



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS (PPGPC)

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA

PSICANÁLISE E ARTE: PERFORMANCES DO *EU* EM *JOGO DE CENA*

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Ezequiel Martins Ferreira

3. Título do trabalho

Psicanálise e arte: Performances do Eu em Jogo de Cena

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhaes Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2023, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ezequiel Martins Ferreira, Discente**, em 27/09/2023, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4065767** e o código CRC **5EBC2D61**.

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA

PSICANÁLISE E ARTE: PERFORMANCES DO *EU* EM *JOGO DE CENA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira, Ezequiel Martins

Psicanálise e arte: [manuscrito] : Performances do Eu em Jogo de Cena / Ezequiel Martins Ferreira. - 2023.

109 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Jogo de Cena. 2. Imaginário. 3. Psicanálise. 4. Atuação . 5. Performance. I. Nogueira, Lisandro Magalhães, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Tese de Ezequiel Martins Ferreira, que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e dois dias do mês de setembro de dois mil e vinte e três a partir das oito horas e trinta minutos, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa da Tese intitulada "Psicanálise e arte: Performances do Eu em Jogo de Cena". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Cláudio Roberto de Araújo Bezerra (UNICAP), membro titular externo, Professor Doutor Alexandre Silva Nunes (UFG), membro titular externo, Professor Doutor Daniel Christino (UFG), membro titular interno, Professor Doutor Roberto Antônio Penêdo do Amaral (UFT e PPGPC/UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. Após as arguições, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhaes Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2023, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2023, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL, Usuário Externo**, em 22/09/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2023, às 21:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Roberto de Araújo Bezerra, Usuário Externo**, em 02/10/2023, às 10:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4062493** e o código CRC **152A9730**.

FERREIRA, E. M. **Psicanálise e arte: Performances do Eu em Jogo de Cena.** Tese (Doutorado Interdisciplinar em Performances Culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás; 2023.

RESUMO

A proposta de relacionar as teorias das Performances Culturais com a Psicanálise se realizou a partir do filme do diretor Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*, tomado, aqui, como um filme nos limites do documentário que carrega traços da *performance art*, e evoca elementos que apontam para a subjetividade por trás das personagens. Nisso, objetiva-se elucidar o modo como essa subjetividade aparece no dispositivo de Coutinho, onde impera o registro do imaginário. São tomados os conceitos de narcisismo e imagem do *Eu*, e, extraídos dos depoimentos das participantes, os extratos significantes que se repetem e que apontam para uma falha, ao mesmo tempo que exprime, como mascarada, uma outra cena, na qual algo para além do imaginário comparece. Assim, como resultado, a proposta ensejada no convite, que é a de cristalizar uma imagem do *Eu* na forma de personagens, tropeça no real do próprio jogo de cena.

PALAVRAS-CHAVE: Jogo de Cena, Imaginário, Psicanálise, Atuação, Performances.

FERREIRA, E. M. **Psychoanalysis and art: Performances of the I in Play of Scene**. Thesis (Interdisciplinary Doctorate in Cultural Performances) - Faculty of Social Sciences, Federal University of Goiás; 2023.

ABSTRACT

The proposal to relate the theories of Cultural Performances with Psychoanalysis was carried out based on the film by director Eduardo Coutinho, *Play of Scene*, taken, here, as a film within the limits of the documentary that carries traces of performance art, and evokes elements that point to the subjectivity behind the characters. In this, the objective is to elucidate the way in which this subjectivity appears in Coutinho's device, where the register of the imaginary prevails. The concepts of narcissism and the image of I are taken, and, extracted from the participants' testimonies, the significant extracts that are repeated and that point to a failure, at the same time that it expresses, as a mask, a another scene, in which something beyond the imaginary appears. Thus, as a result, the proposal given in the invitation, which is to crystallize an image of I in the form of characters, stumbles upon the reality of the scene itself.

KEYWORDS: Play of Scene, imaginary, Psychoanalysis, Acting, Performances.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do Encarte “Jogo de Cena”	59
Figura 2 – Abertura com o título do documentário	71
Figura 3 – Convite para participação do filme	72
Figura 4 – Mary Sheyla representando Jackie Brown em Plano Americano	76
Figura 5 – Andréa Beltrão em comentário sobre a atuação em Plano Médio	82
Figura 6 – Fernanda Torres em comentário sobre a atuação em Primeiro Plano	86
Figura 7 – Marília Pera em comentário a atuação em Primeiro Plano	92

SUMÁRIO

ABERTURA.....	1
Introdução.....	2
ANTECEDENTES E APRESENTAÇÃO.....	6
DA PSICANÁLISE.....	7
O emolduramento da <i>Outra Cena</i>	8
O Desejo como marca da atuação inconsciente.....	15
A construção de uma base instável.....	23
A proposta especular do <i>Eu</i>	31
DAS PERFORMANCES E DO CINEMA.....	39
A performance do eu no cotidiano e na produção da arte.....	40
A herança da <i>performance art</i> no documentário.....	47
DA SELEÇÃO E DO OLHAR PARA O OBJETO.....	53
A performance da personagem no documentário.....	54
A performance do <i>Eu</i> em cena.....	61
ACESSOS.....	70
Jogo de Cena: A montagem espetacular.....	71
O mal-estar em ver o <i>Eu</i> no lugar do outro: “ <i>Aprendi a interpretar</i> ”. – Mary Sheyla.....	76
O incômodo de representar o outro: “ <i>É porque, eu não aguento</i> ” – Andréa Beltrão.....	82
O ideal inalcançável do duplo: “ <i>Dá vergonha representar</i> ” – Fernanda Torres.....	86
A performance do eu para o outro: “ <i>Se o Coutinho quiser muito, muito, muito, muito que eu chore, eu faço assim e choro</i> ” – Marília Pera.....	92
ARREIMATE.....	96
Considerações Finais.....	97
REFERÊNCIAS.....	100
Filmografia de Eduardo Coutinho.....	100
Outros Materiais Audiovisuais.....	101
Referências Bibliográficas.....	102
Entrevistas e conteúdo digital.....	109

ABERTURA

É impossível tomar um objeto para estudo, sem partir da própria origem cultural do observador.

Schechner

Introdução

Ao aventurar em posicionar-me como um analista, em processo de formação, a questão: o que é, nas vias do ofício, um analista, transita em toda e qualquer formulação que, porventura, eu venha a articular. Desse modo, essa marca do que se prefigura em meu desejo como plano de fundo, para me fazer avançar, não poderia estar ausente nesta produção que proponho, aqui, realizar.

Entretanto antes de apresentá-la, permitam-me apontar, brevemente, os antecedentes que emolduraram ou ancoraram meu olhar nessa perspectiva de verdade, fazendo desta, a minha escolha, a minha construção, a minha lente e o meu olhar.

Assim, desconhecendo o mundo e a mim, mas curioso de que algo havia de ser, iniciei meus estudos acadêmicos em Psicologia. Entre a verdade e o controle do comportamento e da consciência, por um lado, e a verdade no desconhecimento do inconsciente, por outro, o des[/re]cortinamento operou como uma possibilidade discursiva naquilo que consigo conceber como a imagem de um *eu-pesquisador*.

Em meu percurso acadêmico dois assuntos são e foram recorrentes: os aspectos de construção e de desenvolvimento do homem e as produções simbólicas do mesmo, nas quais é possível encontrar com o modo subjetivo de se lançar ao mundo. Diante desses assuntos, mergulhei, inicialmente, nos caminhos da psicologia, onde encontrei vários arcabouços teóricos que me permitiram interagir com ideias sobre a construção e a desconstrução subjetiva e as produções simbólicas do homem, como os sonhos, os mitos, a linguagem e a arte. Apresento-as na medida em que foram surgindo como objetos em meu trajeto.

Os sonhos surgiram da própria perspectiva freudiana que tem me acompanhado desde meados de minha primeira graduação. Ao persegui-los, outras formas de sonhos apareceram: os sonhos da humanidade, exprimindo seus desejos, na forma de mitos. Nessa fase aproximaram-se as ideias de Lévi-Strauss¹ que auxiliaram, a partir das noções de estruturação dos mitos, na delimitação do meu trajeto e no lançamento para uma fase posterior, na qual a linguagem impera.

Estabeleceu-se com alguma ajuda de Barthes² e Lacan³, o foco na linguagem, que se

¹ LEVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (Publicado originalmente em 1951).

² BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. (Publicado originalmente em 1957).

³ LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1998. (Pronunciado em 9 de maio de 1957).

desembocou sobre o aforisma “o inconsciente estruturado como linguagem”. Nesse sentido, para prestar testemunho sobre o modo de operação desse inconsciente, imerso na linguagem, invoquei dois personagens icônicos para a Psicanálise: Édipo e Hamlet.

Desse modo, ao invocar os dois personagens citados, comecei a perceber as relações da arte com a Psicanálise, pois na forma pela qual a arte se estabelece, ela mantém uma relação de contiguidade com a própria operação inconsciente, ou seja, num nível primordial, ambos prestam testemunho do funcionamento um do outro.

Sendo assim, esse caminho que se seguiu contou com inúmeros impasses, com avanços e retrocessos, em relação ao que constituíam essa imagem que se fazia tão cara para mim, este *eu-pesquisador*. Do mito da completude⁴⁵, dos sonhos⁶ e às artes⁷, o percurso, com alguns desvios, encaminhou-se para a proposição de colher nas obras de arte, um testemunho próprio, sobre o que é possível, ali, reconhecer dos processos inconscientes, ou seja, reconhecer, de algum modo, um algo dessa verdade velada.

Sobretudo, trago este relato, pois segundo Schechner⁸ “é impossível tomar um objeto para estudo, sem partir da própria origem cultural do observador”⁹, o que, para mim, não seria diferente, conduzir uma pesquisa sem que ela tenha uma relação direta com a minha própria construção subjetiva.

Nesse ínterim surgiu, em cena, a perspectiva das Performances, apontando para diversas vertentes nas quais os objetos humanos, quer sejam artísticos, culturais, sociais ou mesmo pessoais, possam ser perfilados. De um modo bem geral, três vias se evidenciam com certa clareza: as performances da vida cotidiana, como os atos de fala, a exemplo; as Performances Culturais; e a *performance art*.

Por conseguinte, caminhando do teatro para o cinema, uma questão se colocou: o que pode um filme como *Jogo de Cena*, eleito posteriormente, enquanto *performance art*, no qual se tencionam os limites da *mise en scène* pelo dispositivo, ensinar, na formação de um analista, sobre o inconsciente e sobre os efeitos da construção do *Eu*, ancorados na leitura do inconsciente por Jacques Lacan?

⁴ FERREIRA, Ezequiel Martins. *Da Complementaridade dos Sexos à Condição Bissexual* (Trabalho de Conclusão do Curso de Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011.

⁵ *Id.*, A Pulsão em Freud: Da Complementaridade dos Sexos à Condição Bissexual In: *Investigações conceituais, filosóficas, históricas e empíricas da psicologia*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020.

⁶ *Id.*, Da metáfora, do sonho e do mito: aproximações de inconsciente In: *A Pesquisa em Psicologia: Contribuições para o Debate Metodológico*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021a.

⁷ *Id.*, *Psicanálise e arte: Um estudo sobre o pathos em Édipo e Hamlet* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação, Goiânia, 2015.

⁸ SCHECHNER, Richard. O que é performance. In. *O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, 2003.

⁹ *Ib.* p. 30.

Nessa perspectiva e para tentar aproximar esses três campos (Psicanálise, Cinema, Performances), a escrita da tese se dará em duas partes, contando com os antecedentes no que diz respeito ao campo teórico-metodológico da *Psicanálise*, das *Performances*, do *Cinema*, além da apresentação do que se trata a tese, em questão, e os acessos possíveis, por meio da interpretação fílmica dos aspectos do registro imaginário, nos quais é possível bordear as personagens enquanto uma construção singular que propicia sua própria performance.

Também nos antecedentes é apresentado o recorte epistemológico base da *Psicanálise*, com um breve percurso sobre sua origem na elaboração do conceito de inconsciente como uma *outra cena*, que determina os processos e funcionamento da vida anímica, destacando aspectos da metapsicologia freudiana, sobretudo, com o conceito de *Eu* que se coloca como um pilar para a construção deste trabalho, na medida em que tensiona a relação do indivíduo com ele mesmo e com o outro.

Além disso, é apresentada, em conjunto, a base epistemológica das *Performances Culturais*, a partir da qual será definido o objeto, numa perspectiva fílmica, cuja categoria *Documentário Performático* não é capaz de delimitar com precisão. Também é trabalhado o recorte do objeto de estudo, o filme *Jogo de Cena*, como sendo uma obra situada próxima dos conceitos do movimento de *performance art*, e que possui, como foco, o próprio questionamento da arte, ou no caso, aqui, destacado, do próprio limite da representação de si e do outro.

Outrossim, no que diz respeito à apresentação, é explicitada a problemática da própria tese na qual se entrecruzam cinema, performances e psicanálise. A partir da utilização de um objeto fílmico, que se esbarra no formato do segundo domínio do cinema, e ao mesmo tempo recobre o movimento da *performance art*, (naquilo que Bezerra nomeia como documentário de personagem, ao se utilizar de uma personagem que surge por convite a falar de si, dentro do dispositivo que Coutinho cria) pretende-se extrair, como de um discurso, os efeitos do Imaginário na construção de uma performance do *Eu* das personagens.

Diante disso, coloca-se, a partir da escuta do filme, o privilégio sobre o que pode ser colhido como a genialidade, por parte do próprio Coutinho, na produção e na montagem do filme *Jogo de Cena*, a partir de quatro cenas extraídas do filme, nas quais a relação com o infamiliar no que se refere aos processos de identificação do *Eu* parece entrar em conflito com a imagem do outro. Esta genialidade é expressa no modo como o diretor produz o emolduramento da estranheza que o próprio jogo de cena especular produziu na interpretação das atrizes. Para ilustrar esse emolduramento, recorro ao conceito de infamiliar, produzido por Freud, enquanto um efeito da angústia que emerge do real e se confronta com a imagem do *Eu*.

A partir deste elemento infamiliar, a leitura fílmica é conduzida pelos efeitos do imaginário que podem ser elaborados, a partir do conceito de narcisismo e pelo esquema óptico de Lacan, naquilo que mancha a imagem do *Eu*. A ideia é colher esses efeitos que aparecem na obra fílmica, pela tentativa de performar uma imagem de si, que esbarra num mal-estar iluminado pelo estranhamento frente à fantasia narcísica enquanto efeitos operadores de um sentido do inconsciente.

