uma *falta*. Quanto a Nelson Rodrigues, apesar de parecer treva, também nos faz refletir que é a partir desse caminho da alteridade, de se conhecer e se reconhecer na treva que a luz se presentifica.

No livro *Nascimento da tragédia* (1992), Friedrich Nietzsche comenta sobre o sentido de luz e sombra na tragédia e afirma que a claridade ofusca. Olhar para o sol, por exemplo, faz-nos ver manchas enquanto olhar para a escuridão, como é o caso da composição da tragédia, faz-nos ver luzes reluzentes. Nesse percurso de reexistir, reinventar a partir desse itinerário entre o real e o fictício cheio de contradições e perspectivas, o homem vai se iluminado. Para isso, é importante compreender essa, às vezes, complexa relação dialética, é assumir de forma criativa e transformadora a liberdade de expressão. Afinal, “o teatro se pensa na condição de uma alteridade” (GUÈNON, 2004, p. 16).

Nesse dialogismo, Cleise Mendes (2011, p. 2) informa que “a concepção dialógica da linguagem está no centro da obra de Mikhail Bakhtin”, estudioso da linguagem, da teoria polifônica. “Trata-se de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar os eu discurso a partir do discurso do outro” (MENDES, 2011, p. 2). Dessa forma, assumo o cênico como linguagem dialógica, de modo que “todo falante” representa, nesse caso, o ator-personagem-encenador-espectador juntos num mesmo elo de comunicação. A esse respeito, discorre Cleise Mendes:

O diálogo é a condição primeira da linguagem e do discurso, uma vez que toda fala busca o outro e é permeada pela fala do outro [...] o diálogo é a condição primeira da linguagem e do discurso, uma vez que toda fala busca o outro e é permeada pela fala do outro [...] O diálogo dramático põe em cena a linguagem através de um gesto sempre duplo, ambivalente [...]. Sabemos que a personagem nunca está sozinha, pois sem o outro não há drama (MENDES, 2011, p. 1-3).

Dessa maneira, sem o outro não há drama, tampouco há possibilidade de existência, diz a autora, pois “toda fala” é expressão, que se sintoniza com a arte, com o teatro. Essa ambivalência do diálogo pode estar clara na relação do fenômeno teatral, na perspectiva de Peter Brook (2011, p. 8), “Um faz e um vê”. Nesse sentido, afirma Guènon (2004, p. 14): ”O

teatro impõe, num espaço e num tempo compartilhados, a articulação do ato de produzir e do ato de olhar”.

Temos, assim, sujeito e objeto intrínsecos num mesmo corpo, um corpo híbrido que se constrói nas experiências vividas. Essa transformação ocorre na relação cênico-dramatúrgica. Relacionando com a psicanálise, na concepção de Freud, esse corpo simbólico é “concebido na linguagem” (PINHEIRO, 2002, p. 239). Já a personagem representa essa não solidão. Com isso, o que constitui a sua *persona* não é tanto o seu próprio discurso, e sim a interação enunciativa, o fato de que “fala com alguém e para alguém” (MENDES, 2011, p. 1). E é pelo do discurso do outro, partindo do ponto de vista do espectador, que encontra razão de “ser e estar em cena”. Nesse caso, pode ser tanto o personagem quanto o intérprete (MENDES, 2011, p. 1). O diálogo dramático (e cênico) já vem sendo enfatizando por Mendes desde *As estratégias do drama* (1995). Conforme nos aponta Mendes:

A linguagem torna-se voz: está associada indissolúvelmente a um corpo, um gesto, uma imagem humana. É possível mesmo afirmar em cena não existe mais “texto”, mas apenas “falas”, ou seja, atos produzidos pelos agentes da enunciação. É uma linguagem encarnada: efeito de sentido provocado pelo recorte antropomórfico, que individualiza as figuras cênicas, fazendo cada palavra parecer “brotar” de um desejo, uma vontade, uma intenção (MENDES, 1995, p. 31).

Essa voz pode ser traduzida como a heterogeneidade de falas presentes nessa relação dialógica da cena. Ou seja, não apenas o dramaturgo, o ator e o personagem são agentes de enunciação, mas o espectador, da mesma forma, pois ele carrega consigo suas memórias, suas vivências, o que faz criar uma dramaturgia também, mesmo que pessoal, no seu imaginário. É esse extrato cênico-dramatúrgico que vai dimensionar suas sensações e aumentar suas tentativas de se conhecer melhor. Preenchê-lo de seu desejo ou não.

Nessa direção, é preciso lembrar que onde há desejo há falta, como foi explicado no capítulo anterior. Fato é que “cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 2002, p. 66). E sintetiza Mendes (2011, p. 5): “[...] o drama não cessa de oferecer imagens desse espaço agônico construído pela linguagem em ação, captando de preferência as suas crises”. Espaço tal que ressignificamos com o cênico dramatúrgico trazendo à cena os dilemas existenciais do sujeito, sua angústia, sua *falta*. Grosso modo, fazer do objeto artístico uma possibilidade de *preenchimento*.

Pensando nisso, propomos um roteiro das ações dramáticas da personagem *Moema* relacionando com os elementos do teatro. No epílogo, esperamos que os sujeitos envolvidos em

todo o processo criativo possam sentir-se realizados em sua busca de autoconhecimento, em sua busca de preenchimento e, alimentados, possam emergir sob novos desejos, para suprir novas *faltas*.

Ressalta-se que a pretensão com essa pesquisa não é a de responsabilizar o teatro de curador das angústias humana, tampouco atribuir-lhe uma função, seja terapêutica, seja outra qualquer, pois sua existência independe de tais fatores, como: cura, autoajuda. A esse respeito, Guènon (2004, p. 16) indica que: “Quanto tempo se pode esperar pelo teatro quando ele falta? [...] O teatro disponível não é necessariamente aquele que a vida pede-certas necessidades permanecem insatisfeitas”.

Essa responsabilidade é individual, intransponível e intransferível. O ponto de partida para o *preenchimento*, enquanto artístico, literário e cênico-dramatúrgico, não está no objeto em si e sim no sujeito em refletir dentro do processo, dentro do objeto, em meio a toda alteridade e gerar uma relativa autonomia sobre suas sensações e consequentemente suas ações.

2.3 O OBJETO PERSONAGEM/MOEMA OU AME O M(INVERSO DE MOEMA, QUE AMA O M, DE MISAEL, SEU PAI)

“Bobo é aquele que ama sem esparadrapo”³³. Nelson Rodrigues (2004, p. 65).

“Quem é Sônia? Onde está Sônia? Sônia está aqui, ali, em toda parte! Sônia, sempre Sônia” (RODRIGUES, 1981, p. 24), com esse discurso da personagem Sônia na peça *Valsa Nº 6* também de Nelson Rodrigues, trago o questionamento existencial para iniciar a apresentação da personagem *Moema*, objeto deste estudo. Afinal, quem é *Moema*?

Moema, como personagem central da peça *Senhora dos Afogados* (2004), foi inspirada no mito de *Electra*. Na rubrica inicial do texto, o autor traz indicações para a personagem: “[...] de luto... sem pintura alguma... de uma palidez quase sobrenatural...”. (RODRIGUES, 2004, p. 9). Ou seja, no sentido primeiro, já apresenta aspectos relacionados com a morte, tema recorrente na obra do autor. Em *Senhora dos Afogados* (2004), Rodrigues centra-se na morte, fator evidente na tragédia, como já foi dito. Porém, neste caso, não é uma morte, mas uma sucessão de mortes. Atestando uma sobrevivente, *Moema* – aliás, ela e suas mãos, que é posta em evidência durante toda a encenação, nesse sentido, a “mão como símbolo de todo um campo

³³ Referência à peça *Viúva, porém honesta*, escrita por Nelson Rodrigues em 1957. RODRIGUES, Nelson. *Viúva, porém honesta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 65.

tátil e imperativo do gesto” (BEIGUI³⁴, 2006, p. 105). A personagem termina castigada com a solidão e torturada com a presença única das mãos, uma punição pelo corpo.

Podemos compreender que “a função redentora da mão participa do efeito de organização do mundo cujo caos parece está na própria ordem das coisas” (BEIGUI, 2006, p. 106). Sozinha, em cena, *Moema* se vê diante de um grande espelho que não a reflete, pois sua imagem foi perdida exceto as mãos. “A mão aparece ainda como forma de representação abstrata de uma carência e de um desamparo, próprios da condição humana (BEIGUI, 2006, p. 106). Elas simbolizam a memória carnal da própria mãe e continuam presas ao seu corpo. Na peça, em referência às mãos, há o seguinte trecho: “Viverás com elas. E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... ...quando morreres, elas serão enterradas contigo...” (RODRIGUES, 2004, p. 96). *Moema* carrega em seu destino, talvez a maldição das mulheres do cais em vingar a morte da prostituta assassinada pelo seu pai, tornando-se vítima desse “Ebó” (PRANDI, 2001, p. 565), mas sobretudo paga com o preço da solidão, o peso de quebrar um tabu, do seu desejo incestuoso pelo pai, ou seja “o tabu ferido vinga a si mesmo”(FREUD, 2013, p. 14). Acerca disso, complementa Ricardo Barberena:

O corpo será vestígio da tragédia, a lembrança das águas profundas, o silêncio eloquente do sacrificado. A filha facínora será refém do seu corpo na sua carne. *Moema*, aprisionada na sua carne, terá nas próprias mãos a marca atávica daquela família que foi trucidada e entregue as negras águas. Como nas tragédias gregas, as mãos serão apete, ao longo da vida, sempre dominará a consciência do sacrificador (BARBERENA, 2008, p. 81).

Moema então representa esse corpo em ambivalência que nutre um crédito de amor (Eros) incondicional pelo pai, porém, subsidiado pelas pulsões da morte (Tânatos), seu desejo debitado em matar corpos para financiar sua exclusividade com o pai.

Nessa genealogia da morte que circula tal personagem, no mesmo espaço de tempo se consolidam duas “meditações sobre a morte” (BACHELARD, 1998, p. 72): de um lado, *Moema* entrega as duas irmãs ao universo submerso das águas; de outro, as vozes do Cais ensaiam um réquiem para aquela mulher que fora covardemente morta pelo seu amante, no caso Misael, pai de *Moema*. Ou seja, existe a presença de três mortas do início ao fim da peça, como que fossem

³⁴ Referente ao capítulo *A mão que tudo vê*, Souzenelle (apud BEIGUI, 2006, p. 104) informa: A palavra hebraica *Yada*, “conhecer”, é construída sobre a raiz *Yad-* a mão- à qual se acrescenta a letra *Ayin*, quer dizer “olho”. Poderíamos dizer que a mão é dotada de visão e que o olho possui uma certa qualidade de toque. Visão e tato levam ao conhecimento que liberta. Nessa perspectiva, a iconografia cristã, que jamais representa a Pessoa do Pai da Revelação trinitária, porque Ele é o Incognoscível, significa-O contudo por uma mão: é como tal que o Incognoscível se faz conhecer”. In: SOUZENELLE, Annick de. *O Simbolismo do corpo Humano: da árvore da Vida ao esquema Corporal*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Pensamento, 1995.

almas penadas a vagar em busca de justiça. Além de matar as irmãs, *Moema* induz seu irmão a matar seu noivo, induz seu pai a matar sua mãe, seduz seu irmão ao suicídio e abandona sua avó, fica sem dar-lhe de comer e beber até a morte, uma carnificina testemunhada pelas ondas do mar.

Nesse corpo-mar, morada da morte profunda, que aqui é soberano, repousa o Tântatos, protagonista dessa epifania da desgraça. “A partir da ação do corpo das águas mortas, instaura-se uma fusão entre o *Eros* (impulsos de amor) e *Tântatos* (impulsos de destruição) numa rede de instintos agressivos e sexuais que se apresentam unidos através de uma equação amorosa e mortífera” (BARBERENA, 2008, p. 79). O corpo *Eros* e o corpo *Tântatos* pulsam dentro de nós, de nossa realidade espacial chamada corpo-concreto e uma fictícia realidade chamada corpo-personagem. Um corpo que é sendo, que é em processo, que respira com a vida e com a morte. “O corpo aqui representado pela mão como símbolo de totalização do gesto que tentar incansavelmente abarcar o todo ‘num único gesto total’ revela também o seu movimento antagônico, a possibilidade de apreensão do todo” (BEIGUI, 2006, p. 107).

Miticamente, o nome *Moema*, segundo estudo de Martha Rocha Guimarães (2001), é de origem Tupi, evocando um signo de brasilidade. Alude à heroína do poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão, personagem que se lançou ao mar para alcançar a nau que levava o homem que amava até a exaustão e à morte, embora ele tenha levado consigo outra mulher, sua esposa, Paraguaçu, formando-se, assim, o que chamamos de paradigma edípico: duas mulheres, o mesmo objeto de desejo.

Em *Caramuru*, a personagem *Moema* protagoniza um drama de amor e rejeição sem medir consequências. De forma similar, *Moema*, de *Senhora dos Afogados* (2004), embora nutra um amor incestuoso e por isso proibido por seu pai –, é rejeitada por Misael que é casado com Eduarda. Além disso, é preterida por ele em relação as suas irmãs e, como a *Moema* de *Caramuru*, também não mede consequências para a realização dos seus desejos. Comparando a personagem rodriguiana com a de Santa Rita Durão, Carlinda Fragale Pate Nuñez (2005) ainda acrescenta outra referência importante, relacionada ao mito indígena de Yara:

No caso de *Moema*, torna-se ela, por efeito da mesma lavra que idealiza Paraguaçu, o protótipo da amante indesejada, capaz de assumir, no extremado da paixão, a fúria da Yara mítica [...]. Não faltou inspiração ao dramaturgo brasileiro, ao buscar no repertório das tradições indígenas a imagem da mulher que leva aos limites da própria morte a dor de sentir-se rejeitada por seu amado (NUÑEZ, 2005, p. 71-72).

É essa *Moema* indígena, essa *Moema* mítica e essa *Moema* primitiva que pretendemos relacionar com a pesquisa. A protagonista rodriguiana, segundo Nuñez (2005), origina-se do próprio sistema dramático de que participa, manifestando, pelo “*páthos* específico do amor ao pai e pelo problema da ginofobia familiar, a situação emblemática de Electra” (NUÑEZ, 2005, p. 71). Ao assumir o papel da amante indesejada, a *Moema* rodriguiana é tomada pela fúria, aproximando-se em suas ações da Yara mítica, que é capaz de atrair suas vítimas para a profundidade das águas, afogando os que atravessam o seu caminho. Como mostra Câmara Cascudo (2012):

Iara possivelmente se constitui por meio de aquisição de alguns traços das sereias gregas, das quais a nossa personagem folclórica teria adquirido traço do canto irresistível; das sereias do fabulário ibérico que, diferentemente das sereias gregas, mulheres pássaros, aparecem sob a forma de mulher-peixe, corpo de Uiara [...] (CASCUDO *apud* CASEMIRO, 2012, p. 17).

Outra referência possível, em relação à personagem *Moema*, seria sua aproximação com as características de Iemanjá, da mitologia iorubana. Segundo o mito, o filho de Iemanjá, Orungan, apaixonado pela mãe, tentou violentá-la. Ela o repudia, fugindo pelos campos, mas o filho, movido pelo desejo incestuoso, tenta alcançá-la. Na fuga, Iemanjá cai no chão e do seu corpo começam crescer quinze deuses, que a tornam poderosa. O seu poder tornou-se, então, imenso, pois os deuses eram seus descendentes e estavam todos ao seu dispor, para trazer ao mundo as maiores alegrias ou as maiores calamidades (GUIMARÃES *apud* TAVARES, 2003).

Ainda sobre Iemanjá, Reginaldo Prandi (2013) nos conta que ela afoga seus amantes no mar, leva os escolhidos para o fundo das águas e se deixa possuir. Depois, ela os traz de novo, sem vida, para a areia. As noivas e as esposas correm cedo para a praia esperando pela volta de seus homens que foram para o mar implorando a Iemanjá que os deixe voltar vivos. (PRANDI, 2013, p. 390-391).

Assim como Iemanjá, que “tem seu poder sobre o mar confirmado por Obatalá” (PRANDI, 2013, p. 396), “cura oxalá e ganha o poder sobre as cabeças” (PRANDI, 2013, p. 397), *Moema* possui o domínio da vida sobre muitos. É a guia, a sedutora, a persuasiva de muitos outros personagens para o precipício, como suas irmãs, sua avó e seu irmão. Nesse caso, poder-se-ia assimilar *Moema* ao orixá Exu, por ter “o poder da comunicação e a posse das encruzilhadas” (PRANDI, 2013, p. 398).

Assim é a *Moema* que pretendemos também evidenciar, um Exu feminino, um elo de comunicação entre sujeitos, uma mensageira que tem diante de si um poder e numa luta diária contra as angústias e as *faltas* do ser humano em sua busca por *preenchimento*, relacionando,

nessa perspectiva, a comunicação com a arte, com a dramaturgia, com o teatro e encruzilhada, com o desejo em transformação. Para isso, referencia Prandi (2013):

[...] um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte [...] Exu deveria estar atento aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado [...] o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desenvolvimento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo o momento ameaçam cada um de nós [...] (PRANDI, 2013, p. 17).