ANTECEDENTES E APRESENTAÇÃO

Na medida em que essa máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que estamos nos esforçando para cumprir -, essa máscara é nosso eu mais verdadeiro, o eu que gostaríamos de ser.

Robert Park

DA PSICANÁLISE

Freud selecionou uma palavra que, usada na linguagem cotidiana, nos faz sentir vibrantemente vivos, as traduções nos apresentam um termo de uma língua morta que exala erudição, justamente, quando deveria emanar vitalidade.

Bruno Bettelheim

O emolduramento da *Outra Cena*.

Houve na abertura do século XX, em Viena, o lançamento para o mundo de uma discursividade outra, que se apresentou, pelos próprios olhos de seu criador, como uma das três grandes feridas narcísicas da humanidade¹⁰. Depois de Copérnico com o heliocentrismo, Darwin com o evolucionismo, é Freud quem aparece em cena para trazer uma verdade, mas dessa vez, profundamente marcante e angustiante para o homem - em suas características mais íntimas. Essa verdade é expressa, posteriormente, como “o *Eu*¹¹ não é o senhor de sua própria casa”¹², e contracena com as incertezas de um desconhecimento atuante na construção desse *Eu*, como será visto mais adiante.

Para se chegar a essa elaboração é preciso acompanhar as transformações que acontecem no pensamento científico, a partir das descobertas de Freud. Essas descobertas acertaram o mundo, não apenas como um discurso que tocava em grandes questões sensíveis para o homem do século XX, mas como uma outra visão, uma outra lente de leitura da subjetividade humana, e ainda como uma mudança paradigmática dos modos pelos quais o homem se percebe e se constitui. A existência desse novo modo de ler, de compreender os fenômenos humanos é lançado já, em 1900, a partir de uma das obras basilares para a construção da Psicanálise: *Die Traumdeutung*¹³. Embora, à primeira vista, o tema central seja a origem e o funcionamento dos sonhos, é nessa obra, ao se pensar a cena do sonho (*der Schauplatz der Träume*) que surge o conceito de inconsciente (*Das unbewusste*). Surge, então, como *Das anderer Schauplatz* como a *Outra Cena*, diferenciada dessa cena conhecida como a vida em vigília, especificando, não como oposição, mas como existência de um outro modo de funcionamento, presente na vida anímica, que nos sonhos já se fazia notar. Freud já parte, na *Interpretação dos sonhos*¹⁴, da hipótese de que a cena emoldurada pelos sonhos é uma cena outra àquela da vida cotidiana, cuja substância e princípios norteadores se destacam, não havendo total similaridade com os princípios da vida em vigília.

¹⁰ FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1917).

¹¹ Embora a tradução do texto se utilize do termo *Ego*, o termo é considerado problemático para a compreensão, como se verá a seguir na discussão da tradução do conceito de *Ich*. E, já considerando a discussão em torno da tradução, opto por utilizar o termo *Eu*, como substituto de *Ego*, em todas as citações que houverem a referência à tradução inglesa.

¹² *Ib.* p. 153.

¹³ *Id.* *Die Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1900.

¹⁴ *Id.* *Obras Completas, volume 4: A Interpretação dos sonhos* (1900). São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Publicado originalmente em 1900).

A ideia originária de *Outra Cena* parte do indicativo de Fechner¹⁵ de “que a cena dos sonhos é diferente daquela da imaginação desperta.”^{16 17} Fechner, embora se dedique a elaborar que o físico e o psíquico pertençam e vivenciem a mesma realidade, encontra um impasse no psicofísico quando tenta promover uma conciliação entre a vida onírica e a vida desperta. Suas pesquisas, sobretudo, com o sonambulismo, apontam para um descompasso na relação entre as duas atividades internas, de modo que, mesmo compartilhando um campo de percepções e de sensações externas, a forma e a substância de ambas são distintas.

Inicialmente, Fechner compara a disjunção das duas cenas, referindo-se à vida desperta como o funcionamento de uma pessoa sã, e por oposição, a vida onírica a um tolo, mas logo retifica que, em sua metáfora, a vida onírica seria melhor representada por uma criança ou por um selvagem, na relação com um adulto que tenta lhe explicar a realidade. Nessa metáfora, por mais que o adulto lhe apresente argumentos fixados por elementos da realidade externa, a criança ou o selvagem, não dispõe de condições para entender, claramente, o que lhe é apresentado.

Além disso, o autor argumenta que a forma como se lida com estes elementos externos é um importante fator para evidenciar a diferença do funcionamento das duas cenas. Enquanto na vida em vigília, estes elementos externos impõem restrições quanto ao modo de viver, a vida onírica dispõe de uma liberdade maior no campo da ação. Fechner utiliza-se do exemplo das diferenças do modo de vida na cidade e no campo, estabelecendo, em sua descrição, que cada experiência humana demanda uma forma coerente em referência ao lugar em que se encontra, e acrescenta a impossibilidade de achar uma coerência diferente sem que haja uma alteração nos elementos da realidade externa (Cabe ressaltar que suas pesquisas possuem um caráter experimental numa relação marcada, fortemente, pelo determinismo do meio). Já a vida onírica, tem uma capacidade de atuação que não se vincula, diretamente, como esses elementos fixos pela realidade externa, possibilitando assim uma maior capacidade de ação em comparação à vida desperta, chegando a afirmar que “o sonhador é um poeta que deixa sua imaginação correr solta e fica, completamente, imerso e perdido em um mundo interior, para que a aparição se torne realidade para ele”^{18 19}.

¹⁵ FECHNER, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1860.

¹⁶ *Ib*, p. 520.

¹⁷ Dass auch der Schauplatz der Träume ein anderer, als der des wachen Vorstellungslebens ist (texto original).

¹⁸ *Ib*, p. 524.

¹⁹ Der Träumende ist ein Dichter, der seiner Phantasie die Zügel ganz und gar schiessen lässt, und ganz in eine innere Welt versunken und verloren ist, so dass ihm die Erscheinung Wahrheit wird (texto original).

Sendo assim, é possível perceber que Fechner sinaliza para uma clara diferença entre as cenas desperta e onírica. No entanto, suas pesquisas se detêm apenas nessa sinalização enquanto limite, estabelecendo que o campo dos sonhos é um campo imenso, sujeito por sua maneira à realidade externa, e que atua, dentro de sua liberdade criativa, como uma forma, por vezes, infantil de recusar a realidade externa e de criar uma interna.

Nesse limite, entram as descobertas das pesquisas freudianas. Freud já parte, em sua construção sobre o funcionamento dos sonhos, desse ponto a que chega Fechner. Os sonhos funcionam num outro lugar, numa *outra cena*, com suas leis próprias. Assim, no que toca a esse fator de desconhecimento, Freud abre sua pesquisa, no que concerne à psicologia dos processos oníricos, com uma advertência muito prudente quanto à ordem do que se pretende fazer com os sonhos e que balizam a construção epistemológica da Psicanálise. Com a advertência de que “Não nos é possível *explicar* o sonho como processo psíquico, pois explicar significa remeter ao que já se conhece, e atualmente não existe conhecimento psicológico ao qual possamos subordinar o que o exame psicológico dos sonhos nos leva a inferir como base explicativa”²⁰. Freud nos alerta que não é por meio da hermenêutica da consciência que é possível interpretar os sonhos, e estabelece como princípio fundante de sua metodologia, o levantamento de suposições com suspeitas (*Annahmen mit Vermuthangen*), de “levantar uma série de novas hipóteses que dizem respeito, de modo tentativo, à estrutura do aparelho psíquico e às forças que nele agem”. E acrescenta, novamente, a cautela de “não ir muito além das primeiras implicações lógicas, ou seu valor se perderá no indeterminável”²¹.

Estabelecido, portanto, este primeiro passo de levantar hipóteses em suspenso, Freud caminha com sua construção metodológica para apontar um segundo crivo para sua hermenêutica: a incapacidade de um elemento único clarear a estrutura dessa *outra cena*; a importância das associações e das repetições colhidas não apenas pelo relato inicial de um sonho. O autor reconhece que “Não poderemos alcançar ou pelo menos fundamentar nenhum esclarecimento sobre a estrutura e o modo de trabalho do instrumento psíquico mediante a investigação, por mais cuidadosa que seja, do sonho ou de alguma outra produção *isolada*”²², e continua seu texto, apontando o caminho da interpretação, de que “será preciso reunir aquilo que se revelar como constante e necessário no estudo comparativo de toda uma série de produções psíquicas”²³.

²⁰ FREUD, *op. cit.*, 2019 (1900), p. 560.

²¹ *Ib.* p. 560.

²² *Ib.* p. 560.

²³ *Ib.* p. 560.

Posto isso, ele arremata seu preâmbulo com a junção das duas ideias: o levantamento de suposições com suspeita e a importância de associações a partir dos relatos, ao escrever que “as hipóteses psicológicas que extraímos da análise dos processos oníricos precisarão, como que, aguardar numa parada, até acharem a conexão com os resultados de outras investigações que pretendem chegar ao núcleo do mesmo problema a partir de outro ponto de abordagem”²⁴.

Logo, em sua formulação do funcionamento dessa *outra cena*, Freud propõe uma outra leitura quanto a alguns aspectos estabelecidos pelos seus antecessores, dos quais Fechner pode ser claramente elencado. Um dos primeiros pontos dessa nova leitura é o de que o sonho deve ser tomado no contexto da vida psíquica e não como um produto isolado.

O sonho é um ato psíquico de pleno valor; sua força motriz é sempre um desejo a ser realizado; o fato de não ser percebido como desejo e suas muitas peculiaridades e absurdos são devidos à influência da censura psíquica que sofreu ao se formar; além da necessidade de escapar dessa censura, outros fatores que contribuíram para sua formação foram a necessidade de condensação do material psíquico, a consideração pela representabilidade em imagens sensoriais e — ainda que não regularmente — a consideração por uma aparência racional e inteligível do produto onírico²⁵.

Sendo assim, em sua definição, Freud situa o sonho como uma produção inserida no contexto cotidiano da vida psíquica, submetido não apenas às leis próprias dessa outra cena, como também às leis (censura) da vida em vigília em sua construção. Dessa maneira, corroborando com essa ideia, o próprio sonho é construído com uma camada de representação de que acontece como situação atual, pois afinal “o sonho usa o presente da mesma forma e com a mesma justificativa do devaneio. O presente é o tempo verbal em que o desejo é representado como realizado”²⁶.

Um segundo aspecto, diz respeito ao determinismo na esfera psíquica. Enquanto para Fechner o determinismo é proveniente da camada mais externa e em contato com o meio, Freud, amparado pelas pesquisas de Theodor Lipps²⁷, observa o inverso em suas pesquisas e consegue apreender um sentido subjacente, no lugar onde seus antecessores acusavam o surgimento arbitrário de elementos. Para Freud, não há nada arbitrário nos produtos da vida psíquica, nem no sonho, tampouco nas mudanças que ocorrem no sonho durante a vida em vigília. Essas mudanças “permanecem em ligação associativa com o conteúdo em cujo lugar se põem e servem para nos indicar o caminho para esse conteúdo, que, por sua vez, pode estar substituindo outro”²⁸. Para ilustrar esse princípio, Freud utiliza-se dos próprios casos de seus pacientes.

²⁴ *Ib.* p. 560.

²⁵ *Ib.* p. 583.

²⁶ *Ib.* p. 585.

²⁷ LIPPS, Theodor. *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn: Verlag Von Max Cohen & Sohn, 1883.

²⁸ *Ib.* p. 564.

Quando o relato de um sonho me parece difícil de compreender inicialmente, peço ao narrador que o repita. Raras vezes ele o faz com as mesmas palavras. Mas os trechos em que ele mudou a expressão me dão a conhecer os pontos fracos do disfarce do sonho. (...) A interpretação do sonho pode começar aí. Ao solicitar que o narrador repita o sonho, eu lhe aviso que farei um esforço especial para solucioná-lo; logo ele protege, sob a pressão da resistência, os pontos fracos do disfarce do sonho, substituindo uma expressão reveladora por outra mais distante. Desse modo, chama a minha atenção para a expressão descartada. O empenho com que ele busca impedir a solução do sonho me permite inferir também o cuidado com que teceu o manto do sonho²⁹.

Desse modo, por meio da substituição para encobrir os pontos fracos, e pelos processos utilizados para o encobrimento, Freud extrai elementos da base do funcionamento desse lugar determinante para toda a vida psíquica, que tão bem é ilustrado pelos sonhos, para emoldurar o aparelho psíquico como um todo.

Uma outra característica destacada para clarear essa outra cena, diz respeito à ideia apresentada sobre localidade psíquica. Para pensar esse aparelho psíquico com funcionamento e leis específicas e divergente das leis da consciência, Freud rompe com a neurologia, ainda que seja um de seus pontos de partida, afirmando ser necessário evitar “ceder à tentação de determinar anatomicamente a localidade psíquica”³⁰ e sugere, fazendo uma analogia a um microscópio, que a “localidade psíquica corresponde, então, a um lugar dentro de um aparelho em que um dos estágios preliminares da imagem se forma”³¹, destacando que esse lugar corresponde “a localidades ideais, a regiões em que não se acha nenhum elemento concreto do aparelho”³².

Partindo dessa analogia do microscópio, enquanto um aparelho composto de vários sistemas, Freud sugere, para a compreensão do aparelho psíquico, a sistematização de componentes, aos quais chama de instâncias. Freud estabelece, dessa forma, a sua edificação do aparelho psíquico a partir de duas instâncias: o inconsciente e o pré-consciente - tomando da camada mais profunda para a mais superficial.

Embora uma parte considerável do capítulo VII da *Interpretação dos Sonhos* seja dedicada ao pré-consciente, é importante, como afirma Roudinesco e Plon³³, compreender que se tratam ambos do inconsciente, descritos como duas instâncias distintas, em razão da argumentação sobre o funcionamento de ambos, como nos apontam os autores, ao afirmar que “o pré-consciente é considerado inconsciente no sentido descritivo, mas distingue-se do

²⁹ FREUD, *op. cit.*, 2019 (1900), p. 564.

³⁰ *Ib.* p. 586.

³¹ *Ib.* p. 586.

³² *Ib.* p. 586.

³³ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

inconsciente no sentido dinâmico, freudiano, pelo fato de que seus conteúdos podem chegar à consciência”³⁴.