O mítico é uma característica do teatro rodriguiano, pois foi a partir de um vasculhamento em seu inconsciente que Nelson levantou questões fundamentais da espécie humana. A discussão do tema mítico, pelo autor, é feita por uma análise dos arquétipos dos pilares simbólicos de nossa civilização. Não há um compromisso com a verossimilhança, já que a realidade objetiva é ultrapassada pelo mito em sua universalidade. No entanto, a incompreensão da crítica, na época, considerou sua obra imoral, tratando ele e a seus personagens de “tarados”.

Nesse caso, não estamos tratando de personagens cotidianos, mas sim de “heróis trágicos”. Sua grandeza provém da atemporalidade, não é o retrato do homem histórico. Portanto, não nos cabe dar a eles um julgamento moral. Como disse Hélio Pellegrino (1990)³⁵, eles são tão imorais ou tão elementares como um grande rio em plena enchente, destruindo casas, alagando campos, afogando crianças e rebanhos. A única moralidade que podemos aprender desses heróis advém da coragem super-humana de enfrentar suas trevas interiores, o que nós, mortais, tememos encarar. E é a partir desse caráter mítico, como diz o Pellegrino, esse mural primitivo, pintado com sangue e com excremento, que se espoja toda a brutalidade poética do bicho criatura humana que procuramos ressaltar.

Na perspectiva de Durand (2012), entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística: “Jogo com as palavras como veem. Já não uma metodologia, mas uma *mitodologia*. Como se o mito, o *sermo-mythicus* fosse o último momento possível, teoricamente

³⁵ PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. v. 4. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

possível, de explicação humana” (DURAND, 2012, p. 60). Nessa sobreposição de camadas de quem somos, a personagem poderia dizer: em frente ao espelho, reconheço-me, mas não sou eu, nem sou outra, sou eu e sou *Moema* num só passo, como que se fosse uma máscara.

Nessa direção, a *máscara ritual* seria ativada pelo campo da *mitodologia pessoal*, que lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o outro, num processo de retroalimentação. Da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica, ritualística e performática. A esse respeito, Renato Cohen (2007) discorre que a imersão no campo mítico pessoal dá-se a partir do delineamento de personas autorreferentes (COHEN, 2007, p. 70).

Ainda em relação ao campo de significação do nome *Moema*, podemos evidenciar o pensamento de Guimarães (2001), que destaca o estudo de Carlos Alexandre Moreno sobre a obra e a personagem, afirmando que se jogar com o significante observará que *Moema* é o único nome com a mesma letra inicial de Misael, o pai, fundamento do amor que radicaliza seu personagem. Mais e melhor: lendo *Moema* ao avesso, encontraremos AME-O, M, o anagrama desvela o imperativo de amar a Misael, contra tudo (rejeição, interdição de incesto), contra todos (mães, irmãs, opinião pública).

O significante nominal pode levar-nos a outra leitura não excludente, antes complementar da primeira: MÒ e MÀ, ou seja, pela maldade que caracteriza suas ações, a primogênita de Misael, sendo MÒ, tritura (como faz a pedra do moinho) as pessoas (coisificadas como grãos) que lhe parecem obstáculo ao desejo. E como MÀ, reflete uma face monstruosa que a personagem também tem. É a maldade condutora de suas ações, pois ela afoga as duas irmãs, incita seu pai a matar sua mãe, seduz o irmão ao mar chegando ao suicídio e abandona a avó, sem dar de comer e beber.

A monstruosidade de *Moema* é evidenciada pelo seu desejo incestuoso e pervertido, no sentido do amor/paixão pelo pai, fato que gera sua angústia, refletida em suas ações ameaçadoras, por não ser correspondida. O estado compulsivo, a angústia de *Moema*, são compostos tanto pela atitude de idealização ou exaltação desejosa da figura paterna, quanto pela inibição amedrontadora, manifestada pela atitude humilde e doce perante o pai na rubrica do texto: (*Muito humilde e doce Moema substitui as duras botinas do pai por outro calçado macio*) (RODRIGUES, 2004, p. 27).

A esse respeito, Daniel Furtado Simões da Silva (2013) traz considerações relevantes para esta pesquisa, em função de seu estudo sobre o ator e o personagem e problematiza:

O Personagem é uma máscara usada pelo ator? E explica que a *Persona* indicava inicialmente a máscara usada pelo ator, através da qual a sua voz devia ressoar (*persona* deriva de *personare*, soar através de) [...] assumir uma *persona* significa coloquialmente, assumir um papel social, uma identidade, correspondente ao status social, ao trabalho, profissão, a maneira encontrada por cada um para se apresentar ao mundo e se relacionar com os outros. É de certa forma, uma adaptação consciente do indivíduo para fazer face ao que o mundo lhe exige, tornando-se uma espécie de “arquetipo” usado pela pessoa em sua vida pública e nos vários papéis sociais que ela deve desempenhar (SILVA, 2013, p. 28).

Silva (2013) esclarece que, desde o primitivismo, as pantomimas de caça, os rituais e atos Xamânicos já havia imbricamento entre o executante com o cerimonial enquanto que o ator se baseia nessa dissociação, entre o que é representado e a sua *persona* individual (ou uma das *personas* que ele assume na vida). Porém, o autor traz um contexto histórico que vai mudando essa relação dicotômica entre ator e personagem. Nesse sentido, Silva (2013, p. 59) acrescenta: “[...] o advento de outras formas de *narrar em cena*, como o *depoimento pessoal* e os *biodramas*, vem diluir ainda mais as fronteiras entre a ficção e a não ficção, trazendo á tona questões como o *enquadramento teatral* e os limites da representação”.

Com isso, apresenta-nos um crescente questionamento do estatuto do personagem, levando à sua diluição, às vezes, quase ao seu desaparecimento. A maneira como o ator pensa e aborda o seu estar-em-cena transforma-se de forma substancial ao longo do século XX e, chegando ao final do milênio, são discutidas ideias como as de um “não personagem”, a ascensão da *Arte da performance*, a noção de evento, de acontecimento e a transformação do ator em *performer* trazendo esses questionamentos para o centro de discussões e pesquisas do teatro.

Na *performance*, enquanto linguagem cênica, como ressalta Cohen (2007), o termo *persona* é amplo e toma o lugar da personagem do teatro convencional, designando uma galeria de personagens a partir de uma só figura fundo, nesse caso, *Moema*, “o performer em sua máscara ritual”, advinda do campo da “mitologia pessoal”. Cohen (2007, p. 107) afirma ainda: “A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico. A personagem é mais referencial”.

Dessa forma, *Moema*, enquanto *persona*, passou a ser o *leitmotiv* da pesquisa-cena, que não se ateve exclusivamente a referências dramáticas, históricas ou construções psicológicas, mas a um prisma híbrido e abrangente, carregando em si estados de passagem e intertextualidade, com outras personagens da obra rodriguiana, como Sônia, Alaíde e Ivonete e outras personagens fora da obra, como Alice, de Lewis Carroll, assim como um Narciso feminino, um Exu feminino, entre outros.

Moema é a máscara ritual do próprio pesquisador, enquanto dramaturgo, encenador; e de cada ator (atriz) que interpretá-la; de cada espectador que for assisti-la. *Moema* traz para a cena esse *performer* que, para Cohen, torna-se “Um porta-voz do mundo oralizado e memorial” (COHEN, 2007, p. 25) e enfatiza:

[...] quando um performer está em cena, ele está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, [...], mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 2007, p. 58).

Essa mistura de inter-relações, o portador da *máscara ritual*, não trabalha em prol da criação ficcional, mas agencia a si mesmo e suas conjunções simbólicas, memoriais, atritando realidade e ficção, e atuando na busca de uma arte de intervenção, modificadora, que almeja causar uma transformação. Nessa direção, complementamos um *preenchimento*, nele mesmo e no receptor, no engendrar de uma arte cênica, que se sirvam às dificuldades, angústias, *faltas* da vida e da arte.

Dessa forma, nós nos aproximamos da pulsão teatral artaudiana (2006), a partir da qual se vê o teatro não só como um campo de atuação e expressão cultural mas também como uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido “ritual” do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem.

Artaud (2006) vem conceber uma ideia de teatro estritamente ligado a um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, exercer o contágio do fazer teatral, visualizando o rito não como fenômeno exclusivamente arcaico, mas constantemente reatualizado nas ações corporais dos indivíduos. Por meio do teatro, engendramos uma modificação considerável da nossa própria trajetória. Para Grotowski (BARBA; SAVARESE, 1995), o ator é *personagem dele mesmo* e pela *via negativa*, desmascara-se, revelando um ato total, por uma autopenetração, sacrificando a parte mais íntima de si mesmo. Enfatizam Barba e Savarese (1995, p. 100):

Jerzy Grotowski define o teatro como um auto penetração coletiva. O teatro se quer reanimar, estimular a vida interior dos espectadores, deverá quebrar todas as resistências, esmigalhar todos os clichês mentais que protegem o acesso ao seu subconsciente. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem: renuncia aos valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva.

Já *Moema* que, neste estudo, é colocada em cena, é também personagem múltipla, reveladora de si a partir de todos os sujeitos envolvidos no ato dramaturgico-cênico. Ela realiza suas ações por todos os sujeitos em *falta*. Nesse caso, o termo *personagem*, ao longo da pesquisa de Silva (2013), muda consideravelmente, ora se aproxima, ora se distancia da pessoa do ator, ora se vincula diretamente ao texto literário, ora dele se afasta. De acordo com Silva,

[...] o personagem tanto pode ser identificado a um indivíduo quanto a uma ideia abstrata, animais, entidades ou mesmo objetos [...] O personagem se apresenta aí claramente como um “outro” do ator, mesmo quando não é percebido como um indivíduo. Sabemos que nos primórdios do teatro ocidental o personagem teatral não era identificado a uma pessoa, mas sim a Máscara que o ator portava [...] (SILVA, 2013, p. 21).

É essa representatividade do personagem enquanto máscara, entidade, indivíduo persona que abordamos nesta pesquisa. Afinal, “uma personagem nunca se define sozinha” (GIRARD *apud* PALLOTINI, 1989, p. 14). Com isso, Silva conclui que mesmo havendo, ao final de sua pesquisa, uma aproximação entre ator e performer, sintetiza que:

[...] o ator precisa transitar entre várias formas de se relacionar tanto com o público como com o seu material de trabalho. Esse trânsito entre os vários registros de atuação, a construção de personagens ficcionais altamente individualizados, o acesso a arquivos de memória, a realização de ações puras e simples, a elaboração de tipos, personas e de jogos pressupõe, no fundo, uma ampliação dos requisitos e do repertório técnico do ator. [...] alternando, em seus discursos, o sujeito que enuncia afala; ora o personagem ficcional, ora o próprio ator, ora um terceiro, um narrador que conta a história ao público (SILVA, 2013, p. 164).

É dessa transição de que nos beneficiamos e compactuamos, pois acreditamos no ator nômade, aberto a possibilidades de estéticas, aumentando seu repertório artístico, assim como sua técnica, que se torna muito mais enriquecedora e aprimorada. Dessa maneira, a personagem *Moema* permitirá ir além dessa transição, a partir do seu “fazer”, das suas ações dramáticas, até intencionalmente *preencher* as faltas, ainda que temporárias, existentes nos sujeitos envolvidos na ação cênico-dramatúrgica.

3 A SUBLIME AÇÃO: PROBLEMÁTICA DA CATARSE NA CARTOGRAFIA ENTRE O SUJEITO (O EU) E O OBJETO (O OUTRO)

“Afoguei minhas irmãs como se ferisse no meu próprio ser”. *Moema*, em *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues (2004, p. 64).

A partir deste capítulo passarei a escrever em primeira pessoa, uma vez que tratarei de experiências vividas e processos criativos. Trata-se do eu-sujeito imbuído nesse hibridismo, biográfico, autobiográfico narrando a si próprio, enquanto ser desejante, enquanto ser em *falta* e em encontros com outros “eus”, num processo de identificação, que é fundamental para nossa constituição enquanto sujeito, como prima a psicanálise. Dessa maneira, busco equalizar a estreita relação entre narração e psicanálise, conforme aponta e diz Paul Ricouer (2010, p. 420):

A psicanálise constitui, nesse sentido, um laboratório particularmente instrutivo para uma investigação propriamente filosófica sobre a noção de identidade narrativa. Nota-se, com efeito de retificações aplicadas a narrativas prévias, do mesmo modo como a história de um povo, de uma coletividade, de uma instituição, procede da série de correções que cada novo historiador faz nas descrições e explicações dos seus predecessores [...].

Sobre essa identidade narrativa na fala e o “eu em cena”, Paul Ricouer (2010, p. 173) ainda comenta que: “Dessas trocas íntimas entre historicização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é do que o tempo narrado”. Assim, esse outro, do outro lado do espelho ou *estádio do espelho* – estudado por Lacan (1995) e citado em capítulos anteriores –, é a fase do reconhecimento de si, através do outro. Esse outro que se presentifica em nossa constituição. A esse respeito, Bakhtin (*apud* FARACO, 2009, p. 96) acrescenta: “Quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me olho no espelho, não vejo o mundo com meus próprios olhos e desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo – estou possuído pelo outro”.

O outro, nesse caso, são todos os envolvidos nessa linguagem artística que aqui elegemos ser o teatro: os atores, os músicos, a figurinista, o cenógrafo, o iluminador, os preparadores corporais/vocais e os demais que compõem essa grande e efêmera arte que é a teatral. E, ainda, a figura do espectador, que provoca um dialogismo essencial para a existência do fenômeno teatral, no aqui e no agora, instaurando-se a arte da presença. Sobre isso, Flávio Desgranges ressalta:

O teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desencontrado, estéril (DESGRANGES, 2003, p. 27).

E nesse jogo de alteridade, podemos perceber que ao se fazer arte se constrói a subjetividade, ao mesmo tempo que simbolicamente se reconstrói um território comum. Compartilhar com o público certo protagonismo cênico, atuando também como construtor do espetáculo é fator determinante nessa perspectiva das narrativas de si. Nos seus estudos sobre *A restauração da narrativa* (2000), Luis Alberto de Abreu, diz o seguinte:

O que podemos concluir dos elementos aqui expostos é que a restauração da narrativa e o aprofundamento da pesquisa cênica em torno de suas características (a transmissão de experiências humanas e não meras informações é apenas uma delas) pode se juntar a uma série de iniciativas que visam a restauração de um imaginário comum entre palco e plateia e, a partir disso, construir um novo relacionamento [...]. Creio firmemente que o sistema narrativo é um sistema de ganhos. É um sistema complementar ao sistema dramático/representativo e não exclui nenhuma conquista desse último. Ao contrário, provoca, lança desafios a todos os criadores e re-introduz o público como elemento construtor do espetáculo teatral. Sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe (ABREU, 2000)³⁶.

E é, portanto, nessa conjugação do fazer com a imaginação com esse mundo experienciado e vivido, através do palco e da plateia que a arte contemporânea se insere e busca amenizar a falta originária, pois, “o prazer advém da experiência” (DESGRANGES, 2003, p. 29). Dessa maneira, a arte hodierna “recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade” (COHEN, 2006, p. XVII).

Na dramaturgia contemporânea, qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia atual constata facilmente sua adversidade (FERNANDES, 2010). A autora destaca que uma das tarefas principais dos estudiosos do texto teatral contemporâneo consiste em distinguir o objeto. E no que se refere ao campo narrativo-dramatúrgico, opina: “A dramaturgia pós-dramática pode ser considerada uma das etapas mais recentes do texto teatral narrativo” (FERNANDES, 2010, p. 155). E atesta:

Pois tudo o que aparecia até o final do século XIX como marca inconfundível do dramático, como o conflito e a situação, o diálogo e a noção de personagem, torna-se condição prescindível quando os artistas passam a usar todo tipo de

³⁶ ABREU, Luis Alberto de. *A restauração da narrativa*. *Revista Percevejo*, Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro/ Unirio, v. 8, n. 9, 2000, p. 115-125. Disponível em: <<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma do final do século XX e início do XXI (FERNANDES, 2010, p. 154).

Intrinsecamente tecidas ao acontecimento cênico, as trocas com o outro, trazidas à tona por espectadores pelo rememorar com outros, pelos ausentes na imaginação, pelos presentes na biografia, na autobiografia, nas narrativas de si, todos revelam uma aventura partilhada nessa cartografia simbiótica entre o eu e o outro a partir da qual emergem novos parceiros da criação, numa suposta e temporária tentativa de preenchimento.

3.1 QUEM É *MOEMA*? ESPELHO, ESPELHO MEU!

“Eu tenho direito de sofrer em paz uma desgraça que me pertença” *Moema* em *Senhora dos afogados*. Nelson Rodrigues (2004, p. 20).

Existem várias compreensões para *Moema*: a filha do casal Misael Drummond e D. Eduarda Drummond, irmã de Paulo, Clarinha e Dora, apaixonada pelo pai. Podemos também compreendê-la apenas na obra *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, escrita em 1947 e inspirada na *Electra* grega. Ela é entendida ainda, conforme a rubrica, da seguinte forma: “[...] Que está de luto e possui uma palidez sobrenatural [...]. Tem um rosto taciturno, inescrutável” (RODRIGUES, 2004, p. 9). Poderíamos metaforizá-la como um Narciso endemoniado diante do rio/espeelho. E ainda como a índia *Moema*, abandonada por Caramuru, um exu-feminino, que transita na comunicação entre dois mundos, na perspectiva da personagem e da cena. Da mesma forma, assegurar-me do conceito de Cândida Vilares Gancho sobre a personagem: “Um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação” (GANCHO, 2006, p. 17). Mas ela, a meu ver, é múltipla. São muitos reflexos em um só espelho. Defini-la é reduzi-la, diante da nossa complexa existência.