Explicitando, assim, o funcionamento do aparelho psíquico, a primeira característica a que Freud dá destaque é a do sentido de direção próprio do aparelho. Ele utiliza o exemplo do arco reflexo, como uma exposição da direção de um estímulo, para elaborar o funcionamento nesse aparelho a partir das suas investigações sobre os sonhos. No arco reflexo há, de um lado, a extremidade sensível ligada à percepção, ligada à recepção do estímulo e há, do outro lado, a extremidade motora, a descarga motora do estímulo recebido. Em comparação a esse pressuposto, Freud observa que o aparelho psíquico possui um funcionamento similar, no entanto, entre a extremidade sensível e a extremidade motora encontra-se o próprio aparelho em suas instâncias.

Outra característica do aparelho diz respeito à sua excitação, que ao contrário do exemplo reflexo, se torna interna e contínua. Freud afirma que “inicialmente esse aparelho se esforçava por manter-se isento de estímulos o máximo possível”³⁵ e, em consequência desse processo primário, “possuía em sua primeira disposição, o desenho de um aparelho reflexo, o que lhe permitia afastar de imediato, por via motora, alguma excitação sensorial que lhe chegasse”³⁶. Toda essa excitação sofre um represamento e permanece no inconsciente, no qual apenas pode ser ativado em função de uma percepção associada no pré-consciente. Essas percepções surgem, então, como exigências da vida, como as grandes necessidades físicas. A excitação oriunda dessas necessidades representa uma força interna e constante. Para que haja uma possível satisfação dessas necessidades, algo do exterior ajuda na anulação desse estímulo interior e tem-se o que Freud chamou de vivência de satisfação. Também destaca que “um elemento essencial dessa vivência é o aparecimento de certa percepção (...), cuja imagem mnêmica, a partir de então, fica associada ao traço mnêmico da excitação criada pela necessidade”³⁷. Por meio dessa associação entre imagem e o traço de reconhecimento da memória, ou seja, a associação entre a representação da imagem pela percepção e a representação retida como traço no inconsciente, se estabelece um vínculo, ou “um impulso psíquico que procura investir novamente a imagem mnêmica da percepção e suscitar de novo a própria percepção, ou seja, reproduzir a situação da primeira satisfação.”³⁸

³⁴ *Ib.* p. 597.

³⁵ FREUD, *op. cit.*, 2019 (1900), p. 617.

³⁶ *Ib.* p. 617.

³⁷ *Ib.* p. 617.

³⁸ *Ib.* p. 618.

Conseqüentemente, é por meio dessa tentativa constante, através desse impulso de reproduzir a situação da primeira satisfação, que Freud apresenta sua revolução no que se refere ao funcionamento do aparelho psíquico, sua inovação que edifica sua concepção do inconsciente, aproveitando traços das ideias de Fechner e Lipps, com seu teor autoral. A esse impulso, Freud nomeia de desejo e o conceitua, afirmando que “o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o pleno investimento da percepção, a partir da excitação, devida à necessidade, é o caminho mais curto para a realização do desejo”³⁹.

A ideia base para a construção teórica de que o sonho é uma realização do desejo, surge da leitura que Freud apreende do conjunto de teorias sobre os sonhos e o inconsciente, tendo além de Fechner e Lipps, a teorização do neurologista e psiquiatra alemão Wilhelm Griesinger⁴⁰, de seu tratado *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (A patologia e terapia das doenças mentais). A ideia surge na seção *Ueber das Irresein als Ganzes* (Sobre a loucura como um todo), no capítulo *Die Analogieen des Irreseins mit verwandten Zuständen* (As analogias da loucura com estados correlatos). Neste capítulo, o autor discute as correlações entre a loucura e os sonhos, afirmando que “aos atormentados por doenças físicas e mentais, os sonhos concedem o que a realidade negava, bem-estar e felicidade”^{41 42}, no entanto, suas considerações apontam que o mesmo, raramente, acontece com pessoas saudáveis, e exemplifica que “o viajante faminto, frequentemente, sonhava com banquetes suntuosos em sua prisão; o mendigo sonha em ser rico; quem acabou de perder uma pessoa querida, pela morte, gosta de sonhar com a união mais íntima e duradoura com ela e afins”^{43 44}.

Em sua apreensão das teorias dos sonhos, Freud observa em seus próprios sonhos e nos relatos que lhe chegam ao consultório, que ao contrário da afirmação de Griesinger sobre a realização do desejo ser quase que exclusiva da pessoa em vulnerabilidade, todo sonho se relaciona com uma realização do desejo. No entanto, a dinâmica entre os conteúdos manifestos e latentes embaralham, em muitos casos, o sentido do próprio desejo, deformando esse sentido para equilibrar-se ao que é suportável pelo sonhador.

³⁹ *Ib.* p. 618.

⁴⁰ GRIESINGER, Wilhelm. *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten*. Stuttgart. Verlag von Adolph Krabbe, 1861.

⁴¹ *Ib.*, p. 111.

⁴² Dem von körperlichen und geistigen Leiden Gequälten gewährt der Traum, was die Wirklichkeit versagte, Wohlsein und Glück (texto original).

⁴³ *Ib.*, p. 111.

⁴⁴ der hungrige trenk träumte in seinem Gefängnisse oft von prächtigen Gastmählern; der Bettler träumt sich reich ; wer eben durch den Tod eine theure Person verloren hat, träumt gerne von der innigsten, bleibenden Yereinigung mit ihr u. dgl. M (texto original).

O Desejo como marca da atuação inconsciente.

A descoberta freudiana do inconsciente movido pelo desejo foi construída a partir da composição criada pela própria articulação complexa dos significantes correlacionados à ideia de *desejo*. No alemão, três são os substantivos utilizados para se referir ao que denominamos de desejo: *Begierde*, *Wunsch* e *Lust*. Ao longo de sua construção, Freud se lança no sentido de avocar, de cada um desses termos, uma parcela de sentido que ao ser inserido, se soma na perspectiva de dimensionar a complexidade de sua descoberta, que é o inconsciente. Por certo, na tentativa de defini-lo, fica evidente que não se pode esquivar-se de toda uma trama conceitual que serve como lentes estruturais na construção análoga que Freud faz do aparelho psíquico com o microscópio. Para isso, tomarei a seguir as diferentes noções de desejo, em suas lentes, e, a partir de suas implicações, estabelecer seu lugar não apenas com essa *Outra Cena*, mas também na construção do *Eu*.

A palavra alemã *Wunsch* é utilizada por Freud, num primeiro momento, na ocasião d'*A Interpretação dos sonhos*, para designar desejo. Segundo Hanns⁴⁵ o termo *Wunsch* se deriva, supostamente, do radical *yen[e]-* (“circular”, “vagar procurando por algo”) de raiz indo-europeia, e em sua origem aparecia como correlato dos verbos ““procurar”, “desejar”, “amar”, “gostar”, “exigir” e “necessitar””⁴⁶. No uso corrente da língua, Hanns identifica dois significados para o termo: “1) Pedido, voto formulado, sonho, algo almejado, o que se quer, ideal (...) 2) Num nível mais prosaico e imediato, o querer, a vontade de fazer ou de ter algo, o desejo por algo, ou o desejo de possuir ou usufruir”⁴⁷, embora este segundo sentido não é muito usual em alemão. Ainda quanto aos significados, o autor destaca que o termo alemão *Wunsch* não compreende o sentido de “apetite sexual”⁴⁸; ““desejo imperativo visceral”, desejo intenso por um objeto, cobiça, “fissura””⁴⁹.

Logo, é possível perceber que neste momento, o sentido sexual de desejo é amenizado, em sua introdução, à teoria psicanalítica. De acordo com Hanns, para ser expresso com o termo *Wunsch* algo que remetesse ao sexual, ele necessitaria de complemento, tendo em vista a presença de um teor ameno, remetendo mais fortemente “ao ideal, ao sonho e a objetivos mais distantes e almejados”⁵⁰.

⁴⁵ HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

⁴⁶ *Ib.* p. 137.

⁴⁷ *Ib.* p. 136.

⁴⁸ *Ib.* p. 138.

⁴⁹ *Ib.* p. 138.

⁵⁰ *Ib.* p. 138.

N'A *Interpretação dos sonhos*, desejo surge atrelado, inicialmente, como a chave de leitura interpretativa dos próprios sonhos, ou seja, desejo, nesse primeiro momento, aparece como a ação ocorrida no sonho para satisfazer o sonhador naquilo que na vida, em vigília, parecia improvável. Aparecem, nessa parte do livro, muitas expressões corriqueiras como “desejo de dormir”, “desejo de ir a Roma”, “desejo de grandeza”, “desejo de amor” e etc. A segunda forma como que o desejo se apresenta no texto de 1900⁵¹ faz alusão à sua presença como força motriz da construção dos sonhos. Se de um lado sua primeira acepção se refere à função interpretativa, nessa segunda, ele é colocado como o impulsionador do sonho. Dessa forma, resumindo sua elaboração sobre o que é o sonho e o papel do desejo em sua construção, Freud declara que “O sonho é um ato psíquico de pleno valor; sua força motriz é sempre um desejo a ser realizado; o fato de não ser percebido como desejo, suas muitas peculiaridades e absurdos são devidos à influência da censura psíquica que sofreu ao se formar.”⁵²

Questionando-se ainda mais fundo e investigando a origem do desejo que causa o sonho, Freud lista quatro possibilidades para originar o desejo:

- 1) Ele pode ter sido despertado durante o dia e, devido a circunstâncias externas, não ter sido satisfeito; resta assim, para a noite, um desejo reconhecido e não resolvido; 2) ele pode ter surgido durante o dia, mas ter sido rejeitado; resta então um desejo não resolvido, mas suprimido; (...) 3) ele pode não ter relação com a vida diurna e ser um daqueles desejos que apenas à noite se agitam em nós, a partir do que é reprimido. (...) [4)] os impulsos com desejo atuais que surgem à noite (em resposta ao estímulo da sede, à necessidade sexual, por exemplo).⁵³

Em sua listagem, é possível notar, decisivamente, o papel do recalque nessa função do desejo na construção do sonho, e que este desejo apenas procura um modo de se realizar na medida em que consegue alinhar, com o mesmo teor, um desejo no sistema pré-consciente e inconsciente, e reitera que a causa dele está diretamente relacionada com algo que foi impedido de se realizar na vida em vigília.

Uma outra tomada acerca do desejo, e que aponta para o encaminhamento em que esta tese pretende se pautar, aparece com a generalização que Freud elabora, a partir de suas observações de que os sonhos não podem ser a única manifestação do sistema inconsciente. Nesta mesma medida, deve haver outras formas de realização de desejo para além dos sonhos, como por exemplo os sintomas psiconeuróticos, como apontado, inicialmente, por Freud.

Nesse momento, em que se dá no meio do último capítulo d'A *Interpretação dos sonhos*, se inaugura, em Freud, o desejo enquanto conceito para arrematar aquilo que ele mesmo nomeia

⁵¹ FREUD, *op. cit.*, 2019 (1900).

⁵² *Ib.* p. 617.

⁵³ *Ib.* p. 602-3.

como a “ficção de um aparelho psíquico”⁵⁴. Mas essa conceituação só se torna possível na medida em que se agrega mais um termo correlativo ao desejo (*Lust*), que se traduz, em português, comumente como *prazer*.

Lust, segundo Hanns⁵⁵, deriva-se do termo germânico *lütan* (inclinar-se, inclinação, tendência a), e encontra no uso geral, em alemão, dois sentidos: “um mais sexual, ligado ao “intenso desejo sexual” (...), e outro que passa a indicar “sensações agradáveis”, designando “prazer e alegria”⁵⁶. Diferente de *Wunsch* que se encarrega do teor de anseio e pela procura de algo, *Lust* se emprega mais aproximadamente de uma tendência a um tipo específico de ação, como pode ser vista em seu emprego por Freud, se remetendo, constantemente, ao par antitético como base do funcionamento psíquico *Lust* (prazer) e *Unlust* (desprazer), baseando-se para tal, da apreensão de *Lust* em seu segundo sentido, o de “indicar “sensações agradáveis”, designando “prazer e alegria”⁵⁷.

Nessa acepção, acrescenta-se ao já esboçado aparelho psíquico, uma tendência ambivalente, ao mesmo tempo, de retenção e de liberação. Nesse sentido, se baseados no esquema primitivo do aparelho, em que toda a percepção é retida por meio do processo de recalçamento, essa retenção tornada energia se acumula a ponto de gerar um princípio básico de forte tensão que é compreendido pelo aparelho como desprazer. Naturalmente, a possibilidade de liberação dessa energia é reconhecida enquanto prazer. O desejo se alia nessa acepção enquanto aquilo por meio do qual é possível haver liberação energética, tanto no movimento de descarga dessa energia, quanto pela própria satisfação possibilitada pelo prazer obtido através da descarga.

Inaugura-se, assim, a concepção de desejo como um princípio básico para o funcionamento do aparelho psíquico; desejo como esse anseio, como esse impulso que se direciona a procurar uma realização, na medida em que também diminui a tensão interna.

Embora já se faça notar, nessa construção, uma terceira acepção do desejo (*Libido*), seu desenvolvimento oficial se dá, cinco anos depois, na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*⁵⁸ (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*). O interesse nessa obra se dá pelo modo como Freud subtrai um sentido do conceito, já em vigor, libido, utilizado pelas ciências que se

⁵⁴ *Ib.* p. 652.

⁵⁵ HANNS, *op. cit.* 1996.

⁵⁶ *Ib.* p. 149.

⁵⁷ *Ib.* p. 149.

⁵⁸ FREUD, Sigmund. Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1905).

aventuram pelas terras da sexualidade, para se somar com a trama conceitual que estamos seguindo nessa tese.

Roudinesco e Plon afirmam que o termo *libido*, mantido do vocabulário latino, foi primeiramente utilizado, por Moriz Benedikt, “para designar uma energia própria do instinto sexual”⁵⁹ e utilizava para isso os termos associados *libido sexualis*. Cabe ressaltar que Benedikt utilizava o termo empregando-o, diretamente, sobre a atividade sexual, como o exemplo em que relata em seu livro *Elektrotherapie*⁶⁰ no caso de um garimpeiro que “sentiu, repentinamente, (...) uma impotência total com falta de libido sexual”^{61 62}.

Mesmo já empregado no cotidiano da literatura médica como a energia relativa ao exercício da atividade sexual, no que diz respeito diretamente ao genital, Freud o retoma “para designar a manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana em geral e a infantil em particular”⁶³. No entanto esse empreendimento não ocorreu sem levantar muita resistência por onde quer que passasse, chegando a qualificar a teoria freudiana como pansexualista em função de estender “a libido a uma pulsão sexual generalizada”⁶⁴.

O termo *libido* aparece já prematuramente na obra de Freud, em seu texto *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia”*⁶⁵, mas sem apresentar seu teor conceitual. Esse teor será construído a partir das diversas revisões que o próprio Freud impôs aos seus textos e teorias, sendo este mais especificamente das revisões e das atualizações de seu texto de 1905, os *Três Ensaios*. A primeira alteração de termo para conceito aconteceu ao retirar-lhe a vinculação ao *sexualis* no sentido genital atrelado, até então, à expressão comumente utilizada por médicos de *libido sexualis*.

Roudinesco e Plon constataam que o trabalho de Freud se caracterizou, por “retirar a libido desse jardim das delícias, a um tempo perverso, genital, normativo e literário, no qual haviam encerrado os sexólogos”⁶⁶, e por meio dela levantar a sexualidade como pilar da vida psíquica, ao tomá-la como “um componente essencial da sexualidade como fonte do conflito

⁵⁹ ROUDINESCO; PLON. *Op. cit.*, 1998. p. 471

⁶⁰ BENEDIKT, Moriz. *Elektrotherapie*. Wien: Verlag von Tendle & Comp. 1868.

⁶¹ *Ib.* p. 357.

⁶² *fühlte er plötzlich (...) vollständige Impotenz mit Mangel einer jeden libido sexualis* (texto original).

⁶³ ROUDINESCO; PLON. *Op. cit.*, 1998. p. 471

⁶⁴ *Ib.* p. 474.

⁶⁵ FREUD, Sigmund. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia” In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1895[1894]).

⁶⁶ ROUDINESCO; PLON. *op. cit.*, 1998. p. 472.

psíquico, para integrá-la na definição da pulsão e na relação de objeto e, por fim, para lhe encontrar uma identidade narcísica”.⁶⁷

A inserção da *libido* nos *Três Ensaio*s, se dá pela tentativa de encontrar um correlativo à fome - no que diz respeito ao apetite no valor da nutrição – que se equivalha para a esfera da pulsão sexual. Em nota acrescentada em 1910, Freud comenta que no alemão a palavra mais aproximada para representar a manifestação da pulsão sexual seria a palavra *Lust*, porém ela “é ambígua e designa tanto a sensação de necessidade quanto a de satisfação”⁶⁸, ou seja, o uso de *Lust* leva “em conta o mencionado papel das excitações sexuais preparatórias, que ao mesmo tempo proporciona uma cota de satisfação e contribuem para a tensão sexual. “Lust” tem um duplo sentido e designa tanto a sensação da tensão sexual (...) quanto o sentimento de satisfação”⁶⁹, e para não haver complicações conceituais, opta pela manutenção do termo latino.

Em sua evolução teórica, *libido* parte da energia sexual como conotação genital para uma energia generalizada da pulsão sexual, se apartando do *sexualis*, se afastando da ideia de uma atividade puramente somática, e se aproximando de uma manifestação dinâmica do “desejo sexual que procura satisfazer-se”⁷⁰, unindo-se aos outros dois conceitos referentes a desejo (*Wunsch*, *Lust*, e agora, *Libido*). Em seguida, a *libido* é identificada nas relações com o objeto, na medida em que ela pode se deslocar e alterar-se, em seus investimentos, quanto aos próprios objetos e objetivos, se evidenciando, claramente, como uma manifestação dinâmica da vida psíquica.

Em meio a isso, nas relações de objeto, e naquilo que nos interessa aqui, no que se refere para além de sua relação como força motriz do aparelho psíquico, como sua relevância na construção do *Eu*, Freud se debruça na pesquisa de um tipo específico de manifestação libidinal, a *libido do Eu* ou *libido narcísica*. Essa pesquisa resulta na produção de *Introdução ao Narcisismo*⁷¹ e na revisão das teorias da sexualidade, sobretudo, ao inserir em 1915 o tópico *A teoria da Libido*⁷².

Além do mais, as ideias sobre o narcisismo remontam a algumas pesquisas antecedentes a Freud. Binet foi, sem sombra de dúvidas, o primeiro a relacionar a figura de Narciso à uma descrição de fetichismo, colocando em questão a possibilidade do sujeito fetichista se ver como

⁶⁷ *Ib.* p. 472.

⁶⁸ FREUD. *op. cit.*, 1905. p. 128.

⁶⁹ *Ib.* p. 201.

⁷⁰ ROUDINESCO; PLON. *Op. cit.*, 1998. p. 473.

⁷¹ FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1914).

⁷² FREUD. *op. cit.*, 1996 (1905).

um objeto de satisfação para si mesmo. Em seu texto, *Le fétichisme dans l'amour*⁷³, de 1886, Binet apresenta casos de fetichismos e, em uma nota, aponta que “há, sem dúvida, sujeitos sobre os quais o fetichismo tem como objeto sua própria pessoa. A fábula do belo Narciso é uma imagem poética dessas tristes perversões”^{74 75}. Na década que se seguiu, pesquisas realizadas em torno do autoerotismo evocaram, muitas vezes, relações diretas e indiretas ao mito de Narciso. A mais explícita acontece em Havelock Ellis⁷⁶, utilizando-se da expressão *Narcissus-like tendency*⁷⁷ (tendência como de Narciso) e que ocasionará, diretamente, a cunhagem do termo *Narzißmus* por Paul Näcke em 1899.

Torna-se necessário marcar, como ponto fundamental, que a concepção de narcisismo, para todos esses autores, está marcada pelo caráter perverso de uma relação consigo mesmo, naquilo que Näcke apresenta como *die Selbstverliebtheit* (auto paixão), ou ainda, tomar o próprio corpo como objeto de satisfação, ilustrado pelos casos de masturbação executada frente a espelhos (referência à relação especular de Narciso). Vale a ênfase que Näcke⁷⁸ coloca em relação ao narcisismo de que “somente onde a contemplação de si próprio ou de suas partes é acompanhada por sinais claros de orgasmo pode-se falar, corretamente, de narcisismo”^{79 80}.

É possível perceber uma clara influência de Näck e de Havelock Ellis na cunhagem do termo narcisismo para o discurso psicanalítico que aparece, em seu início, como uma tentativa de encontrar a origem da homossexualidade masculina, como pôde ser visto na primeira aparição registrada do protótipo conceitual do termo em questão. Essa primeira aparição ocorreu em 10 de novembro, de 1909, em uma reunião da Sociedade Psicanalítica de Viena, cuja ata fez-se acessível ao grande público, a partir da publicação em 1967, pela compilação de Nunberg e Federn. O narcisismo aparece na explicação de Sadger⁸¹ sobre um caso de perversão (*A case of multiform perversion*), ao ser identificado que no caso descrito pelo médico “um

⁷³ BINET, Alfred. *Le fétichisme dans l'amour*, In: *Etudes de Psychologie Expérimentale*. Paris: Octave Doin, Éditeur, 8, Place de L'Odéon, 8, 1888.

⁷⁴ *Ib.* p. 71.

⁷⁵ Il y a sans doute des sujets chez lesquels le fétichisme a pour objet leur propre personne. La fable du beau Narcisse est une image poétique de ces tristes perversions (texto original).

⁷⁶ ELLIS, Havelock. *Auto-erotism*. In.: *Studies in the Psychology of Sex*, vol. I. Philadelphia: F. A. Davis Company, Publishers, 1918.

⁷⁷ *Ib.* p. 206.

⁷⁸ NÄCKE, Paul. *Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualität*. In.: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*. 32 Band. Berlin: Verlag Von August Hirschwald, Unter den Linden 68, 1899.

⁷⁹ *Ib.* p. 375.

⁸⁰ Nur dort, wo das Betrachten des eigenen Ich's oder seiner Theile von deutlichen Zeichen des Orgasmus begleitet ist, kann mit Pug und Recht von Narcismus gesprochen werden (texto original).

⁸¹ SADGER; FREUD. *A Case of Multiform Perversion (Part 2)*. In. NUNBERG, Herman; FEDERN, Ernst. *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, vol II: 1908-1910. New York: International Universities Press, Inc. 1967 (Transcrição de Reunião acontecida em 1909).

grande papel é desempenhado pelo autoerotismo na forma de narcisismo”^{82 83}. O comentário de Freud que segue à apresentação do caso coloca-se como o protótipo inicial do narcisismo, e já aponta para a grandeza do conceito na construção do *Eu*, o que pode ser traduzido da seguinte forma:

O comentário de Sadger a respeito do narcisismo parece novo e valioso. Este não é um fenômeno isolado, mas um estágio de desenvolvimento necessário na transição do autoerotismo para o amor objetal. Estar apaixonado por si mesmo (pelos próprios órgãos genitais) é um estágio indispensável do desenvolvimento. A partir daí, passa-se para objetos semelhantes. Em geral, o homem tem dois objetos sexuais primários, e sua existência futura depende de qual desses objetos ele permanece fixo. Esses dois objetos sexuais são para cada homem a mulher (a mãe, a enfermeira, etc.) e sua própria pessoa; e segue-se daí que [a questão] é libertar-se de ambos e não se demorar muito com nenhum deles. Normalmente, a própria pessoa é substituída pelo pai - que, no entanto, logo se move para uma posição hostil. É neste ponto que a homossexualidade se ramifica. O homem não se liberta de si mesmo tão cedo, como este caso demonstra muito bem^{84 85}.

Algumas considerações que Freud já realiza aqui e que resultará em grandes implicações para a Psicanálise podem ser vistas ao colocar que o narcisismo “não é um fenômeno isolado”, e que “estar apaixonado por si mesmo (...) é um estágio indispensável do desenvolvimento”. No primeiro ponto destacado, é possível marcar que as relações que o narcisismo efetua na construção *euóica* encontra ramificações em todo o aparelho psíquico, no que confere ao desenvolvimento da libido, ou seja, produz marcas em toda a estrutura do *Eu*. Não sendo um fenômeno isolado significa que o mesmo não pode ser considerado como um quadro clínico específico, como descrito pelos autores anteriores, e não pode ser reduzido a uma patologia.

Em 1914, Freud oficializa o conceito narcisismo no Anuário de Psicanálise⁸⁶. O tradutor da obra para o inglês, James Strachey, considera o texto como um ponto de inflexão sobre a teoria psicanalítica. Matematicamente, o ponto de inflexão é aquele que efetua na curva uma mudança de sentido, uma troca de sinal, o que gera uma abertura para um lado outro, assim como a *outra cena*, que é o inconsciente.

⁸² *Ib.* p. 307.

⁸³ A large role is played by autoerotism in the form of narcissism (texto original).

⁸⁴ *Ib.* p. 312-13.

⁸⁵ Sadger's comment with regard to narcissism seems new and valuable. This is not an isolated phenomenon but a necessary developmental stage in the transition from autoerotism to object love. Being enamoured of oneself (of one's own genitals) is an indispensable stage of development. From there one passes over to similar objects. In general, man has two primary sexual objects, and his future existence depends on which of these objects he remains fixated on. These two sexual objects are for every man the woman (the mother, nurse, etc.) and his own person; and it follows from this that [the question] is to become free from both and not to linger on too long with either. Usually, one's own person is replaced by the father - who, however, soon moves into a hostile position. It is at this point that homosexuality branches off. Man does not set himself free of himself so soon, as this case very beautifully demonstrates. (texto original).

⁸⁶ FREUD, Sigmund. Zur Einführung des Narzißmus. In *Jahrbuch Der Psychoanalyse - Neue Folge Des Jahrbuchs Für Psychoanalytische Und Psychopathologische Forschungen*, VI. Band. Herausgegeben Von Prof. Dr. S. Freud Redigiert Von Dr. Karl Abraham Und Dr. Eduard Hitschmann. Leipzig und Wien, 1914.

Nesse texto, Freud lança algumas concepções sobre o narcisismo, diferenciando-o enquanto: perversão - nos casos em que o sujeito toma o próprio corpo como objeto de satisfação sexual, como os apontados por Havelock e Sadger; desenvolvimento sexual – nas implicações que resultaram das pesquisas anteriores em Leonardo da Vinci e Schreber; e, complemento libidinal das pulsões de autoconservação – na medida em que uma parcela do egoísmo infantil é mantido como defesa da imagem do *Eu*.

Dessa construção inicial, que serve de base para a formação da imagem do *Eu*, parte a evolução das escolhas objetais da criança em sua vida adulta. Na origem há, para a criança, dois objetos, como enunciado na fala de Freud em relação à discussão da exposição de Sadger, a mãe e a si mesmo. É, assim, pela relação que se estabelece com esses objetos, que se constrói os modos de amar na vida adulta.

Embora Freud nomeie como uma fase de desenvolvimento, é possível perceber em sua própria teorização, que essa se difere das outras, nas quais a conduta da libido é a de realizar uma passagem, se desenvolver e caminhar adiante, numa espécie de finalização, na qual a fase só é revisitada como sinal de regressão sintomática. Por sua vez, o narcisismo se apresenta com um teor constitutivo do *Eu*. Não se retorna ao narcisismo, puramente como sintoma, pois uma parte desse narcisismo ficará, eternamente, como reserva e como complemento libidinal das pulsões do *Eu*.

Dizer que o narcisismo é constitutivo do *Eu*, representa dizer que em algum ponto do desenvolvimento da libido, naquilo que se diferencia como uma libido narcísica, uma movimentação acontece e como fruto desse próprio movimento, nasce a estrutura que reconhecemos como *Eu*.

A construção de uma base instável

Ao contrário da tradução de Joan Riviere⁸⁷, em colaboração com Ernest Jones e Anna Freud, mantida por James Strachey que distingue em dois termos (*I* – pronome em primeira pessoa do singular no idioma inglês; *Ego* – o mesmo pronome no idioma latino) a aparição da palavra “eu” ao longo de sua *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*⁸⁸, o próprio Freud se utilizou de apenas um (*Ich*), cabendo ao leitor a distinção de qual eu se tratava.

No decorrer da obra freudiana, Strachey⁸⁹ aponta ser possível detectar dois sentidos principais em relação à palavra *Ich*. “Um em que o termo distingue o eu (*self*) de uma pessoa como um todo (incluindo, talvez, o seu corpo) das outras pessoas, e outro, em que denota uma parte específica da mente, caracterizada por atributos e funções especiais”⁹⁰. É possível distinguir, então, o *Ich* (eu) – enquanto pronome pessoal nominativo para se referir a si mesmo, ou ainda para diferenciar na relação com as outras pessoas – do *das Ich* (o *Eu*) – enquanto a substantivação do pronome para designar uma instância do psiquismo distinta.