Moema equivale dramaturgicamente a outros personagens da literatura teatral como *Lady Macbeth* e *Hamlet* de Shakespeare, por serem personagens que também arquitetam, planejam e executam ações com um objetivo muito bem definido. *Moema* representa o sujeito que faz, o sujeito que age, o sujeito que constrói, o sujeito em movimento, que se move, faz barulho. Ela não é o mar brando, é a onda que vem e vai, é o mar tempestuoso. Passional. É a amante indesejada, rejeitada.

Da mesma forma, tive experiências amorosas intensas e parecidas com as da personagem, não com parentes, tampouco relações incestuosas e assassinatos biológicos, porém, situações que não se resolviam por vários impasses, chegando a consultórios

psiquiátricos, o que implica em um imbricamento entre a pesquisa biográfica e uma narração de si. Uma diluição nas fronteiras entre ficção e não ficção, uma proposição autobiográfica. Uma busca de narrar a si próprio, mover-se, como condição de existir. Acredito que há uma distância vivida que me liga às coisas que contam, narram e existem para mim e as liga entre si. Posso, dessa maneira, estar em lugares imagináveis e habitados, mesmo que esteja aqui. Como pontua Abreu (2000), analisando o *ontem, o aqui e o agora*:

Reflito que se a ação teatral no geral e os diálogos, no particular, dizem respeito ao presente, à re-presentação, ao “aqui, agora”, a narração diz respeito aos fatos acontecidos, ao ontem, ao passado. Bem, fatos acontecem em determinado lugar e em determinada época. Por consequência, o universo preferencial da narração é o universo histórico, o tempo e os acontecimentos concretos da história do homem. E, nesse sentido, a narração funciona como código de acesso ao *logos*, ou seja, tem o poder de inserir, com vantagens, na ação teatral o território concreto das relações humanas (sociais, políticas, econômicas e outras) onde se dá a trajetória dos personagens. O personagem, assim, através da narração, se insere no território, no tempo e no espaço histórico, e aí, busca um sentido pra sua ação e para sua existência.

Poderia suscitar também que esta pesquisa assemelha-se aos estudos da pesquisadora Antônia Pereira Bezerra (2007) acerca das ideias de autobiografia e das narrativas de si, no âmbito da cena. Falo autobiografia no sentido das escolhas feitas a partir do texto, do personagem, dos atores e da encenação, pois, psicanaliticamente, agimos de forma geral, a partir de nossos impulsos e sobretudo do nosso inconsciente. Corroborando as ideias da autora, acredito também na eficácia simbólica da narrativa, pelo viés do patológico nessa fusão entre teatro e psicanálise, encontrando, assim, nessa narrativa, fundamentos para compreender o outro e, sobretudo, atribuir sentido à experiência vivida. Como ressalta Bezerra: “O poder da narrativa e sua eficácia simbólica como um dos meios mais frequentes e funcionais de encontrar, compreender o outro e se aproximar de sua experiência, tanto na vida cotidiana, quanto numa pesquisa universitária ou de criação dramática” (BEZERRA, 2007, p. 1)³⁷.

Afinal, contar histórias é uma atividade cotidiana praticada por pessoas comuns: pais, filhos, professores, amigos, namorados, avós.... Enfim, qualquer um pode contar, escrever, ouvir e ler toda espécie de narrativa. Sobre o surgimento da narrativa, acrescenta Abreu (2000):

³⁷ BEZERRA, Antonia Pereira. Alteridade, memória e narrativa: construções dramáticas acerca da compreensão e da experiência partilhada. Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. 4. *Anais...* Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/Alteridade%20Memoria%20e%20Narrativa%20Const%20rucoes%20dramaticas%20acerca%20da%20compreensao%20e%20da%20experiencia%20partilhada%20-%20Antonia%20Pereira%20Bezerra.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

Foi de dentro de um imaginário e de experiências tornadas comuns que floresceu a narrativa como transmissora de conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo. Qualquer alteração em quaisquer dos planos – o concreto e o simbólico – provoca alteração na forma de expressão humana.

Além disso, Abreu (2000), ao tratar da narrativa do ponto de vista do imaginário, afirma que não existe experiência coletiva, existem acontecimentos, fatos coletivos, como guerra, peste e morte que, em determinado momento, podem atingir o indivíduo ou a sociedade como um todo. No entanto, a experiência de cada um desses acontecimentos só pode ser absorvida individualmente. O que não quer dizer que uma experiência não possa ser compartilhada, imaginada, comunicada e sensibilizada, ao contrário, é de fundamental importância que toda experiência humana significativa possa ser comunicada tendo em vista a criação de um repertório comum de experiências. Para o autor, a organização do sistema narrativo se estabelece da seguinte forma:

O público é o interlocutor privilegiado, a relação “olho no olho” entre personagens no palco transfere-se para “olho no olho” entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela “quarta parede” é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominante sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo (ABREU, 2000).

O autor ainda salienta que a vantagem maior do sistema narrativo é que ele não exclui o vigor da representação dramática. Ao contrário, abriga-o dentro de si, possibilitando inúmeras combinações entre narração e representação. O limite é, de fato, a imaginação do palco e da plateia. Desse modo, o encontro entre o eu e o outro gera uma catarse, uma transformação.

De forma geral, podemos observar o quanto é intrínseco para o sujeito, em sua mais genuína individualidade, o ato da contação de histórias, a necessidade de ter alguém para ouvir, de ter alguém para falar. Uma necessidade do outro para se comunicar, para se constituir, para pertencer e, sobretudo, para preencher *faltas*, já denotando uma relação ator/espectador, pensando no campo espacial, palco/plateia. A esse respeito, Cândida Vilares Gancho (2006, p. 6) acrescenta:

Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde a sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos-histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares), transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas: a Bíblia-livro que povos

através das gerações, são narrativas: a Bíblia – livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão – compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, da escravidão dos hebreus no Egito, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado, videogames... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não.

Antonia Pereira Bezerra comenta ainda sobre esse exercício da narrativa:

A narrativa tem uma relação não com a realidade em si, mas com uma consciência que compreende esta realidade, isto é, ela amplia ou inventa realidades ao produzir significações. Além disso, essa dinâmica própria da narrativa produz alguns efeitos de ordem simbólica. Contar uma história, na prática comum e cotidiana de cada um, é sempre integrar, estabelecer conexões, estabelecer elos no curso de uma vida entre o presente e o passado; nas relações sociais ou religiosas, entre si e os outros, humanos e divinos. Contar uma história é ressignificar um estrato da existência (BEZERRA, 2011, p. 16)³⁸.

Assim, tratando de uma “escrita de si”³⁹, apresento minha forma de contar uma história, de narrar um acontecido por meio de uma peça de teatro, a partir das ações de uma personagem, metaforizando minhas vivências e expressando-as, pautadas numa narrativa psicofísica, subsidiada pelas ações da personagem *Moema*. Nesse processo, os fatos nem sempre são evidentes, porque não equivalem a ações concretas da personagem, mas a movimentos interiores; seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico a partir de um tempo psicológico, “tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (GANCHO, 2006, p. 25).

Nessa perspectiva, é esse desejo que impulsiona a personagem *Moema* em suas ações. O desejo de ter o pai exclusivamente para ela, de arquitetar estrategicamente planos e executar tudo e todos na tentativa de atingir tal objetivo. Isso se confirma quando ela se declara para o pai: “E agora sou tua filha única... e única mulher [...]. Estamos sozinhos na casa vazia...”

³⁸ BEZERRA, Antonia Pereira. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua experiência simbólica. In: MENDES, Cleise Furtado (Org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 13-26. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=d4V_CgAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=dramaturgia,+ainda&source=bl&ots=wrh665Bw97&sig=oAVhfqOeujNnayb3F2p6y8QQ8Tw&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi30rXI3fnKAhUEh5AKHZTdAlsQ6AEIITAB#v=onepage&q=dramaturgia%2C%20ainda&f=false>. Acesso em: 15 dez. 2015.

³⁹ O termo foi apropriado dos estudos de Michel Foucault (2000), em que o autor faz um apanhado sobre as teorias da escrita baseadas nas memórias e subjetividades.

(RODRIGUES, 2004, p. 94). Da mesma forma, a imaginação, citada por Gancho (2006), está presente no imaginário da personagem em seu estado psicológico mais verdadeiro quando diz:

E era também preciso que não as visses mortas. Matá-las, mas de uma maneira que ninguém lhe achasse o corpo. Eu não queria que tu fizesses quarto, que chorasses sobre o caixão... E na hora de sair o enterro, tu beijarias o rosto das duas... Eu sofreria com esse beijo e com o teu gemido... Compreendes agora? (RODRIGUES, 2004, p. 64-65).

A narrativa, que é um elemento constitutivo do ser humano, a qual evidencio, é citada pelo viés da dramaturgia teatral. Portanto, é apropriada, baseada no conceito de “apropriação” (BEIGUI, 2006), que é trazer para si, tornar próprio, atualizar o texto, por meio do contato e da pesquisa, é adquirir uma filiação estética e um direcionamento na criatividade do encenador para contar não a obra *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, mas de que forma posso dialogar com ela, trazendo elementos em comum entre mim e ela. Esse processo ocorre a partir de sua construção dramaturgica, de minha *memória ferida*, uma vez que é com base em sua reconstituição histórica que atenuamos “o terror da memória ferida” (BEZERRA, 2007, p. 2).

Desse modo, acredito que na medida em que me aproprio de um texto, por exemplo, passo a ressignificá-lo, com minhas memórias, experiências e sensações vividas e assim estou me escrevendo em cena, gerando, assim, uma narrativa de mim mesmo. Eu, com minhas *faltas*, ausências, vazios conectado com o outro, em ação, numa fruição do fazer. Eu me aproprio do outro para me constituir, me preencher, mesmo que de forma efêmera. O objeto *faltoso*, nesse caso, vai sendo contemplado com essa predisposição do estar em cena, com essa atitude psicofísica. Acerca dessa ideia de apropriação, Sílvia Fernandes (2010, p. 163) comenta:

O resultado da apropriação da teatralidade pela dramaturgia mais recente é que o texto literário ganhou novo estatuto. O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento das personagens.

Ao me apropriar de um texto, de uma ideia, estou me derivando das minhas vivências, das minhas memórias. Nesse caso, a memória que é amplamente analisada, na ótica psicanalítica, por meio da fala e na ótica artística, das expressões, que resultam, na maioria das vezes, em expressões advindas de experiências, do vivido, de memórias. Como cita Ivan Izquierdo (2010, p. 16): “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias – ou fragmentos de memórias”. Sobre esse resgate na memória, Izquierdo (2010, p. 16) diz:

Muitas memórias desaparecem, esvaecem para sempre. Da imensa maioria delas não há evidência alguma de que nos sobre sequer um resto. E de muitas

outras, só nos ficam fragmentos dos quais, à custa de muito esforço e com ajuda de especialistas, porém, às vezes extrair algum sentido. A prática da psicanálise se baseia em boa parte nisso.

O uso da memória é inerente em um processo artístico, a partir de expressões que resultam, geralmente, de memórias, pois “a arte consiste em conservar ativos o cérebro, o coração, os pulmões, o fígado e os rins, até o final” (IZQUIERDO, 2010, p. 18). E uma das características da arte é que ela “radica principalmente na prática reiterada da memória para impedir o esquecimento” (IZQUIERDO, 2010, p. 61).

Na eterna busca do que nos *falta*, de uma relação dialógica presente e de uma alteridade necessária para o nosso preenchimento, rememoramos fatos, conectamo-nos ao passado e presentificamos a ausência com base em nosso imaginário, nossa saudade, nosso desejo de rever o vivido, por meio da fala, nas conversas informais, nos consultórios psicanalíticos, no teatro ou em outras formas de expressão. Discutindo sobre memória e emoções, Ivan Izquierdo (2010, p. 41) complementa:

Toda memória é adquirida em um certo estado emocional: os animais, inclusive o homem, encontram-se sempre em um determinado estado emocional ou estado de ânimo, geralmente difícil de avaliar. Se eu ouvir alguém o número 33 enquanto estiver caindo num precipício, é bem provável que, caso, sobreviva, lembre por muito tempo esse número.

Assim, todas essas emoções que estão circunscritas na nossa memória somadas a relatos narrativos e atrelados a impasses do não vivido representam matéria-prima de primeira qualidade e necessária para ser teatralizadas, reinventadas, como suscita Bezerra:

É a (re)invenção da história atravessando espaços sociais, culturais e psicológicos diversificados e intensificados, que vem instaurar um possível equilíbrio. Por suas eficácias simbólicas, são as imagens e as fantasias que reestruturam o psiquismo como se quisesse dizer: a porta de entrada para o real é a ficção (BEZERRA, 2011, p. 22).

É esse possível equilíbrio que vislumbro nesta pesquisa, um suposto preenchimento a partir do processo criativo, partindo das ações de *Moema*. Reinventar *Moema*, reinventar-me, reinventar-nos; ficcionar minha história e friccionar minha história com a história da personagem, de tal forma que a problemática da *falta*, a problemática da ausência, implique certa relevância, pois, conforme esclarece Bezerra (2011) sobre o uso da memória:

A noção do uso da memória, retirada das teorias de Paul Ricouer, é ressaltada no universo destas tramas, na medida em que a prática da memória é exercida não na categoria da memorização nem da rememoração diretamente, mas no

sentido da invenção criativa, da rememoração fantasiosa que coloca um termo ao estado de suspensão da consciência, restaurando e trazendo do consciente um *Saber-fazer* ou um *Saber-Ser*, recalcados pelos traumatismos (BEZERRA, 2011, p. 23).

São essas inquietações da memória que se transformam em matéria-prima para o fazer artístico que tenta dar visibilidade ao ato artístico, trazendo à superfície pensamentos muitas vezes recusados: as hesitações, as dúvidas, os equívocos, os tropeços, enfim, os restos da memória. De maneira tal que esse universo fantasioso da arte gere de fato uma “suspensão da consciência” (BEZERRA, 2011, p. 14), possibilitando estreitar as distâncias entre sujeito e objeto, entre *falta* e preenchimento, a partir de suas próprias memórias.

É, portanto, no exercício de um fazer que, tanto no ato artístico quanto no ato psicanalítico, vemos que o ato vem revelar o contorno do objeto e do sujeito que é revelado. Esse objeto enuncia a complexidade da relação com o mundo. A obra serviria, então, como uma espécie de testemunho de uma nova atitude diante da vida. Por exemplo:

O ato, por conseguinte, revela o sujeito. A autoria é deduzida do fazer. Há, no ato artístico, uma produção de um outro lugar de enunciação do sujeito que só pode ser deduzido daquilo que é produzido. Ora, se de certa forma a arte contemporânea parece acentuar este aspecto, não podemos esquecer que a história da arte desde sempre se orienta a partir desses princípios. Os atos que se tornam formas procuram, portanto, dar visibilidade ao processo de produção de uma obra, e esta não se deve esquecer a memória de suas origens (SOUZA, 2002, p. 146).

Ademais, a arte contemporânea, em especial, a teatral, distancia-se da chamada arte da representação. Ela busca mais as histórias de vida dos envolvidos, suas biografias, suas experiências, seus testemunhos seus relatos de vida. Há um campo de sensações que está sendo bastante explorado. Ela é plural, híbrida, miscigenada, fragmentada, sua palavra de ordem é fusão, exige-se mais presença que a representação.

Nesse cenário, há uma abundância na teatralidade contemporânea de signos simultâneos que pode apresentar certa duplicação da realidade. A esse respeito, Hans-Thies Lehmann (2007) mostra que: “Os espaços abrem um tempo de várias camadas, que não é apenas o tempo do que é representado ou da representação, mas o tempo dos artistas que fazem o teatro, a sua biografia” (LEHMANN, 2007, p. 278).

Acerca da superabundância de elementos em cena, o autor acrescenta que o teatro atual tem “horror ao vazio”. Com isso, compreendo esse espaço como um determinado preenchimento do sujeito cênico, a fim de suprir sua *falta* originária. Nesse processo, é preciso que o caos se instale para que a ordem e o equilíbrio interno sejam estabelecidos. Eu caracterizo

a estética da atualidade teatral, não como uma aparição do real como tal, mas como uma utilização auto reflexiva, biográfica. Portanto, o produto final é uma fricção entre o ficcional e o não ficcional, entre sujeito (o Eu) e objeto (o Outro).

Sobre esse aspecto biográfico – acrescenta a pesquisadora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2011), em seus estudos sobre autobiografia –, existem documentos cênicos na dramaturgia contemporânea que apontam vários tipos atuais de registros que podem ser transformados em cena, como, por exemplo, o diário em *blogs*, filmes realizados a partir e/ou com “personagens reais”, testemunhos *on-line*. Nessa perspectiva, afirma: “todo documento que possa ser considerado um fragmento real são incorporados a processos artísticos” (MONTEIRO, 2011, p. 117). E acrescenta: “Analisar a produção teatral contemporânea pelo viés da autobiografia nos remete a uma rede de tangenciamentos e reflexões oriunda das experiências do sujeito diante da imersão em novas formas de representação” (MONTEIRO, 2011, p. 118).