Tomando-se a via da tradução, uma questão importante se coloca sobre a discussão dos termos utilizados para representar as ideias que Freud propunha. Enquanto os ingleses, como citado anteriormente, optaram pelo uso do pronome latino *ego*, os franceses se inclinaram, desde o início, a tomar o termo *moi*, conforme a primeira tradução de Samuel Jankélévitch⁹¹. Elegendo a escolha francesa, em se manter o pronome na língua corrente, Bruno Bettelheim⁹² tece uma forte crítica à tradução inglesa, baseando-se em uma premissa basilar, relativa às intenções do próprio Freud em todo o desenrolar do próprio movimento psicanalítico, que era a de tornar o conhecimento palatável à população.

Bettelheim afirma que uma explicação provável para o uso de alguns termos, como exemplo o *ego*, “não é malícia ou descuido por parte dos tradutores, mas um desejo deliberado de perceber Freud, estritamente, dentro da estrutura da medicina e, possivelmente, uma tendência inconsciente de se distanciar do impacto emocional do que Freud tentou transmitir”.⁹³

⁸⁷ RIVIERE, Joan. Translator’s Note. In.: FREUD, Sigmund. *The ego and the id*. London: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. 1927.

⁸⁸ STRACHEY, James. Editor’s Introduction. In.: FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press, 1961.

⁸⁹ STRACHEY, James. Introdução do editor inglês. In.: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁹⁰ *Id.* p. 19.

⁹¹ JANKÉLÉVITCH, Samuel. Préface du traducteur. In.: FREUD, Sigmund. *Essais du Psychanalyse*. Payot, Paris: 106, Boulevard St. Germain, 1927.

⁹² BETTELHEIM, Bruno. *Freud and man’s souls*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

⁹³ *Ib.* p. 32.

⁹⁴ Para tal afirmação, o autor se baliza na evidência de que estas traduções “se prendem a um estágio inicial do pensamento de Freud, no qual ele se inclinava para a ciência e a medicina, e desconsideram o Freud mais maduro, cuja orientação era humanística e que se preocupava, principalmente, com problemas culturais e humanos amplamente concebidos”^{95 96}.

É necessário perceber o que Bettelheim ataca em sua crítica, ou seja, a diminuição da performance do afeto. Em suas próprias palavras, o autor evidencia que “a linguagem é importantíssima na obra de Freud: é o instrumento supremo de seu ofício”^{97 98}, e sendo essa tão privilegiada pela Psicanálise, um cuidado redobrado é necessário para com os conceitos, que surgiram ao propósito de produzir uma maior relação com a linguagem cotidiana usada na realidade da vida em cultura, para não os tornar em outra coisa. Sua crítica, portanto, se faz, na medida em que se insere, para representar os conceitos, palavras com a empostação dotada de um excessivo teor científico, pois ao tornar os termos em jargões especializados, uma consequência é que eles se transformem “em termos técnicos frios, que não despertam associações pessoais”^{99 100}.

Assim, é por meio da evocação dos afetos que a Psicanálise sempre causou comoção enquanto um saber, reduzir a carga afetiva, ou até mesmo reprimi-la, provoca o efeito contrário ao pretendido por Freud em sua elaboração. Como exemplo desses riscos à interpretação e à compreensão das ideias freudianas, Bettelheim apresenta a problemática da tradução de *Ich* por *ego*, ilustrando que “os pronomes são investidos de profundo significado emocional, pois os leitores os usam durante toda a vida”^{101 102}, e que esse investimento emocional possibilita o estabelecimento de uma relação que seja interna ao sujeito, na medida em que se diz de algo experienciado e vivido por ele cotidianamente. Sob enfoque, o autor comenta sobre o cuidado das escolhas de Freud para aproximar o leitor de suas ideias, ao fazer com que o leitor busque a compreensão não puramente no mundo exterior ou no mundo das ideias, mas mergulhe em si

⁹⁴ the probable explanation isn't mischievousness or carelessness on the translators part but a deliberate wish to perceive Freud strictly within the framework of medicine, and, possibly, an unconscious tendency to distance themselves from the emotional impact of what Freud tried to convey (texto original).

⁹⁵ *Ib.* p. 32.

⁹⁶ “cleave to an early stage of Freud's thought, in which he inclined toward science and medicine, and disregard the more mature Freud, whose orientation was humanistic, and who was concerned mostly with broadly conceived cultural and human problems (texto original).

⁹⁷ *Ib.* p. 08.

⁹⁸ “Language is all-important in Freud's work: it is the supreme instrument of his Craft (texto original).

⁹⁹ *Ib.* p. 53.

¹⁰⁰ turned them into cold technical terms, which arouse no personal associations (texto original).

¹⁰¹ *Ib.* p. 53.

¹⁰² the pronouns are invested with deep emotional significance, for the readers have used them all their lives (texto original).

mesmo, e com isso resgatar o sentido do que está lendo. Sobre essa escolha do uso do pronome *Ich* por Freud e suas articulações Bettelheim escreve:

A escolha cuidadosa e original das palavras de Freud facilitou uma compreensão intuitiva de seu significado. Nenhuma palavra tem conotações maiores e mais íntimas do que o pronome "eu". É uma das palavras mais usadas na linguagem falada e, mais importante, é a palavra mais pessoal. Traduzir erroneamente *Ich* como "ego" é transformá-lo em um jargão que não transmite mais o compromisso pessoal que assumimos quando dizemos "eu" ou "mim" - para não mencionar nossas memórias subconscientes da profunda experiência emocional que tivemos quando, na infância, nós descobrimos quando aprendemos a dizer "eu". (...) Ao criar o conceito de *Ich*, ele o ligou à realidade usando um termo que tornava praticamente impossível deixar a realidade para trás. Ler ou falar sobre o eu obriga a olhar para si mesmo introspectivamente. Em contraste, um "ego" que usa mecanismos bem definidos, como deslocamento e projeção, para atingir seu objetivo em sua luta contra o "id" é algo que pode ser estudado de fora, observando os outros.^{103 104}

Bettelheim apresenta ainda três consequências da tradução que Strachey faz referentes à palavra *Ich*. Ele observa o impacto da tradução para a construção epistêmica da Psicanálise e afirma que de uma psicologia introspectiva, que tateia o interior humano, ao mergulhar neste interior, encontra as questões significativas desse sujeito, tornando a Psicanálise uma psicologia “comportamental, que observa de fora”,^{105 106} quando se toma o conceito *ego* como uma alteridade objetivante. Ainda nessa relação do *ego* e seu distanciamento do falante, o autor acrescenta que “Freud selecionou uma palavra que, usada na linguagem cotidiana, nos faz sentir vibrantemente vivos; as traduções nos apresentam um termo de uma língua morta que exala erudição, justamente quando deveria emanar vitalidade”^{107 108}. E por fim, comenta sobre o sentido pejorativo que os correlativos de *ego* apresentam. Utilizando-se dos termos "egoísmo" e "egoísta", eles evidenciam que, no uso popular, as palavras relativas à *ego*, que foram transportadas para o idioma inglês, marcam a presença de uma atitude condenável, moralmente, e carregam um repúdio ao premir no conceito uma questão de valor.

¹⁰³ *Ib.* p. 53-54.

¹⁰⁴ Freud's careful and original choice of words facilitated an intuitive understanding of his meaning. No word has greater and more intimate connotations than the pronoun "I." It is one of the most frequently used words in spoken language and, more important, it is the most personal word. To mistranslate *Ich* as "ego" is to transform it into jargon that no longer conveys the personal commitment we make when we say "I" or "me"-not to mention our subconscious memories of the deep emotional experience we had when, in infancy, we discovered ourselves as we learned to say "I." (...) In creating the concept of the *Ich*, he tied it to reality by using a term that made it practically impossible to leave reality behind. Reading or speaking about the I forces one to look at oneself introspectively. By contrast, an "ego" that uses clear-cut mechanisms, such as displacement and projection, to achieve its purpose in its struggle against the "id" is something that can be studied from the outside, by observing others (texto original).

¹⁰⁵ *Ib.* p. 54.

¹⁰⁶ a behavioral one, which observes from the outside (texto original).

¹⁰⁷ *Ib.* p. 55.

¹⁰⁸ Where Freud selected a word that, used in daily parlance, makes us feel vibrantly alive, the translations present us with a term from a dead language that reeks of erudition precisely when it should emanate vitality (texto original).

Logo, é possível dizer que a tradução do *Ich* por *ego* traz, como consequência, um movimento de observação exterior, distanciamento das relações afetivas do leitor, além de portar os significantes correlatos do teor pejorativo de egoísmo.

No Brasil, atualmente, temos cinco traduções para as obras de Freud¹⁰⁹. No que diz respeito ao texto inaugural do *Eu*, a primeira tradução a se estabelecer foi realizada por Isaac Izecksohn, pela Editora Delta, em 1950, utilizando a base inglesa em *O ego e o Id*¹¹⁰, o título e o teor da tradução são mantidos na versão produzida pela Editora Imago na tradução dirigida por Jaime Salomão na edição de 1969¹¹¹. Ainda pela Editora Imago, Luiz Alberto Hans, inicia, por volta dos anos 2000, uma nova tradução, mas desta vez sob o título *O Eu e o Id*¹¹², mantida pela versão de Paulo César de Souza com a Editora Companhia das Letras¹¹³, em 2011. A última versão do texto ainda não foi publicada, mas no índice das obras previstas já consta como *O Eu e o Isso*, pela Editora Autêntica.

Na tradução de Luiz Alberto Hanns¹¹⁴, o tradutor acrescenta algumas considerações sobre sua opção de traduzir o termo *Ich* por *Eu*. A primeira consideração trata do teor próprio que Freud utilizava em seus textos como Bettelheim defendia. Hanns escreve que “Freud, em vez de utilizar um termo latino como *das ego* (...) utilizou o pronome *Ich* (eu), de uso corrente e de entendimento imediato, e o substantivou em *das Ich*. Freud sempre preferia empregar termos de entendimento imediato”¹¹⁵. Seu segundo comentário trata da correspondência entre o pronome "eu" e sua substantivação "o *Eu*", com os termos em alemão *Ich* e *das Ich*.

Sua última consideração enquadra o conceito mais diretamente relacionado com a realidade brasileira. Hanns afirma que embora o termo *ego* já está em uso no Brasil há décadas, e se encontre bem conhecido, ele “generalizou-se em português, adquirindo, em nosso idioma, um sentido até certo ponto autônomo, muitas vezes sendo utilizado quase como sinônimo de "autoestima"¹¹⁶.

¹⁰⁹ Estou considerando apenas as traduções que se reúnem sobre o crivo “Obras de Freud”, ignorando para tal as edições e traduções de livros publicados independentes como os publicados pela editora L&PM entre outras.

¹¹⁰ FREUD, Sigmund. O Ego e o Id. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, v. IX. Rio de Janeiro: Editora Delta, 19?? (Publicado originalmente em 1923).

¹¹¹ FREUD, Sigmund. O Ego e o Id. In.: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1923).

¹¹² FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud - Volume 3 – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004 (Publicado Originalmente em 1923).

¹¹³ FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: *Obras completas: O Eu e o Id “autobiografia” e outros textos (1923- 1925)*, v. 16. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

¹¹⁴ HANNS, Luiz. Comentários do Editor Brasileiro. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud - Volume 3 – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

¹¹⁵ *Ib.* p. 23.

¹¹⁶ *Ib.* p. 23.

Suas considerações amparadas pelas críticas de Bettelheim sugerem a utilização de sua tradução, uma vez que a teoria psicanalítica entra aqui, como uma espécie de plano de fundo para a leitura do que aparece em *Jogo de Cena* que é da ordem desse *Eu*.

Entretanto, cabe, para além da explicação semântica, uma breve caminhada cronológica da evolução do conceito. Embora seja em *Introdução ao Narcisismo* que as principais ideias, em torno da construção desse *Eu*, apareçam. É possível rastrear fragmentos de sua construção, no que, diretamente, impactará no desenvolvimento da Psicanálise, já em 1884.

É Theodor Meynert quem irá apresentar traços, que mais tarde se juntarão, no esboço de uma topologia psíquica cujo *Eu* apareça como instância, em seu tratado sobre Psiquiatria¹¹⁷. É importante salientar que sua obra tem um impacto profundo nas obras de Freud e que a relação dos dois se estabeleceu entre maio de 1883 – quando Freud, no Hospital Geral de Viena, ascendeu a *Sekundararzt* ao entrar para a clínica de psiquiatria sob comando de Meynert – até abril de 1886 – ocasião em que pediu demissão do hospital após a viagem de estudos na qual conheceu Charcot¹¹⁸.

Durante a explicação do que Meynert chama de *Individualität* (Individualidade), ele afirma que existe um “eu” primário que funciona como núcleo dessa Individualidade naquilo que importa para a delimitação entre o que é o corpo da criança e o mundo externo. Sua explicação, que conforme a própria indicação do autor não será exaustiva, se resume nas seguintes palavras:

Assumimos, para criar na linguagem uma imagem fixa, que existe, por assim dizer, um “eu” primário, um núcleo de individualidade na demarcação do corpo da criança com o mundo exterior. Em geral, a imagem primária do eu, com a representação central do próprio corpo, deve ser considerada, por assim dizer, como o núcleo da individualidade. No entanto, as percepções mais repetidas do mundo exterior, bem como as imagens mnêmicas mais reproduzidas e, principalmente, as imagens mnêmicas associadas aos afetos, formarão também associações muito sólidas, núcleo de uma individualidade secundária, cuja reprodução e influência psicomotora é imensamente aliviada em relação a todas as impressões transitórias e sensações menos intensas, encontra-se fora dos limites do corpo. A individualidade torna-se assim uma função completamente descentralizada, encerrando grande parte do mundo exterior. O eu primário se expande por meio de ideias que estão constante e intensamente ligadas a ele por meio dos sistemas de associação, por meio dos quais pessoas intimamente ligadas, posses, habilidades na arte praticada, na ciência, muitas vezes valorizadas pela repetição, crenças, familiaridade, honra ao eu mais adequado. Se, desses componentes do eu, o eu primário é conscientemente abandonado de alguma forma, sacrificando o próprio corpo, a razão para isto é que partes do eu secundário ganham uma intensidade psicomotora de associação que as torna mais eficazes do que o poderoso motivo contido na preservação do eu primário. Um homem que sacrifica sua vida acredita que realmente obtém sua individualidade, que inclui tantas partes independentes das partes do corpo, por meio desse sacrifício. Qualquer que seja a

¹¹⁷ MEYNERT, Theodor. *Psychiatrie*. Klinik der Erkrankungen des Vorderhirns begründet auf dessen bau, leistungen und ernährung. Wien: Wilhelm Brau Müller, 1884.

¹¹⁸ GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

expressão que se escolha para explicar esse fato, talvez a mais simples seja sempre essa: nas ações mais complicadas, enigmáticas e difíceis de entender do ser humano, o motivo norteador é evitar maior desprazer^{119 120}.

Embora a maior parte de seu trabalho seja dedicado às relações entre neurologia e a psiquiatria, nesse curto aparte, é possível depreender de Meynert a existência no psiquismo de duas instâncias que trabalham se distinguem pelo modo de atuação, em sua relação com o mundo exterior, cujo princípio vital é evitar maior desprazer. Repercussões desse trabalho de Meynert podem ser vistas diluídas ao longo de toda a obra de Freud, com notórios avanços, desvios e resgates.

Na produção de Freud, a primeira aparição do *Eu* como uma instância psíquica acontece em seu polêmico trabalho escrito em 1895 e publicado, apenas postumamente, em 1950, *Projeto para uma Psicologia Científica*¹²¹, ou como era chamado pelo próprio Freud, em cartas para Fliess¹²², *Psicologia para Neurologistas*¹²³ ou $\Phi\psi\omega$ ¹²⁴. No *Projeto*¹²⁵, Freud cria um tópico nomeado *Einführung des "Ich"*¹²⁶ (Introdução ao *Eu*). Nesse tópico Freud afirma que a partir do conflito entre “atração de desejo” e a tendência de “recalcamento”, tem-se o indício de uma “organização” (instância) que impede o livre trânsito de quantidades energéticas, e que esse

¹¹⁹ MEYNERT, *op. cit* 1884. p. 162-163.

¹²⁰ Wir nehmen an, um die Ausdrucksweise an ein festes Bild zu heften, es sei gleichsam ein primäres „Ich“, ein Kern der Individualität in der Abgrenzung des kindlichen Körpers aus der Aussenwelt gegeben. Im Allgemeinen wird das primäre Ich Bild mit der Centralvorstellung des eigenen Leibes, ich möchte sagen, gleichsam als der Kern der Individualität anzusehen sein. Es werden aber die meist wiederholten Wahrnehmungen der Aussenwelt, sowie die am öftesten reproducirten Erinnerungsbilder und hauptsächlich die mit Affecten verbundenen Erinnerungsbilder gleichfalls sehr feste Vereinigungen bilden. Kerne einer secundären Individualität, deren Reproduction und psychomotorischer Einfluss allen vorübergehenden Eindrücken und minder intensiven Empfindungen gegenüber ungemein erleichtert ist. Der Stoff der secundären Individualität liegt aber aussen von den Grenzen des Leibes. Die Individualität wird also eine ganz decentralisirte, viel von der Aussenwelt einschliessende Function. Das primäre Ich erweitert sich durch dauernd und intensiv mittelst der Associationssysteme an dasselbe geknüpfte Mitvorstellungen, durch welche innig verbundene Personen, Besitz, die durch unzählbare Wiederholung befestigten Fertigkeiten in der ausgeübten Kunst, Wissenschaft, eine oft gehegte Lebensaufgabe, Ueberzeugungen, Vaterland, Ehre zum Ich geschlagen werden. Wenn nun von diesen Bestandtheilen des Ich durch Aufopferung des eigenen Leibes in irgend welcher Weise gerade das primäre Ich bewusster Weise aufgegeben wird, so liegt der Grund davon darin, dass Bestandtheile des secundären Ich eine psychomotorische Intensität Associationsspiele gewinnen die sie zu wirksameren Motiven macht, als das mächtige Motiv, welches in der Erhaltung des primären Ich eingeschlossen liegt. Es glaubt ein Mensch, welcher aus Aufopferung sein Leben preisgibt, wirklich seine Individualität, welche so viele von den Leibesbestandtheilen unabhängige Bestandtheile in sich schliesst, bei diesem Opfer zu erhalten. Welchen Ausdruck man immer zur Erklärung dieser Thatsache wählen wollte, vielleicht wird der einfachste immer der sein: es sei bei den complicirtesten, räthselhaften und schwerverständlichsten Handlungen der Menschen das Vermeiden der grösseren Unlust das leitende Motiv (texto original).

¹²¹ FREUD, Sigmund. Projeto para uma Psicologia Científica. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1950[1895]).

¹²² MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess — 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

¹²³ *Ib.* p. 128.

¹²⁴ *Ib.* p. 136.

¹²⁵ FREUD, Sigmund. Entwurf einer Psychologie. In. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. London: Imago Publishing, 1950.

¹²⁶ *Ib* p. 406

processo é sempre acompanhado por satisfação ou sofrimento. À essa instância Freud dá o nome de *Eu* e a define “como a totalidade das catexias ψ existentes em determinado momento, nos quais cumpre diferenciar um componente permanente e outro mutável”¹²⁷.

Suas elaborações sobre o *Eu* são diluídas na *Interpretação dos Sonhos*, de 1900, como referentes ao sistema pré-consciente e, de certo modo, deixadas em suspenso por alguns anos. É somente em 1914, com as implicações do narcisismo, que as ideias em torno do *Eu* são resgatas e reinseridas com rigor na teorização freudiana.

Do narcisismo como fundador do *Eu*, Freud desenvolve seu conceito, chegando em 1923 com a proposta de uma segunda tópica, não para substituir a primeira em que estabeleceu o inconsciente como conceito base para a sua prática, mas como acréscimo, introduzindo as ideias de *Eu*, *Isso* e *Supereu*.

Freud¹²⁸ chama de *Isso* a parcela mais antiga do psiquismo, daquilo que até então se nomeou como o inconsciente. Essa parcela é constituída por todo o conteúdo que “foi herdado, trazido com o nascimento e que foi, constitutivamente estabelecido; especialmente, portanto, as pulsões, oriundas da organização corporal, que aqui encontram uma primeira expressão psíquica em forma que nos são desconhecidas”¹²⁹. O *Isso* representa todo o conteúdo estruturante do sujeito que lhe é desconhecido. Assim, por ter esse papel constituinte, sua importância é marcada ao longo de toda a vida do sujeito.

No entanto, por influência da realidade do mundo exterior, uma parte do *Isso*, se desenvolveu de forma a se apresentar como o limite mediador entre o *Isso* e o mundo exterior. Essa nova instância é nomeada por Freud¹³⁰ como *Eu*, e terá o papel de se colocar como a instância conciliadora entre as exigências do *Isso*, da realidade e do *Supereu*, que se forma a partir de uma segunda divisão do aparelho psíquico, mas dessa vez, a partir dessa parcela que se constrói enquanto *Eu*, e que resta como uma parcela residual das primeiras interações com o mundo, na relação de dependência das figuras paternas, “forma-se em seu *Eu*, uma instância especial, na qual essa influência parental se prolonga”¹³¹

O *Eu* aparece aí, como uma “organização coesa de processos psíquicos inter-relacionados”¹³². Organização em que “há uma consciência atada (...) e (...) que controla os

¹²⁷ FREUD, *op. cit.*, 1996 (1950[1895]) p. 384

¹²⁸ FREUD, Sigmund. Compêndio de Psicanálise. In. *Obras Incompletas de Sigmund Freud*, vol 3. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Publicado originalmente em 1923).

¹²⁹ *Ib.* p. 1.

¹³⁰ FREUD, *op. cit.* 2004 (1923).

¹³¹ FREUD, *op. cit.* 2021 (1923), p. 19.

¹³² FREUD. *op. cit.* 2004 (1923), p. 30-31.

acessos à motilidade motora”¹³³. No entanto Freud percebe que essa organização coesa, que se comporta como correlata à vida consciente não é de todo consciente, atuando, sobretudo, sobre o recalcado, de modo que, por meio do recalque, “o *Eu* faz com que determinadas tendências psíquicas sejam excluídas (...) impedidas de se imporem ou de agirem por outros meios,”¹³⁴ validando, assim, a afirmação de que embora “todo recalcado é inconsciente, nem todo inconsciente é recalcado”¹³⁵.

Diferenciando suas próprias conceituações do *Eu*, apontadas por Strachey - “Um em que o termo distingue o eu (*self*) de uma pessoa como um todo (incluindo, talvez, o seu corpo) das outras pessoas, e outro em que denota uma parte específica da mente, caracterizada por atributos e funções especiais”¹³⁶, Freud comenta que “um indivíduo é (...) um *Id* psíquico desconhecido e inconsciente. sobre cuja superfície assentasse o *Eu* o qual (...) desenvolveu-se a partir do sistema pré-consciente, o núcleo do *eu*”¹³⁷. Tem-se nessa citação o *Eu* enquanto instância psíquica e o *eu* como aquilo que distingue “o eu (*self*) de uma pessoa como um todo”¹³⁸. Dessa maneira, o *Eu*, instância psíquica, “é uma parte do *Id* que foi modificada devido à influência direta (...) do mundo externo”¹³⁹ e que “se empenha em fazer valer a influência do mundo externo junto ao *Id* e aos propósitos deste”¹⁴⁰

Nesse ponto, utilizo a menção feita por Freud a Grodeck “que sempre enfatizou que aquilo que chamamos de nosso *Eu* se comporta durante nossa vida de forma essencialmente passiva e que (...) nós somos vividos por forças desconhecidas e incontroláveis”¹⁴¹ para retornar à citação inicial, desse trecho, que enuncia “o *Eu* não é o senhor de sua própria casa”¹⁴², evidenciando, assim, que o determinismo psíquico não se encontra nessa instância que tomamos por *Eu*.

Dizer que não é o *Eu* que governa a vida, em vigília, de um indivíduo, se relaciona à compreensão de que o *Eu* é sujeito a uma outra instância, que porta em si um não saber. A ideia se relaciona com a perspectiva de um engodo constitutivo do próprio *Eu*. Em busca dessa construção do *Eu*, a partir da relação narcísica e da hipótese do espelho, o psicanalista francês Jacques Lacan aborda a construção do *Eu* pela via desse engano fundamental.

¹³³ *Ib.* p. 31.

¹³⁴ *Ib.* p. 31.

¹³⁵ *Ib.* p. 32.

¹³⁶ STRACHEY, *op. cit.* 1996. p. 19

¹³⁷ FREUD. *op. cit.* 2004 (1923), p. 37.

¹³⁸ STRACHEY. *op. cit.* 1996 (1923), p. 19.

¹³⁹ FREUD. *op. cit.* 2004 (1923), p. 38.

¹⁴⁰ *Ib.*, p. 38.

¹⁴¹ *Ib.* p. 36.

¹⁴² *Id.* *op. cit.* 1996/1917, p. 153.

A proposta especular do *Eu*.

As ideias em torno do *Eu*, em Lacan, se apresentam desde a construção de sua tese, em 1932, *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*¹⁴³, mas ganha maior notoriedade com o texto de 1949, *O estádio do espelho como formador da função do eu*¹⁴⁴. Os dezessete anos que resultaram na elaboração do *Estádio do Espelho* foram importantes para a maturação teórica do mesmo e foram marcados por diversos avanços e retrocessos.

Já em sua tese de 1932, Lacan inaugura, com originalidade, sua releitura dos textos freudianos, utilizando-os como uma espécie de socorro para discutir a questão fundamental da própria tese que se sustenta “na afirmação doutrinal de que os fenômenos mórbidos, que a psicopatologia situa dentro do quadro da psicose, dependem dos métodos de estudo próprios aos fenômenos da personalidade”¹⁴⁵.

A originalidade de Lacan está na proposição de uma ciência gnosiológica, da ordem do conhecimento humano, do sujeito cognoscente, para estudar os fenômenos da personalidade. O autor afirma que até então, as ciências, que cabiam no leque que poderia ser chamado de Ciências da Personalidade, tinham por objeto “o estudo genético das funções intencionais, nas quais se integram as relações humanas de ordem social”¹⁴⁶. Nessa perspectiva, Lacan define-a como uma ciência positiva, na qual “um ponto de vista, estrutural e formal sobre esses fenômenos (...) lhe escapa”¹⁴⁷. Diante desse cenário, a proposta de uma ciência gnosiológica ou uma espécie de “fenomenologia da personalidade” começa a se emoldurar.

Para tal, o autor comenta tomar, como empréstimo da Psicanálise, principalmente a existência de certa “tipicidade do desenvolvimento da personalidade, (...), uma certa coerência típica entre sua gênese e sua estrutura”¹⁴⁸ e de uma “equivalência ou medida comum entre os diversos fenômenos da personalidade, equivalência esta que se exprime no uso comum do termo (...) de “energia psíquica””¹⁴⁹. Além do empréstimo, retoma alguns pontos acerca do narcisismo em seus limites colocados pelos estudos das neuroses, no que compete à noção de fixação narcísica, naquilo que tange à incógnita da natureza da libido que se direciona ao *Eu*, e a própria natureza do *Eu*.

¹⁴³ LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade* (1932). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

¹⁴⁴ LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In J. Lacan, *Escritos* (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998 (Publicado originalmente em 1949).

¹⁴⁵ LACAN, *op. cit.* 1987 (1932), p. 322.

¹⁴⁶ *Ib.* p. 321.

¹⁴⁷ *Ib.* p. 321.

¹⁴⁸ *Ib.* p. 327.

¹⁴⁹ *Ib.* p. 328.

É na leitura do *Eu* freudiano, que um certo tom autoral de Lacan se instala, na medida em que o autor declara que “a concepção freudiana do *Eu* nos parece pecar por uma distinção insuficiente entre as tendências concretas, que manifestam esse *Eu* (...), e a definição abstrata do *Eu* como sujeito do conhecimento”, destacando a presença na visão freudiana do plano gnosiológico no ponto de distinção entre princípio de prazer e princípio de realidade:

O *Eu* seria apenas a “superfície” do *Id* e só se engendraria por contato com o mundo exterior; contudo, Freud invoca em sua gênese a virtude de um *princípio de realidade*, que evidentemente se opõe ao *princípio do prazer*, pelo qual são reguladas as pulsões do *Id* humano, como de toda vida. Ora esse *princípio de realidade* não é de modo algum separável do *princípio do prazer*, se não comporta pelo menos a raiz de um *princípio de objetividade*. Isto é, esse *princípio de realidade* só se distingue do *princípio do prazer* num plano gnoseológico, e que, assim sendo, é ilegítimo fazê-lo intervir na gênese do *Eu*, uma vez que ele implica o próprio *Eu* enquanto sujeito do conhecimento¹⁵⁰.