Caracterizar, pois, essa *falta* no sujeito, esse desejo pelo objeto ausente como constitutiva ao ser, bem como seu provável preenchimento, ainda que temporário, a partir do fazer teatral, insere-se no quadro contemporâneo do fazer cênico. Trazer para cena essa simbiose complexa e necessária entre dramaturgo, personagem, ator, diretor e todos os demais participantes no ato artístico com suas vivências postas em cena agrega um valor artístico inigualável a toda e qualquer obra artística e potencializa a existência dos envolvidos. Comparando o teatro com a morte, comenta Monteiro (2011, p. 118):

O teatro, arte que mais se aproxima da morte, uma vez que é apresentado ao vivo para o público, quando se utiliza de material autobiográfico duplica o efeito do real, esvaziando o sentido da representação, e potencializando a presença física do ator ao lidar com o material de sua vida privada como dramaturgia cênica. Diante da exposição, o espectador percebe o movimento de desnudamento, o tom confessional, e passa a se questionar sobre a veracidade dos fatos, sobre o que é da ordem do real e o que é da ordem do ficcional, como se fosse possível separá-los na encenação.

Problematizo aqui as percepções do espectador com o mito de Narciso, que é visto geralmente como aquele que ao se defrontar com o rio, vê apenas o seu reflexo. Discordo dessa premissa, pois acredito que da mesma forma que o espectador, que através do processo de identificação com a personagem vê a si mesmo, bem como o outro que o interpreta, dessa mesma maneira o Narciso que considero, ao curva-se diante do rio, não vê apenas o seu reflexo, mas o que está à sua volta. Creio que tudo que está a nossa volta significa esse outro com o qual interagimos para nos constituir. Nessa perspectiva, unifico o espectador e Narciso com *Moema*

que diante do espelho, no final da peça, ela não vê o seu rosto refletido e sim o da mãe, esse outro. Essa *Moema* investigada é refletida em mim, com minhas memórias, meus outros, minha história, meus ausentes e, conseqüentemente, minhas *faltas*.

No conto *Branca de neve* (PERRAULT, 1990), o ato de a rainha perguntar sua frase clássica: “Espelho, espelho meu... Existe alguém mais bela do que eu?” e o espelho responder que sim também denota que esse diálogo, aparentemente lúdico e ficcional, constitui uma relação dialógica de alteridade, em que a rainha tenta se reconhecer em sua beleza, cheia de eus. Do mesmo modo, a biografia de Moema rememora no palco a possibilidade do ser em cena, o que lhe *falta*. Por conseguinte, Narciso, rainha, sereia, espectador, ator, diretor, pesquisador, oxum, *Moema* são todos reflexos de um mesmo ser.

Carrego em mim todos esses reflexos. Por exemplo: o Narciso, por me constituir enquanto sujeito quando me vejo no outro, na forma como ele se comunica comigo. A rainha, ao dialogar com o espelho, vejo a possibilidade de refletir sobre mim mesmo, com meus fantasmas. A sereia, pelo jogo de sedução, assim como tento seduzir o outro a partir das minhas ideias. O espectador, pelo exercício do olhar sensível e buscar na arte minha identificação para então sublimar minhas *faltas*. Como Ator que sou, movo-me para potencializar-me como ser, rememorar o vivido e gerar o meu desnudamento humano; do diretor, trabalhar minha sensibilidade para a unidade, para lidar com o outro; como pesquisador, refletir sobre a prática, desenvolver-me intelectualmente; de Oxum, orixá que carrega um espelho, representar nossa busca constante pelo autoconhecimento. E, por fim, *Moema*, por representar o ser que constrói, que busca seu preenchimento.

3.2 MOEMA MINHA/MOEMA ATRAVÉS DO ESPELHO

“Eu e ela não somos a mesma pessoa. Só as nossas mãos são parecidas”.
Moema, em *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues (2004, p. 23).

De acordo com a minha proposta de encenação, a personagem *Moema* elenca a *falta* por dimensionar, por se duplicar através dos atores e da presença do espectador, por agir perante um reflexo que nada mais significa do que projeções que ambos fazem de si mesmo, a partir de um objeto artístico, nesse caso, uma personagem dramática em cena. Sobre o protagonismo compartilhado dos espectadores/leitores⁴⁰, Alex Beigui (2011, p. 34) comenta:

⁴⁰ Nesta pesquisa, trabalho com o termo espectador, enquanto que Beigui (2011) foca na concepção de leitor, porém acredito que todo espectador é um leitor de imagens.

O leitor muda a escala prévia e invade a obra literária com seus fantasmas, que por sua vez, deparam com fantasmas da escrita, advindos dos fantasmas do escritor; encontro dos mortos, para usar uma noção cara a Heiner Müller [...]. Faz-se urgente pensar a escrita como espaço de cartografia de mapas externos e internos do artista, do leitor e do crítico que cinde, e às vezes derrota o cânone sem o abandonar.

Nesse sentido, todos os fantasmas estão presentes, pois o teatro, enquanto arte da presença, potencializa esses fantasmas que estão internalizados nos atores, no diretor, no autor, no espectador, que presentificam sensações e reações no outro a cada apresentação e em todos que compõem esse fenômeno artístico. O objeto artístico é construído interna, externa e sobretudo democraticamente, num processo contínuo e dinâmico em que estão presentes os fantasmas de todos os envolvidos no processo criativo.

No que diz respeito à escolha dos atores, que a princípio eram seis, aconteceu de forma igualitária. Nesse caso, eu desejava uma equidade de gêneros para que as polaridades existentes entre homens e mulheres fossem equilibradas, uma escolha pautada na metodologia do Teatro da Androginia, desenvolvida em 1998 por Alex Beigui. No artigo, *Ator andrógino* (2006), Beigui aponta os primeiros contornos da pesquisa sobre androginia.

O princípio andrógino como parte propulsora do movimento cênico juntamente com a questão teórico-metodológica surgiu em meu trabalho em 1999, mais especificamente no processo de criação e reflexão sobre a encenação *Anima*. Ainda que o conceito de “Anima” tenha sido bastante discutido pela teoria dos arquétipos proposta por Jung, sendo sua discussão posta enquanto bipolaridade, isto é, lado a lado com o seu aspecto oposto-complementar *Animus*, o que estava em jogo para mim, naquele momento, era a apropriação de um conceito sobre o qual eu pudesse justificar e apoiar uma proposta prática de montagem. Contudo, o conceito não era um pretexto, mas uma necessidade real de caminho (BEIGUI, 2006, p. 1-2).

Esse caminho buscado por Beigui é também o caminho que pretendo trilhar com esta pesquisa, o caminho de *Anima e Animus*, das energias opostas. Por se tratar de uma pesquisa inicial a respeito dos princípios norteadores do treinamento físico desenvolvido para atores no Teatro da Androginia, é preciso destacar que a metodologia da androginia parte da investigação dos corpos dos atores e de sua sexualidade em situação espetacular. Com isso, estabelece-se um jogo das energias masculinas/ femininas com os personagens, com os atuantes, com o nosso inconsciente, com nós mesmos.

Na cena, proponho homens de calças, elemento predominantemente masculino, atuando em personagens femininos e mulheres de vestidos atuando em personagens masculinas,

inclusive fazendo a barba, ação propriamente masculina. Como exemplo, temos as seguintes cenas com elementos andróginos:

Cena 6 – **Moema e Paulo** – Dois homens atuam nessa cena que fala sobre o desejo de usar um vestido branco, de uma forma apaixonada. A cena é pontuada corporalmente por gestos delicados, que se aproximam do feminino e por objetos, como uma bola de futebol, que ora remete ao universo mais propriamente masculino, ora ao universo feminino, quando é transformado em buquê. O desejo de usar o branco, que remete ao casamento, é um anseio, na cultura ocidental, tipicamente feminino. Propositamente, dois homens atuam nessa cena, o que caracteriza, a meu ver, androginia cênica.

Cena 7 – **Misael e Moema** – Moema (representada por um homem) faz a barba no pai Misael (representado por uma Mulher) e retira o coturno dos seus pés. Temos, então, a barba, e o coturno, a barba por questões biologicamente masculinas e o coturno, de origem grega, onde apenas atores (homens), usavam. Posteriormente pelos militares em combate, que no princípio só homens atuavam. Elementos condicionalmente do universo masculino, utilizados numa mulher.

Cena 10 – Cena das **mulheres do cais**, na qual os homens interpretam as prostitutas, mesmo de calça e camisa de botão manga longa, peças de vestuário recorrentes do universo masculino.

Cena 15 – Final da peça quando se encontram **Moema, Misael** (representado por uma mulher) e **D. Eduarda** (representada por um homem).

Nesse trabalho com atores⁴¹ de gêneros diferentes e interpretando todos os personagens, busco uma construção do personagem fragmentada, da forma que cada qual constrói, ao seu modo, a compreensão da personagem. Apesar dessa identidade múltipla da personagem, há um fio condutor no gestual, na imagem corporal que padroniza os personagens e que ainda será reconstruído pelo imaginário do espectador.

Além disso, há algumas imagens corporais, como a cobra, que são norteadoras para a construção física da personagem *Moema*. No trabalho com as imagens corporais, definimos, junto com a preparadora corporal⁴², um *gestus* (PAVIS, 1999) para cada personagem e o utilizamos como matriz para a cena.

⁴¹ Em relação à montagem, finalizamos com quatro atores (duas mulheres e dois homens). Profissionalmente todos são professores e, com base em seus discursos ao final da avaliação dos encontros, afirmam que estavam carentes de um fazer teatral mais ativo, mostram-se muito gratos pelo convite e felizes por estarem envolvidos com a investigação. Correlacionando com a pesquisa, podemos dizer que estavam em processo de *falta* dessa carpintaria teatral, desse artesanal trabalho que é o ofício do ator. E que apesar do dia cansativo, árduo do trabalho, vir para os ensaios era gratificante, aliviador.

⁴² Ana Cláudia Albano Viana

Para **Moema**, definimos o braço levantado, numa posição ativa de quem determina o jogo; em **D. Eduarda**, exploramos os ombros; em **Paulo**, uma posição de base no plano médio para dar um sentido infantil; na **avó**, uma curvatura no corpo, e um dedo à frente levando o corpo a seguir essa parte do corpo; para **Misael**, há um corpo que pesa e traz uma lentidão no caminhar, pés arrastados; ao contrário dos **vizinhos**, que possuem bastante agilidade e exploram gestos *extracotidianos* (BARBA; SAVARESE, 1995); e, por fim, as **mulheres do cais**, que se movem a partir do movimento da coluna. Por isso, concordo com o pensamento de Beigui (2006, p. 6): “O objetivo é tentar sempre que possível deixar viva a ideia que para cada sensação existe um esboço conceitual. Da mesma forma que para cada conceito em jogo deve corresponder um estado físico ou ponto de ajuste no corpo”.

Nessa direção, a indeterminação das características de gênero de cada ator que evidencio é demonstrada a partir das imagens corporais criadas no processo e sendo desenvolvidas em paralelo ao estudo do texto. No processo, a narrativa linear é dissolvida em favor de uma narrativa fragmentada, na qual os gêneros dos personagens (masculino e feminino) já não representam o cerne do trabalho, mas sim o que o texto diz, o que ele sugere ao espectador e o que ele sugere fisicamente, em imagem, destacando uma dramaturgia das ações. O que se pretende é uma descaracterização da função sexual com o objetivo de neutralizar a identidade dos atores e, por consequência, das personagens.

Ademais, a falta de identidade fixa do sujeito contribui para uma identidade andrógina, como afirmou Alex Beigui, no seu artigo intitulado *Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett* (BEIGUI, 2007). É justamente essa “indeterminação do sujeito”, em tornar o corpo neutro para que seu contorno possa se fazer sentir, não em gênero (masculino/feminino), mas em energia. Assim, o princípio estruturante do treinamento do ator no Teatro da Androginia é a perda da identidade (masculino/feminino) do ator, para poder buscar o trabalho com as energias (masculinas/ femininas).

Com isso, essa *Moema* através do espelho à qual me refiro é o ator e o espectador refletido através da personagem no intuito de preenchimento. O reflexo da personagem *Moema* apresentada nesse extrato cênico é fragmentado, uma espécie de inconsciente coletivo. Nesse sentido, comenta Candeias (2012, p. 22): “A personagem fragmentada assim o é porque traduz uma autoimagem do homem movido por um inconsciente que ele não controla, determinado pelo meio, um sujeito que, ao relacionar-se com qualquer objeto, projeta sua subjetividade [...]”.

Esse sujeito-personagem que é interiorizado por esses sujeitos-atores a fim de tocar os sujeitos-espectadores faz parte de uma tríade movida pela *falta* lacaniana que, nessa construção do fenômeno teatral, os sujeitos atores/espectadores aglomeram-se com um só objetivo: o de

refletir sobre si mesmo, conhecer-se, preencher-se. Na minha proposta, todos os atores atuam como *Moema*. Ela é a matriz da pesquisa em relação à *falta*. Porém, todos os personagens também são revezados pelos atores, para que possam atingir o principal, que é o seu *preenchimento* enquanto indivíduos no processo criativo.

Daí a ideia de fragmentação de personagem da qual me refiro para construção desse trabalho. Dessa maneira, eu me identifico com a fala introdutória de Candeias (2012) no que diz respeito ao novo olhar da arte contemporânea e, conseqüentemente, com o conceito de personagem:

A arte contemporânea, com sua miscigenação de formas e linguagens, gera as mais variadas manifestações artísticas e conseqüentemente, diversos questionamentos de conceitos e premissas que, em outros tempos, poderiam parecer verdades indubitáveis [...] O próprio conceito de personagem está suscetível a questionamentos, o que se manifesta nas diversas teorias e classificações traçadas a seu respeito, ao longo da história do teatro (CANDEIAS, 2012, p. XVI).

Nessas diversas possibilidades que abrigam a contemporaneidade artística em relação ao sujeito, suas potencialidades e suas maneiras de expressarem-se, atendo-me ao entendimento da ideia de personagem e de seus possíveis trânsitos, distanciamentos e aproximações. Nessa direção, é possível pensar o ator e o personagem; o ator além do personagem; o movimento e a ação como personagens; o ator em cena, sem personagem; estar em cena e não ser um personagem; o aproximar-se e o distanciar-se de si mesmo; o ator e suas personas e repensar qual o limite entre *personagem* e *persona*. E não há como discutir o personagem e não evidenciar o ator e os diversos questionamentos atuais sobre as nomenclaturas que o envolvem como narrador, atuante, intérprete, performer. Minha proposta prática que integra esse trabalho de pesquisa me instigou bastante acerca da reflexão sobre a problemática da personagem.

Para nossa proposta de investigação cênica, eu me aproprio da ideia de *persona* (SILVA, 2013), citada no capítulo anterior, a fim de entender esse ator que está fora de cena, numa posição de sujeito em *falta*, e que diante de si tem um espaço a sua frente amplo de possibilidades criativas e de preenchimentos. Sob esse viés, diversos pensadores e teóricos do pós-modernismo observaram as mudanças referentes ao sujeito pós-moderno, como acrescenta Silva (2013, p. 13):

A ideia de um sujeito uno e estável foi superada pela realidade de uma sociedade em constante transformação. À imagem de um sujeito unificado, que possui um “sentido de si”, contrapôs-se a fragmentação e o descentramento do sujeito face à impossibilidade de encontrar nas

manifestações culturais algo que assegure sua integridade, levando à percepção ou ao surgimento de identidades múltiplas.

Dessa forma, *persona* e *personagem* hibridizam-se e a personagem, enquanto objeto artístico, vira espelho do sujeito-real. Proponho aqui uma fricção entre ficção e não ficção. Na encenação, os atores partem sempre de um estado de vazio, de um lugar real, “fora de cena”, para um lugar cênico, o que Peter Brook considera como “espaço vazio” e profere:

O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só podem existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2011, p. 4).

Para esse fenômeno novo, para essa pureza, partindo de Brook, estabeleço certo *preenchimento* do objeto *faltoso*, a partir do processo criativo, com enfoque para as ações dramáticas da personagem *Moema*. O sujeito, nesse caso, pode ser considerado uma potência de transformação. Transformação não no sentido pedagógico, cristão, mas no de autoconhecimento, de maior poder reflexivo sobre si mesmo e, conseqüentemente, com um maior equilíbrio e preenchimento.

Esse espaço vazio que é dominado pelo processo criativo é um espaço de invenções, descobertas, atravessamentos e transbordamentos que envolvem o sujeito em todas as suas instâncias: uma busca(ação), entendendo que a busca não tem finalidade, ela já é uma ação em si, pela ação já se preenche. A ação é vital para nossa existência.

A vida é ação. Por isso é que a nossa arte vivaz, que brota da vida, é preponderantemente ativa. Não é sem motivo que nossa palavra “drama” é derivada da palavra grega, que significa “eu faço”. Em grego, isso se refere à literatura, à dramaturgia, à poesia e não ao ator ou sua arte. Ainda assim temos muito direito a nos apropriar dela (STANISLAVSKI, 1999, p. 69).