Essa tônica, às voltas da construção do *Eu*, ocupa parte relevante dos trabalhos do autor francês nas duas primeiras décadas em que se aproxima e assume como um analista. Quatro anos depois de sua tese de 1932, Lacan inicia o direcionamento de uma fala aos analistas da *International Psychoanalytical Association (IPA)*, primeiramente na própria Sociedade Psicanalítica de Paris (SPP), em 16 de junho de 1936, e, posteriormente, no XIV Congresso da IPA, em Marienbad, em 03 de agosto do mesmo ano. Na ocasião, em Marienbad, Lacan foi interrompido, passados quinze minutos de sua exposição, por Ernest Jones, como nos aponta Roudinesco¹⁵¹. Em função da interrupção, Lacan se recusou a enviar o esboço de seu trabalho para ser publicado na *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*¹⁵², restando, do registro de sua fala, apenas a inscrição: “Segunda sessão científica. Segunda-feira, 3 de agosto, às 15h30 (...) J. Lacan: O Estádio do Espelho. Rascunho não recebido”^{153 154}

Embora não exista registro algum conhecido, da ocasião em Marienbad, mostras de sua conferência, em 1936, podem ser colhidas ao longo de sua produção até a reconstrução do texto, em 1949. Por muito tempo o texto mais explícito sobre o *Estádio do Espelho*, antes do texto oficial, em 1949, foi o texto *La Famille*,¹⁵⁵ publicado em 1938, em *l'Encyclopédie Française*. No entanto em 2003, o psicanalista francês Gérard Guillerault¹⁵⁶, publicou, em seu livro *Le*

¹⁵⁰ *Ib.* p. 331-2.

¹⁵¹ ROUDINESCO, Élisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁵² FREUD, Sigmund. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, v. 23, n. 1, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1937.

¹⁵³ *Ib.* p 168-9

¹⁵⁴ *Zweite wissenschaftliche Sitzung. Montag, den 3. August, 15.30 (...) J. Lacan: Le Stade du Miroir. Leitsätze nicht eingelangt* (Texto original).

¹⁵⁵ LACAN, Jacques, *La Famille*. In. WALLON, Henri. *Encyclopédie française*. Paris: Société de gestion de l'Encyclopédie française-Larousse, 1938.

¹⁵⁶ GUILLERAULT, Gérard. *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Buenos Aires: Nueva vision, 2005.

miroir et la psyché. Dolto, Lacan et le stade du miroir, as anotações de Dolto referentes à fala de Lacan na SPP, em 16 de junho, de 1936, na íntegra. Vale ressaltar que as notas aparecem já na biografia que Élisabeth Roudinesco faz de Lacan em 1993¹⁵⁷.

As anotações de Dolto corroboram a suposição de que o texto de 1938 carrega o cerne da elaboração do *Estádio do Espelho*, como também se caracterizam como um ponto importante do desenvolvimento de uma teoria do *Eu*, em Lacan, embora não se possa esquecer de que, sendo as anotações de outrem, se limitam na própria capacidade de compreensão da ouvinte, como também dos próprios interesses da mesma. As notas indicam que Lacan introduz sua conferência afirmando que sua base inicial é a teoria do *Eu* trabalhada em Psicanálise, mas se envereda por um caminho metafísico, cuja exposição central tem como base a concepção das pulsões do *Eu* aliadas às reflexões que o estudo das psicoses ofereceu sobre o *Eu*.

Além do mais, no que importa para demarcar uma possível gênese do *Eu*, as anotações de Dolto oferecem alguns esclarecimentos sobre o modo fenomenológico utilizado, inicialmente, por Lacan para estruturar sua teoria sobre o *Eu* e a realidade.

Logo, nesse modo de conhecer fenomenológico, o sujeito, em um primeiro momento, conheceria os objetos por suas características essenciais, sem referência ao “categórico” do conhecimento tal como temos no adulto. Ainda neste primeiro momento, o que o sujeito conhece tem uma posição, sobremaneira, identificada ao conhecimento inconsciente, como o temos na experiência analítica.

O *Eu* entra nessa operação como um agente com duas funções primordiais: como afirmador da realidade externa; e como uma forma de situar o sujeito no mundo, a partir do que concebemos como a imagem de um corpo próprio. Em função de sua relação direta com a realidade externa, esse *Eu* não pode ser identificado como sendo um sujeito puro, mas uma instância, com uma função. Aqui é possível resgatar a ideia de Freud, de que “o *Eu* é sobretudo um *Eu* corporal”¹⁵⁸, na medida em que surgindo da interação com a realidade, o *Eu* encontra raízes no campo da percepção. No entanto essa própria noção de corpo tem sua formação instalada, não pela percepção da realidade, mas por um outro registro, do campo da imagem, enquanto um registro gnosiológico da imagem, ou seja, um modo de se constituir pela captura de uma imagem e pela tentativa de uma atribuição de sentido a ela. E para ilustrar essa construção do *Eu*, a partir da imagem, é que Lacan irá utilizar a hipótese do espelho.

¹⁵⁷ ROUDINESCO, Élisabeth. *Lacan: um esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁵⁸ FREUD, *op. cit.* 2004 (1923), p. 38.

Lacan parte da menção de Henri Wallon, do experimento do espelho, para a sua construção. Entre os anos de 1929 a 1931, Wallon proferiu aulas na Sorbonne, aludindo o desenvolvimento humano, e em determinado período, seu ensino focou-se na ideia do corpo próprio. Seus estudos se concretizaram, inicialmente, em três artigos, organizados e condensados, posteriormente, como o livro *Les origines du caractère chez l'enfant* em 1934.

Em sua elaboração¹⁵⁹, Wallon descreve o desenvolvimento da criança dos seis aos vinte e quatro meses, utilizando-se do espelho como instrumento de construção da noção de corpo próprio, a partir da distinção entre a imagem exteroceptiva e a intuição proprioceptiva. Para tal construção alguns pontos no percurso servem como apoio do desenvolvimento: o reconhecimento do outro, o encontro de uma imagem ilusória de seu próprio corpo, a distinção entre o reflexo do outro e o corpo do outro, a distinção entre seu duplo especular e seu próprio corpo. A essa imagem ilusória no espelho, que se esvazia de existência, Wallon lhe confere o teor simbólico, afirmando que o processo de diferenciação entre a representação e o objeto real, “é o prelúdio da atividade simbólica”¹⁶⁰.

Lacan conserva como base os elementos do experimento do espelho: a imagem ilusória, o próprio corpo e o outro. No entanto, faz um caminho inverso ao creditar maior predomínio da imagem, na base da construção do *Eu*, do que na realidade, como afirma Freud, ou da intuição proprioceptiva, como apresenta Wallon.

Vale ressaltar que esse caminho proposto por Lacan, não despreza a dimensão biológica do corpo, uma vez que a fixação de uma imagem ilusória é resultado, sobretudo, da prematuração da criança e da sua capacidade gnosiológica frente à realidade.

Lacan¹⁶¹ descreve o experimento do espelho, citado por Wallon, seguindo seu curso biográfico do *Eu*. Tem-se a criança no “declínio do desmame, isto é, ao fim dos seis meses”¹⁶², período marcado por uma “dominante psíquica de mal-estar, correspondente ao atraso do crescimento físico”¹⁶³ que se apresenta em função da prematuração do próprio nascimento, à qual a amamentação se estabelece como tentativa de suprir. Nesse período a criança inicia um processo de reconhecimento da imagem do espelho. Lacan afirma, também, que o fenômeno do reconhecimento no espelho é duplamente crucial, na medida que o próprio fenômeno “revela, de maneira demonstrativamente, as tendências que então constituem a realidade do

¹⁵⁹ WALLON, Henri. *As origens do caráter na criança: Os prelúdios do sentimento de personalidade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. (Publicado originalmente em 1934).

¹⁶⁰ *Ib.*, p. 199.

¹⁶¹ LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. (Publicado originalmente em 1938).

¹⁶² *Ib.*, p. 46.

¹⁶³ *Ib.*, p. 46.

sujeito”¹⁶⁴, assim como seu objeto, a imagem especular, “fornece um bom símbolo desta realidade: do seu valor afetivo, tão ilusório quanto a imagem, e da sua estrutura, como ela, é reflexo da forma humana”¹⁶⁵.

Outra questão importante que Lacan aponta nesse primeiro momento do estágio do espelho, diz respeito ainda à prematuração desse aparelho psíquico, de modo que a proprioceptividade da criança lhe oferece apenas elementos fragmentados de seu próprio corpo. E nessa fase duas forças já atuam: uma interna, dirigida pela tendência psíquica, na tentativa de proporcionar um menor desprazer, “que visa a uma recolagem do corpo próprio”¹⁶⁶; e outra, desta vez externa, apoiada pela realidade, “inicialmente submetida a um despedaçamento perceptivo”¹⁶⁷ relacionada ao primeiro modelo de contato da criança com os objetos sem o “categórico” simbólico.

Nesse processo, a imagem especular auxiliar a tendência psíquica no processo de sua recolagem e na atribuição de uma unidade para esse corpo até então percebido em seus fragmentos. Tem-se nessa tendência, apegada à imagem ilusória especular, as raízes do *Eu*. Sobre essa questão, Lacan afirma que:

A tendência mediante a qual o sujeito restabelece a unidade perdida de si mesmo instala-se, desde a origem, no centro da consciência. É a origem da energia de seu progresso mental, um progresso cuja estrutura é determinada pela predominância das funções visuais. Se a busca de sua unidade afetiva promove, no sujeito, as formas em que ele representa sua identidade para si mesmo, a mais intuitiva forma dela é dada, nessa fase, pela imagem especular. O que o sujeito saúda nela é a unidade mental que lhe é inerente. O que reconhece nela é o ideal da imago do duplo. O que ele aclama nessa imagem é a vitória da tendência salutar. O mundo próprio dessa fase, portanto, é um mundo narcísico¹⁶⁸.

Tem-se, nesse momento, todos os elementos “internos” à criança, e amparados ao crédito dado por Lacan ao campo da imagem, para a construção do *Eu*: a consciência, com sua tendência ao estabelecimento de uma unidade total; o predomínio das funções visuais, como amparo gnosiológico; a imagem especular, como representante de uma identidade, e sob influência da função da consciência, a idealização da identidade; o movimento de investimento libidinal narcísico, como fundamento da atividade do aparelho psíquico.

Ao creditar, nessa imagem especular ilusória à base constituinte do *Eu*, Lacan alerta para um novo elemento que gera uma outra tendência quando “o *Eu* ainda não formado sujeito,

¹⁶⁴ *Ib*, p. 47.

¹⁶⁵ *Ib*, p. 47.

¹⁶⁶ *Ib*, p. 48.

¹⁶⁷ *Ib*, p. 48.

¹⁶⁸ *Ib*, p. 48.

é eclipsado pelo *Eu* do outro”^{169 170 171}. Essa tendência serve como ponto de partida para o que ele mesmo nomeou, em seu trabalho *La Famille*, tomando o complexo de intrusão como pilar, da função da identificação afetiva na constituição do *Eu*.

A pontuação dessa imagem eclipsada se faz importante por marcar a presença/ausência do outro nessa etapa de constituição *euóica*. Embora Lacan afirme que “a percepção da atividade de outrem, (...) não basta para romper o isolamento afetivo do sujeito”¹⁷², essa percepção em si possui um importante papel na construção do *Eu*. O outro entra como um complemento da imagem especular, e nesse momento não há, ainda, distinção do *Eu* e do outro, e por isso, “é um mundo narcísico”¹⁷³. O que ocorre, é que por meio das discordâncias da relação imagem e corpo, a partir da propriocepção, acrescenta-se a essa imagem “a intromissão temporária de uma tendência estrangeira”¹⁷⁴, que Lacan nomeia de intrusão narcísica. Essa intrusão narcísica reafirma o sentido de unidade necessário para construção do *Eu*. Contudo, “antes que o *Eu* afirme sua identidade, ele se confunde com essa imagem que o forma, mas que o aliena primordialmente”¹⁷⁵, restando ao *Eu* essa estrutura própria do espetáculo imagético.

Em meio a toda essa elaboração, um salto irá se somar ao enredo em que se dá a conceituação do *Eu* em Lacan¹⁷⁶. Trata-se do “salto da fenomenologia de nossa experiência para a metapsicologia”¹⁷⁷ a partir da retomada da noção de libido em sua relação com o narcisismo e da oposição à filosofia do *cogito* cartesiano.

Se retomarmos um pouco para o desenvolvimento da personalidade em Freud, temos, como vimos anteriormente, o desenvolvimento da libido em fases, e em duas “ondas”, marcadas, sobretudo, pelo autoerotismo e pela inserção do outro como objeto na relação, como resultado da operação do Complexo de Édipo. Dessa fase autoerótica, Lacan destaca o valor do narcisismo e suas implicações no desenvolvimento do *Eu*. Dizer desse narcisismo redireciona o circuito libidinal para um ciclo cujo ponto de partida e a linha de chegada são coincidentes, embora o próprio percurso se expanda ao tentar contornar a imagem virtual que se tem do próprio corpo e do outro, e realize uma experiência vivida “numa perspectiva de miragens, como afecções, com um toque de estereotipia que suspende sua dialética”¹⁷⁸.

¹⁶⁹ GUILLERAULT, *op. cit.*, 2005.

¹⁷⁰*Ib.* p. 295

¹⁷¹ El yo no formado todavía del sujeto es eclipsado por el yo del otro (texto original)

¹⁷² LACAN, *op. cit.* 2003 (1938), p. 49.

¹⁷³ *Ib.*, p. 48.

¹⁷⁴ *Ib.*, p. 49.

¹⁷⁵ *Ib.*, p. 49.

¹⁷⁶ LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Publicado originalmente em 1948).

¹⁷⁷ *Ib.*, p. 113.