De acordo com essa cartografia da ação e do processo criativo, o território da criação perpassa pelo pensamento, pela memória, pela imaginação e pelo movimento. Mas meu destaque para esse espaço é o movimento e coloco nele uma lente de aumento problematizando-o em conjunto com a personagem *Moema*, suas ações e o objeto *faltoso*, proveniente de um desejo, de um querer que gera uma fazer. Nesse contexto, isso se dá a partir dos atores. Interessa-me menos o movimento do que quem ou o quê o motiva, menos a técnica mecânica do que a possibilidade de um movimento expressivo por parte dos atores. O mais válido é saber o que o público sentiu e, sobretudo, com o que se identificou.

Como diz Oida (2001, p. 94), em sua metáfora “viu a lua?”: “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a Lua?”. Assim, fazer com que o outro veja a lua é fazê-lo sentir-se tocado pelo imagético, sentir-se invadido pelo subjetivo, sentir-se transformado e revigorado, sendo a recíproca também verdadeira.

O teatro é, portanto, um encontro. Não é apenas uma forma de expressão entre outras. É a única forma de expressão em que o homem se dirige a outro homem, cada dia, agora e sem parar. Graças a isso, o teatro não é apenas o espaço onde se narram histórias. É um espaço de encontro entre homens, um espaço de existência humana que se esforça para prestar testemunho do mundo, dela mesma. É espaço de diálogo vivo, único e inimitável, que fala da sociedade e de suas tragédias, do homem, de seu amor, de sua dor, de seu ódio, de suas *faltas*. É um espaço de transformação.

Essa transformação deve ser preenchida de sensações que gerem um determinado equilíbrio da psiquê. Por isso, é necessário que esse objeto *faltante* possa ser contemplado por meio do imagético, do subjetivo, de uma cena e, sobretudo, a partir de uma personagem e de suas ações, transformando no corpo certa potência que não se reduz ao organismo.

E é nessa engrenagem do mover-se, do agir, do construir, do gerar volume nas lacunas vazias e preencher os espaços faltosos que estamos sempre querendo fazer algo. Nesse processo, ficar parado nos dá a sensação de perda de tempo e, em cena, se não fazemos algo, parecemos pouco criativos ou ativos. Claro, não há como nos sustentarmos neste mundo contemporâneo se não estivermos constantemente fazendo alguma coisa. Há uma necessidade apetrechada ao sujeito que é justamente a de fazer algo. Sobre esse fazer na vida, José Ortega y Gasset, na *Ideia do teatro* (1991) esclarecem:

Porque a vida, senhores, dá muito que fazer. E assim o homem faz sua comida, faz seu ofício, faz negócios, faz ciência, faz paciência, isto é, espera que é “fazer tempo”, faz... que faz e se faz...ilusões. A vida é um onímodo fazer. [...] Por isso, senhores, a vida – o homem – se esforçou sempre em acrescentar a todos os afazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é jogar (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 53, 55).

Dentro do processo criativo, o jogo, entre atores, é um elemento essencial e jogar é um atributo da vida. Com isso, a humanidade e a natureza já estabelecem em si e permanentemente um contexto do jogo sendo a própria vida um jogo. Nesse cenário, o ator deve colocar-se

disponível e aberto ao jogo, aos encontros, afetamentos e atravessamentos que irão motivar e fazer-se em movimento. Portanto, a motivação do teatro é a do jogo entre a poesia e a existência. Trata-se de uma arte necessária na medida em que é um meio de movimento pela verdade da vida por meio do contato real com o outro possibilitado pela poética. Nessa perspectiva da arte da presença, do aqui e agora afirma Guènon: “O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isto: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega a integridade de uma existência” (GUÈNON, 2004, p. 147).

Em sua *Carta aos atores* (2005), Valère Novarina comenta sobre esse jogo da inércia, sobre o movimento do vazio, tão necessário ao ator, que é quase uma “desação”:

[...] O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa. Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. Sem partitura, sem percurso obrigatório [...] o ator só comete desação. Não há nada para ser representado. O bom ator sabe muito bem que apenas a sua ausência é espetacular. O ator está pronunciando desaparecimento atrás de desaparecimento. [...] O ator que progride quer dizer que sabe recuar, de verdade [...] pratica o vazio cada vez mais. Louis de Funès declarava no final de sua vida: “pratiquei o vazio durante minha vida toda, diante de todos”. Ele queria abrir uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a entrar saindo (NOVARINA, 2005, p. 37, 45, 47).

Quando Novarina sugere que o ator “faça coisa alguma”, não está sugerindo a ausência de ação, ele está, contrariamente, definindo como ação o estado de disponibilidade para os encontros, os afetos, as *faltas e seus preenchimentos*. Ao invés de “fazer alguma coisa”, “não fazer nada” é estar em condição de afetar-se, inclusive pela personagem, que já é muita coisa. A partir disso, o autor fala da necessidade de fazer da cena um “buraco vazio”, um espaço que não pretende nada, a não ser estar ali, enquanto *persona* ou *personagem*, em múltiplas possibilidades para o sujeito em ação, para o sujeito-*Moema*, em condição de vir a ser, uma condição existencial que também é ser tocado e conseqüentemente ser preenchido. É, portanto, o movimento da não ação que também provoca mudanças.

No capítulo sobre o movimento e a ação como personagem, Silva (2013) compara as ações físicas formuladas por Stanislavski e desenvolvidas por Grotowski⁴³ e nos lembra que no

⁴³ SILVA (2013, p. 53) complementa sobre esses autores: “[...] Grotowski fala em trazer à cena a própria experiência, já estamos muito distantes de Stanislavski, que também se utilizava dos processos internos do ator. No método stanislavskiano, o ator deve adaptar suas qualidades interiores para criar a vida espiritual e física do personagem, elaborando uma composição que levaria o ator a ‘viver’ o papel; no trabalho de Grotowski com seus atores, o objetivo não era o personagem, que surgia na mente do espectador graças à composição cênica realizada. A ênfase ‘não se encontrava na criação do personagem, mas na formulação de uma estrutura pessoal na qual o indivíduo poderia acercar-se a um eixo de descobrimento’” (RICHARDS apud SILVA, 2013, p. 53).

Ocidente, quando se fala em ação do ator e, em especial, em ação física, pode-se imaginar uma linha que parte de Stanislavski, passa por Grotowski e se estende até os nossos dias. E especifica:

A ação não significava simples movimento físico, sendo em sua essência uma ação psicofísica, envolvendo uma tarefa ao mesmo tempo física e psicológica, pois Stanislavski acreditava existir uma ligação entre a vida física e espiritual de uma pessoa. Tendo como propósito ajudar o ator a penetrar nos sentimentos e experiências emocionais necessários para viver o seu papel no palco, o método baseava-se na justificativa dada pelo ator para a realização dessas ações: “Não há ação física sem desejo, sem objetivos e problemas” (Toporkov, 1998:16), e o ator precisava justificar internamente essas ações, e era essa justificativa que conferia a elas – as ações – a sensação de verdade e de genuinidade [...] enquanto o diretor russo [...] Grotowski direciona seus esforços para um distanciamento e uma autonomia do ator em relação ao personagem (SILVA, 2013, p. 68).

Pensar na inexistência de uma ação física sem o desejo é a mesma relação da *falta* lacaniana para com o desejo do sujeito com foco para objeto faltoso; de uma *Moema*-sujeito na busca em realizar suas ações; de um ator, inserido em cena enquanto persona ou personagem e envolvido no processo criativo da cena a fim de transformar-se. Nessa direção, a necessidade de ação realizada pelo ator, segundo Silva (2013), tem uma justificativa, que é a de que a partir de um movimento interno, o que norteava a execução das ações eram os “impulsos”, “uma corrente quase biológica que surge de ‘dentro de alguém’, e tem como fim a realização de uma ação precisa” (RICHARDS *apud* SILVA, 2013, p. 69).

É exatamente nesse movimento interno que a personagem rodriguiana assume seu caráter de intérprete-criador, dominada, na maior parte da peça, pelo seu id⁴⁴, um primitivismo inerente à maioria dos personagens de Nelson. Como especifica Martuscello (1993) sobre a obra teatral do autor e o eixo interno que mobiliza seus personagens:

[...] o Édipo irrompe na obra teatral de Nelson e as modalidades de disfarce inconsciente de que se utiliza ele para, à revelia do próprio autor, manifestar-se, e, deste modo, cumprir sua missão de ajudar o psiquismo a elaborar o montante de conflito provocado por sua presença. Sua existência no psiquismo exerce, latentemente, uma pressão de escoamento, pressão esta que, no caso

⁴⁴ Para Freud, o eu é compartimentado em id, ego e superego. O id é composto pelos instintos (de vida e morte) que se manifestam através dos sonhos e das pulsões, são inatos, pura energia. Esses impulsos são disciplinados pela educação e convivência social cujas normas vão sendo introjetadas, gravadas na mente do indivíduo. O conjunto destas normas interiorizadas é denominado superego. O ego é parte consciente do eu. Se tivéssemos apenas id, não seríamos capazes de viver em sociedade. As repressões que o superego lhe impõe podem ser benéficas, quando as pulsões são sublimadas, ou seja, encontram uma forma de manifestação socialmente aceita, e podem ser nefastas, quando isso não ocorre e essa força fica reprimida, podendo se manifestar através das neuroses e psicoses (CANDEIAS, 2012, p. 14).

de Nelson Rodrigues, funciona, penso eu, como um dos motores de boa parte de sua produção artística (MARTUSCELLO, 1993, p. 14).

Nesse processo, o psiquismo é o alavanque que impulsiona o agir dos personagens de Nelson, é o sujeito desejante na busca de encontrar com seu objeto *faltoso*. Assim, o ator, nessa investigação, vai também criar um jogo cênico, impulsionado pelas ações da personagem e por um movimento interno, numa simbiose que se confunde, ora quando é *persona*, ora quando é *personagem*. Nessa perspectiva da ação, Silva (2013) ainda comenta:

Para ambos, Stanislavski e Grotowski, a ação física é um meio, mas com objetivos diferentes: para o primeiro, de criar (ou, de certa forma, recriar, já que partia do texto e das circunstâncias propostas pelo dramaturgo) a vida de um espírito humano sobre o palco; no caso do segundo, era uma maneira de encontrar uma forma cênica através da qual o indivíduo alcançava uma descoberta pessoal. Nesses dois casos, a ação que o ator faz deve revelar algo: de um lado, a essência do personagem, seu espírito e suas motivações; do outro, a própria pessoa do ator (SILVA, 2013, p. 70).

O que seria, então, essa revelação do personagem e do ator, essa descoberta pessoal do indivíduo senão a verdade? Para Grotowski⁴⁵ (1974 *apud* SILVA, 2013), a única forma de se relacionar profundamente com outro ser humano é a partir da verdade. Foi essa a consciência que começou a surgir em meados do século passado e nos trouxe à exposição do jogo, ato pretendido pelo teatro contemporâneo. Na cena, toda presença é concreta, o ator expõe essa condição e faz dela um instrumento para estabelecer uma relação de sinceridade com o espectador que permita a fruição da ação poética. O representado não é mais a verdade do texto, a verdade do texto teatral é desnudamente poética: a ficção não deve ser servida pelo ator, mas o ator deve, se for o caso, induzir a ficções.

Dessa maneira, o ator, posto na cena pesquisada, é o ator, de certa forma, criador e criatura do ato, *persona* e *personagem* da ficção, *Moema*-sujeito e *Moema*-personagem, em transição, *Anima e Animus* na arena. Dessa fricção entre gêneros, reafirma-se a metodologia do Teatro da Androgenia, em que: “[...] O conceito de dualidade na unidade é a essência do arquétipo da androgenia” (SINGER *apud* BEIGUI, 2006, p. 4). É a partir desse binômio entre sujeito desejante e objeto faltoso, entre sujeito atoral e objeto cênico que essa pesquisa caminha. Acrescento ainda, com base em Beigui (2006), o pensamento do ator brookiano Yoshi Oida, que apontou o sujeito atoral com um grau qualitativo na atuação do ator da seguinte forma:

⁴⁵ Palestra proferida por Grotowski em 8 de Julho de 1974, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. Tradução e transcrição de Yan Michalski. Não publicada.

Você sabia que homens e mulheres que são apenas machos e fêmeas jamais serão bons atores? O bom ator deve ser um pouco homossexual. Veja Sugimura (célebre atriz). É mulher, incontestavelmente, mas tem alguma coisa de viril, pois sabe o que é feminilidade aos olhos de um homem. Está constantemente consciente da imagem que passa de si mesma para eles. Comparada a ela, o ator Untel não passa de um simples macho. No dia a dia, ele tem um ar viril, mas no palco falta-lhe sedução, já não conhece aquilo que, nele, seduz as mulheres. Um ator deve ser capaz de se transformar em mulher interiormente, a fim de saber passar a imagem do que é um homem sedutor para uma mulher (OIDA *apud* BEIGUI, 2006, p. 5).

Nesta pesquisa, a personagem *Moema* tem sua identidade fragmentada e implodida na persona de quatro atuantes sujeitos, e ela foi deslocada de um tempo cronológico (da família Drummond do ano de 1947) para uma pulsão anacrônica. Ela é enquadrada enquanto um sujeito que age, engendra e fomenta ações dentro e fora de um universo rodriguiano.

Moema figura como “ícone” brasileiro de grandes arquétipos da história teatral no ocidente: *Moema* é *Medeia*⁴⁶ ao avesso, *Moema* é a mítica *Electra*⁴⁷, e também a *Electra* americana, compreendida à maneira de Eugene O’neill⁴⁸, e ainda, *Moema* na sua relação com o mar aproxima-se de *Élida Wangel*, personagem mítico de Ibsen⁴⁹, e transcendendo a esfera teatral dialoga com os orixás das águas doces, salgadas e profundas: *Oxum*, *Yemanjá* e *Nanã*⁵⁰. *Moema* na esfera amorosa se compara à sedutora *Yara*, que atrai, dia após dia, com o seu doce canto e encanto, os homens que se aventuram nas águas, mas que nenhum lhe é capaz de saciar ou aprisionar a sua voz.

Moema move-se em virtude e à procura do eterno objeto faltante, que em cada momento muda de forma e de sentidos, mas que conserva a mesma matriz sentimental: o amor, o desejo, o ser desejante, o afeto e o ser afetado. Nesse sentido, *Moema* torna-se humanizada, comum, social, despida e fragilizada, pois sucumbe a esses desejos e/ou não encontra neles a resposta e a duração que procura, uma vez que não podemos aprisionar ou corresponder à altura, os desejos e as projeções alheias, sentença síntese à maneira de Roland Barthes (2003):

A frustração teria como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e, entretanto, este não me preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente). A castração, por sua vez, teria como figura a intermitência (aceito separar-me um pouco do outro, “sem chorar”, assumo o luto da relação, sei *esquecer*). A Ausência é a figura da privação; simultaneamente, desejo e necessito. O desejo se

⁴⁶ EURÍPIDES. *Medeia*. São Paulo: Abril Cultural, 1990.

⁴⁷ ÈSQUILO. *A trilogia de Orestes*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1998.

⁴⁸ O’NEILL, Eugene. *Electra enlutada*. São Paulo: Block, 1970.

⁴⁹ IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1940.

⁵⁰ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

esfacela na necessidade: nisso consiste o fato obsedante do sentimento amoroso (BARTHES, 2003, p. 39-40).

Moema performatiza-se nesse tempo, mas já apresentou no tempo passado e também se fará personagem em um tempo futuro. *Moema* é movida por pulsões e fluxos do desejo, sempre à procura daquilo que lhe falta. Aquilo que *Moema* persegue, o seu objeto faltante, na perspectiva dessa investigação, aproxima-se daquilo que chamamos de amor. Não de um amor romantizado, concreto, pueril ou habitante no reino do senso comum, mas um amor-objeto nos moldes e nos contornos literários ilustrados por Roland Barthes (2003). Algo que está sempre escapando das mãos e que nos suscita um conjunto de sentimentos como: nostalgia, preenchimento, ansiedade, euforia, ausência, perda e decadência.

Barthes (2003) distingue, exemplifica e analisa criticamente aquilo que denominamos de amor e o “ser amado”. A leitura do autor nos ajuda a corroborar a ideia de fragmentação e de crise do sujeito nos tempos de hoje. Dessa maneira, conseguimos situar a personagem na sociedade nos dias atuais, fazendo uma leitura e um entendimento particular que pertence sintomaticamente à nossa época.

Nesse cenário, o sujeito da contemporaneidade é um sujeito medicamentado e que foge das frustrações, do sofrimento e da dor, mas objetiva e quer ser amado. Esse sujeito quer passar pela experiência do amor e sair ileso, sem perder-se ou trazer em si tais marcas. Para isso, lança mão das soluções disponíveis e substitui o nível da experiência amorosa, sem correr os riscos de viver frustrações, de sentir na pele as agruras do enlace amoroso. A pele é a medida física do sujeito, é nela, também, que as experiências começam a ser escritas, na pele de *Moema*. Essa pele pertence aos atuantes do projeto, diversas e misturadas que, no conjunto estético, constituem a brasilidade de nossa mestiçagem.

Partindo da investigação e da profundidade desses reconhecimentos descritos, superficialmente, acima, organizei um grupo composto por quatro atuantes (04), entre atrizes e atores, para um projeto de criação coletiva, mediado por mim, por um diretor. Com base nas leituras citadas no primeiro parágrafo, tendo como motes “o objeto faltante” e “o que move o personagem?”. Conseguimos uma apropriação e uma intertextualidade das duas obras e um diálogo entre os autores: Nelson Rodrigues, Roland Barthes, Freud e Lacan na criação e estruturação de um roteiro de ações-desejos-conceitos.

Com base nesse roteiro de ações-desejos-conceitos, todos os atuantes, independentemente do gênero ou da orientação sexual, ensaiaram, criaram e performatizaram a personagem *Moema*. Essas quatro *Moemas* ora se justapõem, ora se opõem, ora são

cronológicas, ora anacrônicas, ora simplesmente se encadeiam em uma estrutura narrativa cênica. São minhas *Moemalices*, no outro lado do espelho, onde também me reconheço.

3.3 O QUE TE FALTA? MOEME-SE! (PROCESSO DE CRIAÇÃO)

“Um dia me vestirei de branco... E será o dia mais feliz da minha vida... Eu cantarei, então, e beijarei minhas próprias mãos”. Nelson Rodrigues (2004, p. 24).

O processo de criação iniciou em agosto de 2015. Partiu de um convite que fiz para seis atores, três mulheres e três homens, momento que expus minha pesquisa, oral e visualmente para eles, no que se mostraram muito interessados, pois o sujeito que pesquisava estava intrínseco neles mesmos, ou seja, o sujeito da *falta* que almeja na arte um possível preenchimento.

Uma vez pesquisado o sujeito e o objeto, eu necessitava desse confronto entre ambos. E não percebia alternativa que não fosse desenvolver essa prática. Infelizmente, dois atores tiveram de abandonar o processo por motivos pessoais e profissionais. Por isso, houve uma substituição que também não pôde continuar o trabalho por questões pessoais. Definimos, portanto, o elenco em quatro atores (02 mulheres e 02 homens), para inclusive manter as polaridades, entre *Anima* e *Animus*, equilibradas.

Começamos, então, o trabalho prático partindo dos pressupostos de Lacan (1995) e Barthes (2003), tendo como fio condutor o texto rodriguiano (RODRIGUES, 2004), com foco para personagem *Moema* e o objeto faltoso. *Falta* essa que alimentava a todos nós, pesquisadores, diretores e atores em encontrar no teatro uma possibilidade, ainda que efêmera, de preenchimento. A primeira problemática posta em cena foi a seguinte: como relacionar o objeto lacaniano com o sujeito amoroso de Barthes a partir das ações da personagem *Moema*? Segue a metodologia utilizada no processo de montagem.

1º passo: utilizar as frases e as palavras do texto da personagem desde o aquecimento até um improviso propriamente dito.

2º passo: utilizar objetos, trazidos por mim, desde o aquecimento até o improviso de cenas, sempre retirando os objetos dos atores para que eles pudessem sentir a sensação de perda.

3º passo: ler o texto para uma maior compreensão da personagem inserida no contexto.

4º passo: solicitar aos atores um roteiro das ações da personagem na peça e confrontá-las para estabelecer um roteiro final.

5º passo: improvisar a partir do roteiro final cada cena com objetos e possibilidades distantes.

6º passo: definir cenas a partir dos elementos utilizados.

Depois de seguir essa sequência de passos, passamos a ensaiar com o que ficou estabelecido. Desse modo, estabelecemos como cenário 04 bancos, 02 do lado direito e 02 do lado esquerdo onde ficariam os atores “fora de cena”, que denominamos de “espaço do vazio” e ou “espaço da *falta*” do sujeito lacaniano. Ao centro, o “vazio do espaço” e ou “espaço da cena”, ilustrado por um tablado circular e ou linóleo, lona que represente esse “espaço vazio” (BROOK, 2011) onde seria desenvolvido o processo criativo na busca de preenchimento. Ao fundo, um painel branco que pudesse refletir imagens audiovisuais em alguns momentos sobre o conceito de falta nas pessoas, de preferência, figuras representativas no cenário local.

Para o figurino, pensamos na mistura entre o erudito e o popular, o civilizado e o primitivo. Os figurinos teriam certa elegância do sujeito pós-moderno, civilizado, nosso *ego freudiano*, contrapondo-se a uma máscara indígena, fazendo referência ao nome Moema de origem *Tupi* e referenciar assim, o nosso lado primitivo, as nossas pulsões, nosso *id freudiano*.

Em relação às cores, para o figurino da Moema, a cor base é a **preta**, não só por ser orientada nas rubricas do autor, mas ainda por impor certa elegância e certa erudição, a propósito da vestimenta dos membros das orquestras sinfônicas, trazendo neutralidade, conforme o estudo das cores, além de referenciar o orixá Exu (SODRÉ, 2006), que absorve todas as cores e simboliza⁵¹, na maioria das vezes, a cor preta e o clima cinematográfico das peças rodriguianas.

Aproprio-me das ideias da pesquisadora Amabilis de Jesus Silva (2010), e dos seus objetivos a respeito do que considera figurino-penetrante: “O figurino se junta ao corpo para constituir com ele a subjetividade da persona (SILVA, 2010, p. 23). E sua visão do figurino no processo da cena: [...] Pensar no figurino como parte do processo de criação inicial da cena, sendo impulsionador da ação” (SILVA, 2010, p. 14).

O **vermelho** aparece em especial para as mulheres do cais, que são prostitutas, a vingar a morte da parceira assassinada pelo pai de Moema. Elas são também a entidade das pombas-gira que defendem as prostitutas. O vermelho, além de representar uma cor quente, significa o elemento do “coração”, na roupa de Moema, ressignificando a personagem, enquanto ser amoroso que, conseqüentemente, traz o tom das paixões, conforme nosso

⁵¹ Baseado na dissertação *Laróyé: poética do mito de Exu em Mário Cravo Neto* de Euriclésio Barreto Sodré na UFBA-2006 (p. 77).

imaginário coletivo e que está simbolizado também nos elementos da rosa e da tolha vermelha que seca a barba do pai de *Moema*.

O **branco** aparece nos vestidos de noiva, fazendo uma referência à maior obra do dramaturgo, que é *Vestido de Noiva* (RODRIGUES, 1981), que também tem por mote a disputa de duas irmãs por um mesmo homem, bem como aproximar o desejo de *Moema* em vestir-se de branco no dia que sua mãe morreu para ela ficar sozinha com o pai. Com isso, depreende-se que *Moema* é como uma espécie de noiva do seu pai. O branco também é Oxalá⁵², na matriz africana, detentor do poder de criação, vida e morte. Todas as suas representações incluem o branco com sua paz, plenitude, que remete ao final de *Moema*, em que ela está bem realizada nos seus desejos, sozinha com o pai.

O **azul** aparece nas roupas dos afogados, Dora, Clarinha, Paulo, figuras, dentro do nosso entendimento, protegidas pela rainha do mar, pela ternura e ingenuidade que possuem. E no final, o azul é usado pelos vingadores do mar, no sentido de seres marítimos, súditos de Iemanjá, a fim de vingarem os afogados.

O **amarelo**, o ouro e o dourado estão presentes na cruz, que simboliza Misael, para referenciar a riqueza pertinente à família de um Juiz. No colar de pérolas, representando D. Eduarda, esposa de um Juiz e nos espelhos utilizados para fazer uma alusão à imagem de Oxum.

Para uma melhor compreensão, farei uma breve síntese do roteiro das ações estabelecidas para essa montagem.

PRÓLOGO

Iniciamos a peça com os quatro atores sentados no banco, localizados no que catalogamos como “espaço do vazio” e ou “espaço da *falta*” do sujeito olhando fixamente para o “vazio do espaço” e ou “espaço da *cena*”, de aparência branca e sob um foco de luz. Eles estão com pés dentro de uma bacia com água essência de alfazema, rosas brancas.

A água vem à cena pela relação lógica com o mar e porque acredito que é preciso banhar-se – no caso, os pés, no sentido de preparação e respeito – para entrar em cena, para afetar e deixar-se afetar pelo elemento da natureza pertencente à natureza do que vamos tratar, que é a teatral. Além disso, a essência e as rosas brancas são para saudar e pedir licença ao orixá Iemanjá, por tratar do universo marítimo, onde ela é a rainha.

⁵² Prandi (2001, p. 526)

Toda a cena é acompanhada por uma música, ocorre durante toda uma música instrumental, que traz uma sonoridade branda, interiorizada, no intuito de colocar o sujeito diante de si mesmo, refletindo e sentindo sua autobiografia (BEZERRA, 2007; MONTEIRO, 2011), seus vazios e suas *faltas*.

Após a finalização da música, os atores colocam-se no “espaço da cena” e fazem uma alusão ao coro grego⁵³ para narrar a história, com a problemática psicanalítica de que trata a peça. Eles narram a cena de forma oral, gestual e com objetos, que representam os personagens, inclusive com textos em língua francesa a fim de gerar um determinado *estranhamento*, bem como para homenagear e ter por perto alguns autores utilizados na pesquisa que, em sua maioria são de origem francesa. Seguindo uma sequência narrativa, temos: o objeto *faltoso*, a história rodriguiana (*Senhora dos afogados*) e Moema (enfatizando o foco do sujeito amoroso para a construção da personagem).

Nesse momento, os atores voltam-se para os bancos para maquiarem-se, de forma simples, apenas com uma marca indígena no rosto. Ao fundo, uma música indígena. Passam agora a compor uma “máscara-ritual” (SILVA, 2013) para entrar em cena. Ao fim da maquiagem e da música finalizada, um ator entra no “espaço da cena” com a composição da personagem *Moema*.

⁵³ Aproximar a peça em sua essência que é a base da tragédia grega, na qual usavam coros.

CENA 1

Figura 1 – Morte de Clarinha

Fonte: Autoria própria (2015)

Em cena, estão *Moema*, os vizinhos e a avó. A cena apresenta o dilema entre *Moema* e os vizinhos sobre a causa da morte de Clarinha. A avó é quem conduz todo o desfecho da cena. *Moema* afirma ter sido um acidente, os vizinhos acusam de suicídio e a avó culpa o mar por ter chamado Clarinha, assim como chama por todos da família. Porém, na verdade, *Moema* afogou Clarinha.

1ª ação de *Moema* para atingir seu objetivo, seu objeto *faltoso*.

MOEMA – Nesta cena representada por um homem. Ele inicia um gesto que vai permear toda a peça para significar a personagem, que é levantar o braço na vertical, como símbolo de vitória, impondo certo domínio sobre os outros.

VIZINHOS – Utilizam o elemento do jornal, que elegemos a partir do jogo teatral. Nesse caso, o jornal é visto enquanto referência jornalística do autor e por representar a sociedade. Seus gestos são longos e bastante expressivos, tendo como base a interpretação dos gestos *extracotidianos* (BARBA; SAVARESE, 1995).

AVÓ – Toda de preto, utilizando um chalé/túnica preta, com uma curvatura no corpo e um dedo em riste, que vai permear por todos os atores que interpretarem a avó. Tem um ar profético.

CENA 2

Figura 2 – Indução à infidelidade

Fonte: Autoria própria (2015)

Em cena, estão Moema (fragmentada em 03 atores) e D. Eduarda, que foi apresentada na cena por 02 vizinhos, ao som de um apito, de forma sensacionalista e debochada, ao estilo que Nelson apresentava a imprensa em suas peças teatrais. O apito é utilizado para referenciar o cronista esportivo que também fora o autor Nelson Rodrigues.

D. EDUARDA – Postura elegante, tem nos ombros seu domínio sobre o corpo que a conduz por todas as cenas. Utiliza um colar de pérolas e um espelho grande como que fosse um escudo a se defender da filha odiada.

MOEMA – (coro de três atores) – Utiliza um espelho menor com a função de espada para amedrontar a mãe odiada.

A cena faz referência à fase do *estádio do espelho* de Lacan (1995), na medida em que os espelhos refletem tantos os atores como os espectadores, numa tentativa de representar esse outro que nos circula e nos conduz a um reconhecimento de si e, de forma simultânea, uma impõe com repugnância para a outra a semelhança que há entre as personagens, através das “mãos”, semelhança essa que será explorada na cena seguinte.

CENA 3

Figura 3 – As mãos

Fonte: A autoria própria (2015)

Em cena, Moema e Eduarda, interpretadas por duas mulheres (pois achei que nesse momento de combate era necessário trabalhar apenas com a energia *Anima*). Elas se questionam sobre essa condição da semelhança, agridem-se, confortam-se em atitude maternal e se repelem na crença de um Deus onipotente para uma (D. Eduarda) e inexistente para a outra (Moema).

Ao fundo, uma música com toques de tambor para evidenciar a presença de uma energia⁵⁴ a ser transformada naquela família.

⁵⁴ Energia vital.

CENA 4

Figura 4 – Complexo de Édipo

Fonte: Autoria própria (2015)

A cena apresenta-se com D. Eduarda no chão de joelho rezando para a filha morta. Paulo chega, diz um texto que me apropriei da obra *Álbum de família* (1994), do mesmo autor, na voz do personagem *Edmundo*. Focando assim a relação edipiana entre o filho e a mãe. Porém, D. Eduarda, sucumbida em sua tragédia, responde de forma alheia ao que foi dito e volta-se apenas para seus conflitos com a filha Moema.

A cena termina com o som uníssono das mulheres do cais clamando por vingança ao redor da casa dos Drummond, o que enlouquece a avó, num pedido de socorro, ela pede para ser retirada a luz do farol remoto que circula por toda essa cena. A cena tem a função de evidenciar o termo psicanalítico, objeto faltoso, e demonstrar a relação do sujeito com o objeto (seio).

CENA 5

Figura 5 – Chupeta

Fonte: Autoria própria (2015)

Em cena, Paulo e Moema. Paulo, com uma chupeta na boca, entra procurando Clarinha, que sumiu. Ele é impedido por Moema, em tom autoritário, para não procurar o corpo de Clarinha. Ao sentir que ele resiste a sua ordem, Moema retira a chupeta da boca do seu irmão, o que faz gerar um conflito entre ela e o irmão pela posse do objeto, pelo medo de perdê-lo, no caso, a chupeta.

A cena tem a função de evidenciar a 1ª fase psicosssexual da criança (oral), o medo de perder o objeto.

CENA 6

Figura 6 – Vestido branco

Fonte: A autoria própria (2015)

Em cena, Moema e Paulo. O foco da cena é compreender Moema e o desejo de usar um vestido branco. Fiz questão de experimentar essa cena com dois homens pela delicadeza da cena em tratar de um tema recorrente ao universo feminino, usar um vestido de noiva e explorar a polaridade do *Animus*. Para contrapor, no meio da cena, entra uma bola, elemento significativo da obra de Nelson, pelas mãos de ator-juiz que dá a largada do “jogo” ao som de um apito e estes jogam bola dizendo o texto. O vestido branco (feminino) e o futebol (masculino) são, na maioria das vezes, símbolos que remetem a essas duas polaridades, das quais me aproprio para experimentar o que se denomina de “Teatro da Androgenia” (BEIGUI, 2006).

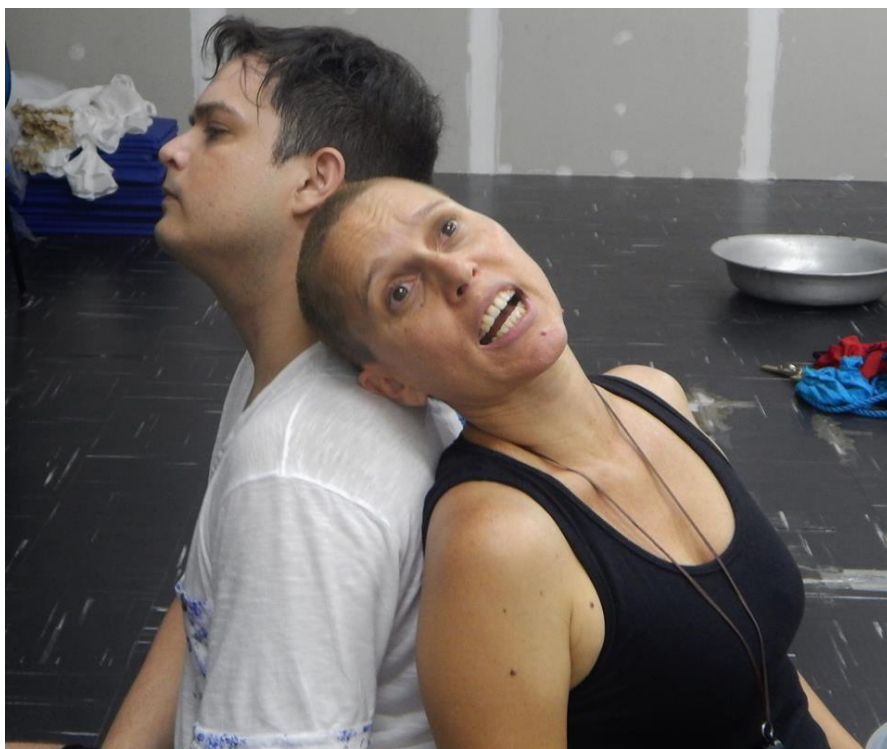
CENA 7

Figura 7 – Complexo de Electra

Fonte: A autoria própria (2015)

A cena se desenvolve entre Moema (feita por um homem) e Misael (feito por uma mulher). Trata da relação criminosa que une os dois, em completa cumplicidade. Enquanto a cena se desenvolve, Moema faz a barba do pai, em gestos erotizados entre pai e filha, partindo de um termo psicanalítico, que é o electriano. Mais uma vez a experimentação do jogo entre *Anima* e *Animus* e o Teatro da Androginia.

CENA 8

Figura 8 – Moema no divã

Fonte: Autoria própria (2015)

Nesta cena, apresento Moema fragmentada em 03 atores, que fazem referência à obra *Vestido de Noiva* (RODRIGUES, 1981), na questão espacial, por encená-la em três planos (memória, alucinação e realidade). A ideia é que a Moema do plano da realidade está no divã acompanhada de seu psicanalista. E as outras Moemas são estágios do inconsciente da personagem, como ocorre com Alaíde em *Vestido de Noiva*. O ator que interpreta o psicanalista circula por todos os estágios da mente da personagem.

CENA 9

Figura 9 – Indução à morte da mãe

Fonte: Autoria própria (2015)

Novamente, nessa cena, a personagem Moema é fragmentada em 03 atores contracenando com seu pai, Misael, que porta uma cruz no pescoço. Nesse caso, tentamos aplicar o erotismo do incesto presente nas personagens rodriguianas.

CENA 10

Figura 10 – Indução à morte do noivo

Fonte: Aatoria própria (2015)

Na cena, Moema e Paulo. Moema entra portando um chocalho⁵⁵ e guiando Paulo em cordas. A ideia é mostrar o quanto Moema domina o irmão. Inclusive faz toda a cena parecer que ela está manobrando uma marionete. Durante a cena, Paulo recebe uma faca de um ator que está fora de cena. Na verdade, essa construção acontece durante todas as cenas. Há sempre um ator (Moema) /encenador (Moema) de fora construindo a cena. Durante a cena, os irmãos beijam-se com o intuito de evidenciar o universo incestuoso de Nelson.

Em seguida, aparece D. Eduarda com o noivo, simbolizado pelo falo (pênis) por representar elemento causador do desejo. Há um confronto entre o noivo e Paulo, o qual resulta na morte do noivo. A cena fica plurissignificativa e tem a imagem da castração.

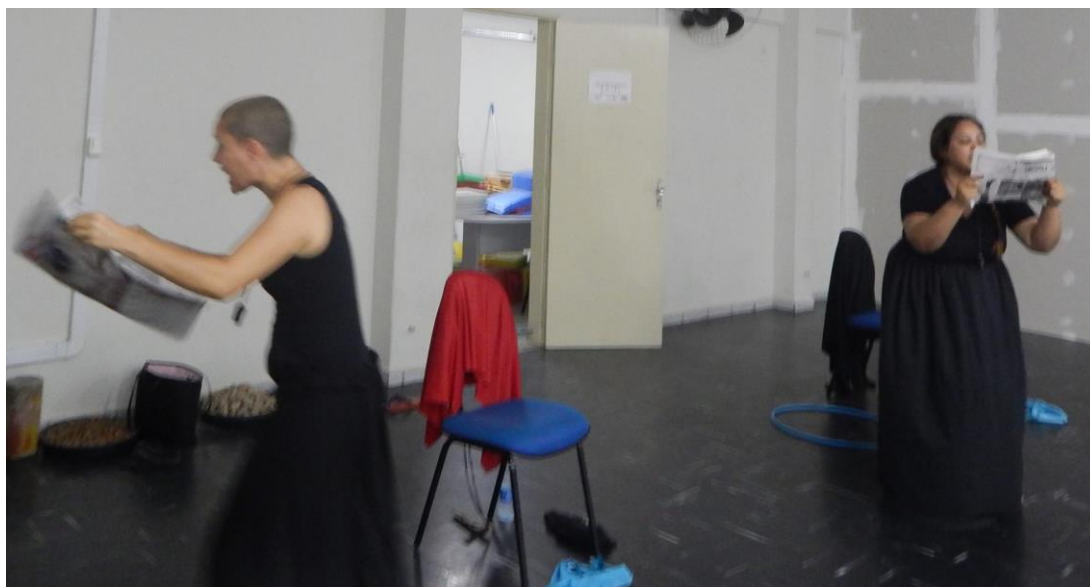
Depois disso, o confronto é entre mãe (D. Eduarda) e filha (Moema), que passa a ser fragmentada e transforma-se em 03 Moemas na cena acusando a mãe de prostituta, o que afeta corporalmente a personagem/atriz (D.Eduarda), simbolizando pela atriz.

Na sequência, a atriz levanta-se já em outro personagem, que é a Mulher do Cais, como que tomada por uma entidade da pomba-gira e vai repassando a entidade para os outros atores. Ao fim da cena, todos estão tocados pela entidade e usando uma rosa vermelha, pois acreditamos que as mulheres do cais são de religião de matiz africana, ioruba e, como justiça, fizeram um ebó⁵⁶, um despacho para a família Drummond, que recai principalmente em Moema, pela condição frágil de sujeito amoroso.

⁵⁵ Referência ao título do livro do autor (RODRIGUES, 1995).

⁵⁶ Ebó: sacrifício, oferenda, despacho (PRANDI, 2001, p. 565).

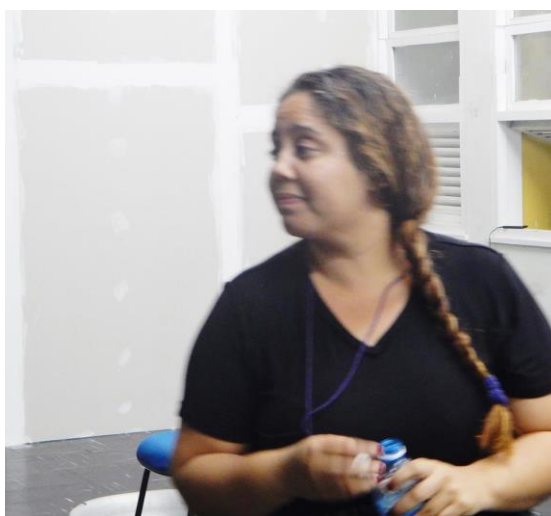
CENA 11

Figura 11 – Os vizinhos

Fonte: Autoria própria (2015)

A cena é de puro deboche, sarcástica, no estilo rodriguiano. Os vizinhos anunciam a morte de D. Eduarda e lamentam fazendo saudações a parentes e amigos. Eles utilizam durante toda a cena o elemento do jornal, característica do personagem.

CENA 12

Figura 12 – Indução à morte da avó

Fonte: Autoria própria (2015)

A cena é desenvolvida toda no gestual, sem uso da palavra. Em cena, Moema e a avó. Moema se alimenta, a avó chega com fome, sede e Moema nega alimentá-la, debocha e deixa a velha morrer por inanição. A ideia da cena é mostrar o auge da maldade da personagem para atingir seus objetivos bem como mostrar que esse fator da maldade é intrínseco ao ser humano (RICOUER,1988).

CENA 13

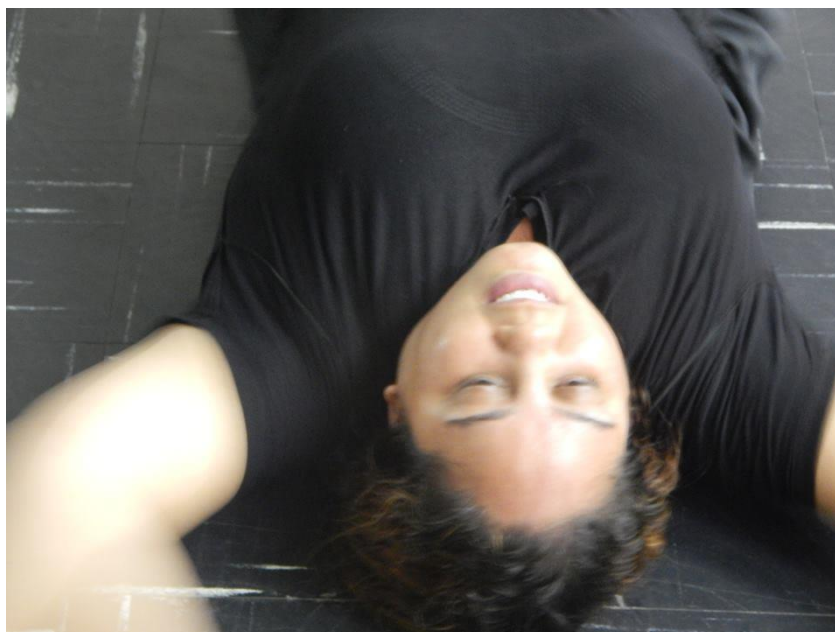
Figura 13 – Vestido de noiva



Fonte: Autoria própria (2015)

Nessa cena, todos encarnam a personagem Moema vestidos de noiva e ou com elementos da noiva, como o véu e o buquê. As duas entram de vestidos brancos e os homens, um de véu e outro com o buquê. Os primeiros a entrarem em cena são os homens, ao som de Ave Maria de Gounod, que fazem uma cena com alusão ao final da peça *Vestido de Noiva*, em que a mulher do véu e Alaíde brigam pelo buquê, ou seja, duas irmãs brigando pelo mesmo homem. O mesmo caso de Moema e Clarinha. Ao fim desse conflito, que não é resolvido, entram as mulheres e os quatro encaminham-se até ao proscênio dizendo o texto da Moema, de forma apaixonada.

CENA 14

Figura 14 – Enfim, sós

Fonte: Autoria própria (2015)

A cena é composta por Moema e Misael. Durante a cena, os dois jogam futebol. A filha feliz conta ao pai que estão sozinhos, que todos morreram, inclusive a avó. A cena se desenvolve de forma que os dois estão num campo de futebol, onde ela vai descrevendo a morte da avó como que narrasse um gol. Ao fim da narração, todos se envolvem na cena, celebrando um apoteótico gol, ao som de apitos e elementos sonoros relacionados ao futebol.

CENA 15

Figura 15 – Morte do pai



Fonte: Autoria própria (2015)

Moema está na cena apenas com seu pai, depois aparece o fantasma de sua mãe, que Moema expulsa de cena. O pai, Misael, está sendo representado por uma mulher e D. Eduarda por um homem. Novamente exploramos as polaridades da *Anima* e *Animus* e o Teatro da Androginia, termo cunhado por Beigui. Em cena, o elemento da bacia com água, que simboliza o mar.

Após expulsar a mãe da cena, Moema fica sozinha com o pai e ele morre. Ao sentir-se completamente sozinha, apenas na companhia das suas mãos, aparecem os vingadores do mar (todos de azul) para dar a sentença de seu destino. A cena finaliza ao som de um rock metalizado, com Moema dentro do mar-bacia, no sentido de ser devorada por esse mar. Cena final, após realizar seu objetivo, que é estar sozinha com o pai, Moema volta-se para o ponto zero, que é a do sujeito desejante, em *falta*.

EPÍLOGO

Figura 16 – Epílogo



Fonte: A autoria própria (2015)

Os quatro atores dirigem-se para o proscênio do palco, todos com o figurino inicial, de preto, finalizam o espetáculo cada um narrando um pouco sua relação com a *falta* e com o teatro, intercalando com um texto de Bertolt Brecht. Ao fim, voltam-se todos para seus bancos iniciais e terminam no ponto onde começaram, enquanto sujeitos desejantes, sujeitos em *falta*, ao som de uma música à capela, juntando na letra características da personagem com a psicanálise.

A repetição de cenas que acontece durante toda a peça é para reforçar a ideia de improviso, de jogo, de possibilidades da cena. O ator que fica do lado de fora da cena é o ator que está sempre construindo a cena. Os objetos, por sua vez, são utilizados com o intuito de caracterizar os personagens, sempre colocados pelo pescoço, pois é pelo “pescoço” que as heroínas trágicas morrem, por ser uma zona erógena (LORAUX, 1988). Além disso, durante as

ações da peça, haverá momentos audiovisuais com um documentário sobre o conceito da *falta* lacaniana com figuras do cenário potiguar.

O processo de criação da montagem de *O que te falta? Moeme-se!* foi um caminho cheio de dúvidas, mas cheio de querer. Havia muito desejo em falar do discurso amoroso, que é de extrema solidão, como afirmou Barthes (2003), no prefácio do seu livro: “Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportando para fora de toda gregriedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação” (BARTHES, 2003). Não sabíamos por onde caminhar, apenas queríamos caminhar, queríamos nos afirmar. “Penso também, que agora o urgente é recolocar as perguntas, reencontrar as dúvidas e mobilizar as inquietudes” (LAROSSA, 1998, p. 8).

A raiz da nossa trajetória está sobretudo no confronto com o outro. O outro psicanaliticamente falando. No decorrer do trabalho criamos o prazer no exercício, o preencher-se pela ação, celebrar cada descoberta, cada ensaio e o reconhecimento pessoal de cada ator/sujeito dentro da pesquisa. Com isso, o processo criativo tornou-se mais vivo. Mesmo com uma estrutura sólida em lidar com objetivos e autores definidos, dentro de uma pesquisa acadêmica, enfrentamos muitos desafios, entre eles registrar a reflexão de uma prática artística, porém, com muita disponibilidade. Afinal, o ator é “aquele que responde com êxtase e entusiasmo [...] um outro” (BRANDÃO, 2011, p. 12).

No momento em que percebi que a raiz de nosso processo era o diálogo com o outro, lembrei-me do que Brook (2011, p. 102) chama de “pressentimento sem forma”, uma espécie de intuição, apontando para uma forma básica e desenvolvendo seu sentido de escuta. Assim, o diretor deve trabalhar a escuta e ajudar os atores a trabalhar a escuta. Ele fala ainda que o teatro é um ofício e determina: “Esta é a diretriz. É por isso que um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento. Esta é a chave. Este é o segredo. Como veem, não há segredos” (BROOK, 2011, p. 102).

Percebi, assim, que exercer a escuta me fez clarear a visibilidade do nosso movimento, da nossa representação e adquirimos uma consciência que nos trouxe uma autonomia de modo a perceber que as nossas faltas, nossos desejos e nossas verdades podem servir de matéria-prima para a arte. Para isso, é importante destacar uma das frases mais citadas pela artista alemã Pina Bausch (CALDEIRA, 2010, p. 119): “O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas”. E esse mover pode ser tanto o poder de afetar, como o de se afetar. Poder que nos dá certa autonomia.

A autonomia de uma liberdade, autonomia de uma “intencionalidade poética” (BACHELARD, 1988). Liberdade para imaginar, criar e agir. O invisível feito visível. É uma

mistura de atmosfera e sentimentos individuais, como disse Michael Chekhov (2010), a ideia de uma peça produzida no palco é seu espírito; sua atmosfera é a sua alma; e tudo o que é visível e audível é seu corpo. E completa Chekhov:

Não penso que seja errôneo dizer que existem duas diferentes concepções entre atores a respeito do palco em que investem todas as suas esperanças e no qual desprenderão a maior parte de suas vidas. Para alguns deles, o palco nada mais é do que um espaço vazio que, de tempos em tempos, se enche de atores, carpinteiros e maquinistas, cenários e adereços: para eles, tudo o que ali aparece é o visível e o audível. Para outros, o exíguo espaço do palco é um mundo inteiro, impregnado de uma atmosfera tão forte, tão magnética, que dificilmente suportam separar-se dele depois que o pano cai no final de uma apresentação (CHEKHOV, 2010, p. 57).

Como vemos, falar de teatro tem uma potência autobiográfica, de um espaço vazio que pertence a nós mesmos e continuamente buscamos seu preenchimento. O palco é esse lugar que acreditamos e nele colocamos todas as nossas inquietações, expectativas e projeções.

PROGRAMA DA PEÇA

Elenco:
Dani Borges
Isa Cortez
Renato O Zé
Rummenigge Medeiros

Participação musical:
Vânia Maria
Mikael Zalter

Preparação corporal: Ana Cláudia Albano Viana
Direção musical: Vânia Maria
Consultoria de figurino: Rebeka Carozza
Execução de figurino: Rosângela Cacho
Cenografia: Aldair Rodrigues
Adereços e cenotecnia: Wecsley Mariano
Iluminação: Francesco Rodrix e Adriano Marinho
Maquiagem: Luciana Amaral
Vídeo-fotografia: Vic Alves
Direção musical: Vânia Maria
Projeto gráfico: Marcos Guerra
Apropriação, Produção e Direção: Aldair Rodrigues

Agradecimentos:
Beto Vieira, Ana Celina, Nathy Passos, Maria
Helena Braga e Vaz da Costa, Éric Medeiros,
Lina Bel Sena e à toda equipe do DEART,
por disponibilizar a sala para ensaios.



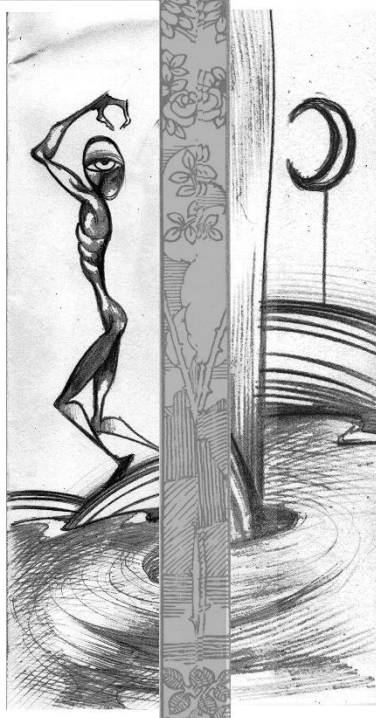
A SUBLIME-AÇÃO!

O que te falta? Moeme-se! É fruto de uma investigação teórico-prática de mestrado intitulado *O Objeto faltoso em Moema de Nelson Rodrigues: Do personagem ao processo criativo*, no programa de pós graduação em artes cênicas na UFRN, orientada pelo Dr. Alex Beigui.

É um imbricamento entre psicanálise e teatro. As ações da personagem Moema, da obra *Senhora dos afogados* (2004), escrita em 1947 de Nelson Rodrigues são o ponto de partida para o preenchimento do objeto faltoso (LACAN, 1995), tendo com fio condutor o sujeito amoroso, pensado por Barthes, no seu *Fragments de um discurso amoroso* (2003).

O diálogo entre o científico e o artístico, a reflexão sobre a prática e praticar os escritos é um grande desafio, um exercício do pensar, do sentir e do fazer. Um ato de potencializar nossa existência.

Em cena "o espaço vazio" de Peter Brook propicia o acontecimento teatral comandado por quatro atores, que ora são personas, ora são personagens, preenchem o espaço circular e os seus espaços interiores com ações, que são viralizadas, através de um processo de identificação com o encenador e o espectador.



Nossa Moema é uma apropriação da obra rodriguiana. Ela é polissêmica. Moema é o ser que cria, que atua, que vê e imagina. Moema é busca. Busca pelo Outro. Ela dialoga com a alteridade. Moema através do espelho é autobiográfica. ("Espelho, espelho meu"). É a amante indígena rejeitada e desprezada pelo nobre português. É primitiva, movida pelos eu Id Freudiano. Movida pelas pulsões. Nossa Moema é sujeito desejanse, com suas memórias feridas (BEZERRA, 2013).

Sob nosso olhar Moema é também um exu feminino, um elo de comunicação entre os sujeitos que transformam suas encruzilhadas. É a mítica Yara que atrai suas vítimas com seu canto para afoga-las. Ela é desmembrada pelos quatro atores, independente do gênero, fundamentada no Teatro da androgenia (BEIGUI, 2006). Nossa Moema pode ser uma Poty. Moema sou eu. Moema é você!

Canção para Moema

"A falta é desejo
O desejo é falta
O Objeto é perdido
Desejanse é o sujeito!
O Objeto é faltoso
Desejanse é o sujeito.
Moema sou eu
Moema é você!"

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CAI O PANO, A FANTASIA VOA... E O MENINO VÊ A VIDA COMO ELA É, PELO BURACO DA FECHADURA!

Impulso, talvez essa seja a palavra de ordem para descrever esta pesquisa. Impulso em me aventurar em assuntos, como a psicanálise, sem muita propriedade para falar, mas com muito desejo em pesquisar. Impulso em trabalhar com um admirado orientador e me apropriar um pouco do seu vasto conhecimento. Impulso do ariano que sou, o impulso dos líderes, dos que iniciam o ano astrológico e são dominados pelo chifre do carneiro. Os homens do fogo que carregam o verbo “Eu quero” pela vida afora. Impulso dos filhos de Ogum, que são os guerreiros, e derrubam com sua espada seus medos e monstros. Impulso de me preencher intelectualmente para fugir das emoções amorosas, dos danos causados pelo partir. Ledo engano, conhecimento é fogo, ao modo de Prometeu. Esse fogo sagrado do conhecimento que também é prazer, que também é emoção.

No início, havia muitas dúvidas e ainda existem. Entre elas, a de como relacionar o sujeito e o objeto, como tornar esse encontro possível e transformá-lo em escritos. Como não tornar o processo criativo engessado? Como seria apresentar a personagem nesse contexto? Esse preenchimento é possível?

Sabia apenas da existência de uma falta, como prima a psicanálise, dentro de cada sujeito que somos, dentro de cada um de nós e, sobretudo dentro de mim. Com minhas memórias feridas, minhas dores de amores, meus desejos não realizados, minhas não conquistas. Demorei em aceitar minha condição de professor, em vez de ator, de inserir-me no universo acadêmico. É bem verdade que hoje compreendo a função do ator sob outras configurações, inclusive a de refletir sobre a prática e praticar os escritos.

Recordo que, quando criança, ficava na calçada da minha casa, sozinho, olhando para as estrelas e questionando o mundo, as pessoas, o porquê das coisas. Essas indagações de saber de mim e saber do outro me provocavam uma necessidade. A indagação vem da incompletude, já dizia Clarice (LISPECTOR, 1998). E pensava como Macabéa: o que virá depois? Depois que eu realizar meus sonhos, minha conquistas. Depois que a gente ficar feliz o que a gente faz? (LISPECTOR, 1998).

Da mesma forma que Nelson Rodrigues, sempre fui um menino que via a vida pelo buraco da fechadura, sempre fui e hei de morrer menino. Menino no sentido lúdico, de ver a vida com magia, com lampejos de poesia, de permitir-me a fantasia, transformar o “brincar infantil”, no sentido freudiano numa arte que acredito que é a teatral. Pensar a vida através dos

símbolos, das metáforas, dar vida ao literário, através da cena, isso me encanta, isso faz meus olhos brilharem, e isso me faz continuar, apesar de...

Sempre gostei de observar as pessoas, sua maneira de falar, de vestir, de se colocar para o outro. Talvez daí se explique esse meu gosto pela arte da presença, pela arte teatral. Hoje uma das coisas que mais me traz sabor é conversar sobre teatro numa mesa de bar, principalmente após assistir a uma peça. Discutir sobre o homem, filosoficamente, antropológicamente, psicanaliticamente, artisticamente me alimenta, me abastece e me faz crescer como pessoa. Faz atualizar minha presença no mundo.

Desde a entrevista, para ingressar no mestrado, meu orientador, Alex Beigui, falou do trabalhoso que era caminhar entre o teórico e o prático. Mas resisti, insisti e optei pela prática, pois não vislumbrava outra possibilidade de gerar esse encontro, entre o sujeito e o objeto faltoso. Meu orientador estava certo. Foi muito trabalhoso e penoso, exaustivo esse trabalho. Um trabalho artístico, um processo teatral faz você experimentar todas as sensações que podemos ter na vida. É ter uma experiência microscópica da sociedade. Você fica de frente com todos os seus santos e demônios. O palco é um espaço libertário por excelência e quem não tem demônios dentro de si não aguenta o jogo. Você precisa conviver com todos os egos, com vários profissionais, com o universo acadêmico. Mas foi absolutamente vital para exercitar minha pesquisa, a partir de mim e de meu preenchimento no fazer teatral.

Confesso que nunca tinha participado, como diretor, de um processo artístico numa perspectiva acadêmica, dentro de uma investigação teórica- prática. Apenas como ator, o que cabia a mim era apenas o meu fazer atoral. Unir essa práxis foi bem desafiante. Tinha em mãos uma ideia (as ações de uma personagem), dois pressupostos e quatro atores. Atores inclusive apaixonantes, cheios de desejos de estar em cena, cheios de faltas. Foram matéria-prima de primeira qualidade para desenvolver esta pesquisa.

O resultado do nosso processo cênico, que intitulamos de: “O que te *falta? Moeme-se!* ” Foi uma construção de fato conjunta, colaborativa, muita proposição de jogos teatrais, muitas improvisações, muito diálogo. É dessa educação que acredito, a educação pela prática. A prática do ator, a prática do diretor. Essa condição pessoal de diretor/professor permanece sendo um motivo de reflexão para mim. Acreditava que ser ator e/ou diretor era anterior, era o motor de todo o meu trabalho. Hoje posso acrescentar que essa dupla condição é indissociável. É como se as implicações de uma na outra me fizessem ver que nasceram juntas, que sempre houve espaço para essa convivência.

Dirigir é um processo muito delicado. É preciso conhecer o outro. Preparar as ferramentas para tocá-lo. O chegar ao outro é um longo caminho. É preciso estudar para saber

como chegar até o outro, não se fechando em preconceitos, exercitando a sensibilidade, tendo absoluta tolerância, mas nenhuma negligência. Dirigir pode ser um ato de guiar. O tempo todo ser guiado por questionamentos e estar atento às necessidades do processo e mudar o leme do barco caso haja adversidades. É ter paciência, é ter serenidade, saber ouvir, voltar para si mesmo, estabelecer uma conexão entre o interno e o externo.

Pesquisar é verbo. E o verbo é ação. Através desse ato, temporário, me preencho. Sou sujeito e objeto da minha pesquisa. E concluo acreditando que aquilo que é impossível de ser dito em palavras não é impossível de ser expresso na arte.

Dessa forma, esperamos que *Moema* possa nos guiar em suas ações encenadas, com seu imaginário em movimento desenvolvendo seu “processo criativo”, a fim de alcançar seu produto, sua obra artística, seu preenchimento, seu objeto faltoso, ainda que efêmero, enquanto sujeito desejante.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. Revista **Percevejo**, Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro/ Unirio, v. 8, n. 9, 2000, p. 115-125. Disponível em: <<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>>. Acesso em: 14 jan. 2016.
- ALBUQUERQUE, Maria. **Freud x Nelson Rodrigues**. 2001. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br>>. Acesso em: 06 set. 2015.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARBA, Eugene; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARBERENA, Ricardo. **Na profundez das águas mortuárias rodriguianas: uma leitura do imaginário de Senhora dos afogados**. Porto Alegre: Letras de hoje, 2008.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BATAILLE, George. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BEIGUI, Alex. Androginia e indeterminação do Sujeito em Samuel Beckett. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 9., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2007.
- BEIGUI, Alex. **Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário a encenação**. 2006. 285f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006a.
- BEIGUI, Alex. O ator andrógino. **Revista TFC**, 1. ed., ano 3, 2006b.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Revista ALETRIA**, v. 21, n. 1, jan.-abr. 2011. p. 27-36. Disponível em: <<https://www.periodicos.letras.ufmg>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

BEZERRA, Antonia Pereira. Alteridade, memória e narrativa: construções dramáticas acerca da compreensão e da experiência partilhada. Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. 4. **Anais...** Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/Alteridade%20Memoria%20e%20Narrativa%20Construcoes%20dramaticas%20acerca%20da%20compreensao%20e%20da%20experiencia%20partilhada%20-%20Antonia%20Pereira%20Bezerra.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

BEZERRA, Antonia Pereira. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua experiência simbólica. In: MENDES, Cleise Furtado (Org.). **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 13-26. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=d4V_CgAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=dramaturgia,+ainda&source=bl&ots=wrh665Bw97&sig=oAVhfqOeujNnayb3F2p6y8QQ8Tw&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi30rXI3fnKAhUEh5AKHZTdAlsQ6AEIITAB#v=onepage&q=dramaturgia%2C%20ainda&f=false>. Acesso em: 15 dez. 2015.

BORGES, Sônia; ABRAMOVITH, Sheila (Org.). **O Amor e suas letras**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BRETON, David le. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução de Antônio Mercado. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2011.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. **A fragmentação da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 118-131, dez./2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015.

CARVALHO, Carlos Alexandre Moreno. **Electra em preto e Branco: leitura semiológica de Senhora dos afogados**. 1996. 215f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 1996.

CASEMIRO, Sandra Ramos. **A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore**. São Paulo: USP, 2012.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CHEMAMA, Roland. **Dicionário da psicanálise**. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

COHEN, Renato. Performance e contemporaneidade. In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Oralidade em tempo & espaço**: Colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELORS, Jacques (Org.). **Educação um tesouro a descobrir**. Relatório para a UNESCO da Comissão internacional sobre Educação para o século XXI. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Helder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ÈSQUILO. **A trilogia de Orestes**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1998.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Abril Cultural, 1990.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: LP&M, 2003.

FOUCALT, Michel. **O que é um autor?** Alpiarça: Veja, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2005.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico**. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 2010. (Edição Standard Brasileira).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Renato Zwick. v. 1. Porto Alegre: L & PM, 2015.

FREUD, Sigmund. **Freud por ele mesmo**. 3. reimp. São Paulo: Martin Claret, 2014.

FREUD, Sigmund. **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)**. v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira).

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. (Edição Standard Brasileira).

FREUD, Sigmund. **Personagens psicopáticos no palco**. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. (Edição Standard Brasileira).

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e ados neuróticos**. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. **Um esboço de psicanálise**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud [ESB]. v. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1940.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, encontro de poesia. In: PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus: seleção poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 15-26.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

GUATTARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUÈNON, Denis. **O Teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUIMARÃES, M. R.; Moema: Mito, Monstro e Máscaras. Leitura semiológica de Senhora dos Afogados. In: CONGRESO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 5., 2001, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: CiFEFil-ABF-UERJ/FFP-IL-CFCM, 2001. v. 1. p. 95-59.

GUYOMARD, Patrick. **O gozo do trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

HANNA, Maria Silvia G. F.; SOUZA, Neusa Santos (Org.). **O objeto da angústia**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005

HOFF, Tânia Márcia César. **Corpo ambivalente na dramaturgia rodriguiana**. São Paulo: D.O. Leitura, 2001.

IBSEN, Henrik. **Seis dramas**. Porto Alegre: Globo, 1940.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer: cérebro e memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2010.

LACAN, Jacques. **Seminário 1**, os escritos técnicos de Freud. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

LACAN, Jacques. **Seminário 4**, A relação de objeto. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LINS, Ronaldo lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher** – Imaginário da Grécia antiga. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

MAGALDI, SÁBATO (Org.) Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Peças psicológicas. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MARTUSCELLO Carmine. **O Teatro de Nelson Rodrigues – uma leitura psicanalítica**. São Paulo: Siciliano, 1993.

MAURANO, Denise. **Para que serve a psicanálise?** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MEDEIROS Ellen de. **A concepção do trágico na obra de Nelson Rodrigues**. São Paulo: UNICAMP, 2010.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.

MENDES, Cleise Furtado. **O princípio dialógico no drama**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Porto Alegre: ABRACE, 2011.

MILLAN, Betty. **E o que é o amor?** Rio de Janeiro: Record, 1999.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro de imagens e autobiografia: espetáculo? .Arte & ensaios. **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 23, nov. /2011.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2014.

NASIO, Juan David. **5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

NASIO, Juan David. **Os 7 conceitos cruciais da psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVARINA, Valére. **Carta aos atores**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

NUNES, Luiz Arthur. O teatro de Nelson Rodrigues. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage produções artísticas, 1994. p. 175-187.

NUÑEZ, Carlinda Pate. **Electra nos trópicos**: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues. Brasília, 2005.

O'NEILL, Eugene. **Electra enlutada**. São Paulo: Block, 1970.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia de teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção primeiros passos).

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. v. 4. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PENHA, Diego Amaral. **Teorias de Freud – Descobrimo o Inconsciente**. São Paulo: Discovery Publicações, 2011.

PERRAULT, Charles. **Brande de neve e os sete anões**. São Paulo: Três, 1990.

PESSOA, Fernando. **Tabacaria e outros poemas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PINHEIRO, Teresa. In: BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

PONDÉ, Luiz Felipe. **A filosofia da adúltera**: ensaios selvagens. São Paulo: LeYa, 2013.

PORTO, Rochele Resende. A meditação tibetana em um processo de criação. CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICA, 5., São Paulo. **Anais...** São Paulo: 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1999.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **A dama de lotação e outros contos e crônicas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Clássicos de ouro).

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 556-7.

RODRIGUES, Nelson. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 1, Serviço nacional de teatro, Ministério da educação e Cultura, p. 16-21, out. 1949.

RODRIGUES, Nelson. **O reacionário**: memórias e confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RODRIGUES, Nelson. **Senhora dos afogados**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Peças psicológicas. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. **Toda nudez será castigada**. São Paulo: Saraiva, 2014.

ROJO Sara; MOURA, Jandeivid; FERRACINI, Renato. Micropolíticas da criação. In: BEIGUI, Alex; BRAGA, Bya (Org.). **Treinamentos e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Brecht. In: **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 133-138.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTANA Solange Santos. O Beijo no asfalto é profundamente subversivo. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos. (Org.). **Caderno do GIPE-CIT**: grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Salvador (BA): UFBA/PPGAC, 2014.

SARRAZAC, Jean Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCOTTI, Sérgio. O estilo como escrita de si e o objeto *a* em Flaubert. In: Colloque international Psychanalyse et Écriture, université Paris, 3., 2010, Paris. **Anais...** Paris, 2010. Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=17>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. Salvador: UFBA, 2010.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. **O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Odorico. **Bahia, imagens da terra e povo**. Rio de Janeiro: USU, 2003.

TELES Maria Luiza Silveira. **Filosofia para jovens: uma iniciação à filosofia**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. Porto Alegre: RS: L&PM, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

PARTE LATERAL DA IMPRESSÃO - LOMBADA



ALDAIR RODRIGUES DA SILVA

**O OBJETO FALTOSO EM MOEMA DE NELSON
RODRIGUES: DO PERSONAGEM AO PROCESSO
CRIATIVO**

NATAL/RN - 2016

OBS.1: COR DA BORDA: BRANCO

OBS.: COR DA PARTE DE TRÁS DA DISSERTAÇÃO: BRANCO