¹⁷⁸ *Ib.*, p. 113-4

Vale destacar que nesse período da vida, a imagem do corpo da criança permanece indiferenciada na relação entre o outro, o *Eu* e o objeto. No entanto, mesmo com essa indiferenciação a criança desenvolve uma relação com a imagem criada pelo espelho. O estágio do espelho se caracteriza, precisamente, por essa captura e assunção jubilatória da imagem do espelho, por essa forma que “se cristalizará, com efeito, na tensão conflitiva interna ao sujeito, que determina o despertar de seu desejo pelo objeto do desejo do outro”¹⁷⁹. É a miragem da imagem virtual agregada à presença do outro, acrescida pela “noção de uma agressividade ligada à relação narcísica e às estruturas de desconhecimento e objetivação sistemáticos que caracterizam a formação do eu”¹⁸⁰.

Nesse ponto, Lacan começa a erigir uma diferenciação entre o *moi* e o *Je* – ambos traduzidos por *eu* no português. A toda essa estrutura erguida pela relação libidinal narcísica com essa imagética especular, continua utilizando o termo francês *moi*. Na medida em que se prefigura, em sua própria elaboração, fortes marcas do que ele chama de “estruturas de desconhecimento”, opostas à pragmática da consciência cartesiana, vai surgindo a utilização do termo *Je*, traduzido sempre com o uso dos colchetes [*eu*] conforme sua primeira aparição na exposição inicial de sua diferenciação:

Em suma, designamos no *eu* o núcleo dado à consciência, mas opaco à reflexão, marcado por todas as ambiguidades que, da complacência à má-fé, estruturam no sujeito humano a vivência passional; esse [*eu*] que, por confessar seu artificialismo à crítica existencial, opõe sua irredutível inércia de pretensões e desconhecimento à problemática concreta da realização do sujeito¹⁸¹.

Tomando esses efeitos, da identificação com a imagem especular amalgamada à imagem do outro, do processo de percepção da imagem como completa em função da prematuração, e da designação de um ideal a partir dessa imagem, Lacan retoma, em 1949, a escrita do trabalho sobre estágio do espelho iniciado em 1936. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, (*O Estádio do Espelho como formador da função do Eu tal como se nos revela na experiência psicanalítica*) é tomado não mais por uma fenomenologia da personalidade como nos apresenta as anotações de Dolto e os vestígios do trabalho de Lacan desde sua tese, em 1932, mas se constitui a partir da experiência que a análise evidencia quanto à aparição do *Eu*.

Lacan, já no início de seu texto, apresenta a compreensão do estágio do espelho “como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação

¹⁷⁹ *Ib.*, p. 116

¹⁸⁰ *Ib.*, p. 118.

¹⁸¹ *Ib.*, p. 112.

produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*¹⁸² e acrescenta que essa “assunção jubilatória” parece evidenciar “a matriz simbólica em que o [*eu*] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito”¹⁸³.

É importante demarcar que aquilo que está em questão não é mais a mera construção do *Eu*, e sim o modo como ele atua, tendo, pois, se constituído com uma base marcada, fortemente, pela virtualidade da imagem especular, tendo se constituído a partir de uma miragem fundamental que lhe dará, em estrutura, um estatuto antecipado como *Gestalt* de um corpo total, de um *Eu* total, ou seja, constituído por “uma exterioridade em que decerto essa forma [total] é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la”¹⁸⁴.

¹⁸² LACAN, *op. cit.* 1998 (1949). p. 97.

¹⁸³ *Ib.*, p. 97.

¹⁸⁴ *Ib.*, p. 98.

DAS PERFORMANCES E DO CINEMA

Todos nós performamos mais do que sabemos performar.

Richard Schechner

A performance do eu no cotidiano e na produção da arte

Partindo da etimologia da palavra performance, é possível perceber que existem várias versões sobre sua origem. De acordo com Nathan Bailey¹⁸⁵, performance é o ato de representar ou o estado de um trabalho feito. A palavra deriva do verbo *to perform* que vem do latim *per(form)are*. Para Philip Henry Phelp e James Stormonth¹⁸⁶ o verbo *to perform* se deriva tanto do inglês antigo *perfourn* (competir) quando do francês *parfournir* (consumar, executar) que é a junção da preposição *par* (através, pelo) e do verbo *fournir* (fornecer, completar). Auguste Brachet¹⁸⁷ apresenta que o verbo francês *fournir* vem do alemão *frumjam*, enquanto François Noel e J.L. Carpentier¹⁸⁸ afirmam vir do latim *furnus*. Desses radicais, tomo os dois latinos para tensionar: *formo* e *furnus*. Court de Gebelin¹⁸⁹ apresenta que ambos os radicais *form* e *furn* se derivam do primitivo *Hor* e encontra seu correlato significante em dia e luz. No grego o H é substituído pelo M e constitui palavras como *μορφή* (*morfí* - formato), enquanto no latim o F toma lugar desse H, constituindo uma infinidade de palavras, das quais retorno aos dois radicais que propus tensionar: *formo* (forma) e *furnus* (forno). Do sentido primitivo de *for*, que vem desse acesso de iluminação, essa ligação direta ao dia e à própria luz do dia, *furn* extrai a compreensão advinda de seu correlato sol, fogo e calor, para derivar, entre outras formas, como padeiro (*furnarius*) e padaria (*furnaria*), a palavra de onde parti com seu significado de forno, fofalha, de onde algo é deixado pronto, e pelo qual é realizado. Já *form* extrai a forma, a figura, a aparência, sob a qual, a partir da luz, vemos um objeto, e encontra no próprio latim sete sentidos: 1º figura, forma; 2º plano, modelo; 3º ideia, imagem; 4º mofo; 5º tala, que forma o queijo; 6º controle; 7º beleza, graça. Com o radical *form*, acrescentando o prefixo *per* (por, pelo) se pode, num jogo de palavras, colocar performance como aquilo que se faz pela forma e pelo forno. Ainda melhor dizendo, performance é o lugar em que algo é ao mesmo tempo delineado, delimitado, e nessa própria limitação, produzido e finalizado. Evocando um trocadilho referente

¹⁸⁵ BAILEY, N. *Dictionarium Britannicum: Or a more completa Universal Etymological English Dictionary*. London: Printed for T. Cox at the Lamb under the Royal-Exchange, 1730.

¹⁸⁶ PHELP, P.H; STORMONTH, J. *Etymological and Pronouncing: Dictionary the English Language*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1874.

¹⁸⁷ BRACHET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris: J. Herzel et Cie, 18, Rue Jacob, 1872.

¹⁸⁸ NOEL, F; CARPENTIER, J.L. *Philologie Française ou Dictionnaire Étymologique: critique, historique, anecdotique, littéraire*. Tome Second. Paris: Imprimerie le Normant Fils, Rue de Seine, nº 8, 1831.

¹⁸⁹ GEBELIN, Court de. *Monde Primitif: Analysé et comparé avec le Monde Moderne – Considéré dans le origines latines – Ou Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Sexieme Livraison. Paris: Chez L'Auteur, rue Poupée, Maison de M. Boucher, Secrétaire du Roi. Boudet, Imprimeur- Libraire, rue Saint Jacques. J Valleyre l'aîne, Imprimeur-libraire, rue de la vieille Bouclerie, Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques. Saugrain, Libraire, quai des Augustins. Ruault, Libraire, rue de la Harpe, 1779.

ao padeiro, a performance é como um bolo que apenas ganha a forma da forma pelo forno.

Para evidenciar a notoriedade que a palavra performance ganhou ao longo dos últimos séculos, trago, aqui, a relação de algumas obras encontradas, nas quais o emprego da performance recai sobre alguma tônica. É importante destacar que as obras citadas para ilustrarem esse percurso histórico correspondem a uma seleção aleatória dentre a infinidade de obras similares produzidas em cada período. O critério de seleção se cunhou, meramente, na identificação de uma das obras mais antigas que representem, na medida em que é possível, a visão geral da concepção de performance para o referido período histórico. No inglês é facilmente rastreável o uso da palavra performance, já no século XVII, quando assumia equivalência à execução, e que pode ser visto como exemplo na obra *The Oration, Anthems and Poems, Spoken and Sung at the Performance of Divine Musick*, organizada por Cavendish Weedon¹⁹⁰ que reúne uma coletânea de orações, de poemas e sobre a execução da música nas situações religiosas. No século XIX, a palavra aparece correlata ainda à noção de desempenho, nesse primeiro momento, associado à saúde, o que se vê em livros como o de H. Salemi¹⁹¹, *A brief treatise on the prevention and cure of diseases, as well surgical as physical; by an entirely new method of promoting and assisting, by simple means, the efforts of nature in the performance of the various functions essential to health, without using any preparation to be found in the present Pharmacopoeia*, assim como no meio empresarial, em inúmeras obras sobre o desempenho e execução de contratos como *A treatise on the specific performance of contracts: including those of public companies* do Sir Edwar Fry¹⁹², e, posteriormente, aparece num modo de legitimar a superioridade na publicidade de produtos pelo estudo de seu alto desempenho. Na virada do século XIX, a visada da performance enquanto apresentação ganha força, com evidente notoriedade no teatro em textos como *Scenes from the Great Novelists: Adapted and Arranged for Amateur Performance* de Elsie Fogerty¹⁹³ que se compõe de uma coletânea de cenas de célebres autores tais como W. Scott, George Eliot e Charles Dickens, adaptadas para apresentações amadoras.

Um marco histórico ainda importante nesta virada de século foi a emergência de uma

¹⁹⁰ WEEDON, Cavendish. *The Oration, Anthems and Poems, Spoken and Sung at the Performance of Divine Musick*. London: Printed for Henry Playford in Temple Change in Fleet-street, 1602.

¹⁹¹ SALEMI, H. *A brief treatise on the prevention and cure of diseases, as well surgical as physical; by an entirely new method of promoting and assisting, by simple means, the efforts of nature in the performance of the various functions essential to health, without using any preparation to be found in the present Pharmacopoeia*. London: Printed for the author, and sold by J. Callow, and all other Bookseller in the United Kingdom, 1815.

¹⁹² FRY, Edward. *A treatise on the specific performance of contracts: including those of public companies*. Philadelphia: T. & J. W. Johnson & Co., Law Booksellers and Publishers, 1858.

¹⁹³ FOGERTYS, Elsie. *Scenes from the great novelists: adapted and arranged for amateur performance*. Boston: Walter H. Baker & Co, 1913.

infinidade de ciências humanas que vieram a tratar, cada uma a seu modo, da experiência humana. É necessário perceber, que enquanto se consolidam, as novas ciências mantêm as palavras em suas acepções usuais, até se fazerem tensionar o suficiente para significar de outro modo. Nesse viés inaugural, a Psicologia como classificadora de padrões individuais para denotar uma visão de normalidade, utilizou-se da construção de modelos de performance, enquanto desempenho, do indivíduo comum como é ilustrado no estudo *A scale of performance tests*, de Rudolf Pintner e Donald Gildesleeve Paterson¹⁹⁴, no qual os autores descrevem a pesquisa a partir da qual se construiu a Escala Pintner-Paterson. Tomando de uma perspectiva menos usual, a Etnografia em sua visão descritiva, se consolida ao reconhecer como material as performances, enquanto manifestações culturais de uma cultura, tendo cada povo suas particularidades, como no livro *Dances of the people: A second volume of folk-dances and singing games containing twenty-seven folk-dances of England, Scotland, Ireland, Denmark, Sweden, Germany and Switzerland with the music, full directions for performance, and numerous illustrations*, que se lança como um trabalho descritivo realizado por Elizabeth Burchenal¹⁹⁵. É interessante notar que nasce ali o germe desse tensionamento que irá ocasionar as discussões de que se trata na conceituação de performance, como um arcabouço teórico-metodológico daquilo que é tomado como Performances Culturais.

Em 1959, o sociólogo canadense Erving Goffman publica sua tese *A representação do eu na vida cotidiana*^{196 197}, na qual aborda, de um modo interdisciplinar, a performance do eu em sociedade. Parte, em grande medida, da concepção de Robert Park¹⁹⁸ de que a pessoa humana performa, socialmente, a partir de máscaras, de papéis ou de funções em relação, como as díades “pais e filhos, mestres e servos, professores e alunos, clientes e profissionais, gentios e judeus”^{199 200}. Park destaca ainda que “na medida em que essa máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que estamos nos esforçando para cumprir -, essa máscara é nosso eu mais verdadeiro, o eu que gostaríamos de ser”^{201 202}. Em outras palavras, a

¹⁹⁴ PINTNER, Rudolf; PATERSON, Donald G. *A scale of performance test*. New York and London: D. Appleton and Company, 1917.

¹⁹⁵ BURCHENAL, Elizabeth. *Dances of the people: A second volume of folk-dances and singing games containing twenty-seven folk-dances of England, Scotland, Ireland, Denmark, Sweden, Germany and Switzerland with the music, full directions for performance, and numerous illustrations*. New York: G. Schirmer, Inc, 1913.

¹⁹⁶ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

¹⁹⁷ GOFFMAN, Erving. *The presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

¹⁹⁸ PARK, Robert. *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950.

¹⁹⁹ *Ib.*, p. 249.

²⁰⁰ Parents and children, masters and servants, teachers and students, clients and professional men, Gentiles and Jews. (texto original).

²⁰¹ *Ib.*, p. 250.

²⁰² In a sense, and in so far as this mask represents the conception we have formed of ourselves-the role we are striving to live up to this mask is our truer self, the self we would like to be (texto original).

concepção de pessoa humana, para Goffman, tem relação direta com aquilo que ela acredita ser dentro de uma determinada interação. Nessa perspectiva, o autor se utiliza do termo “ator” como sinônimo direto de sujeito social e pessoa humana, considerando que toda ação humana, e, mais especificamente, que toda performance é exercida por um ator “para influenciar, de algum modo, qualquer um dos participantes”²⁰³.

No primeiro capítulo de Goffman, *Performances*²⁰⁴, o autor dissecou os aspectos que considera importantes para a execução de uma performance, revelando que a crença no papel se coloca num lugar privilegiado da própria construção de toda interação, para convencer de que as “coisas são o que parecem ser”²⁰⁵. Constrói duas posições básicas, no que diz respeito ao ator, quanto à crença: o *sincero* que acredita em seu papel e em sua atuação; e o *cínico* como aquele que não crê em sua própria atuação ou naquilo que ela representa.

Descreve ainda que, por se tratar de uma interação, existem elementos em ambos os lados da díade ator e audiência. Do lado do ator, repousam a crença, a construção da *fachada* como cenário para a ação, a idealização para fortalecer o convencimento e artifícios que corroboram ou aludem à seriedade da atuação. Do lado da audiência, também é a crença o motor da interação, para confiar, a partir de uma certa mistificação do ator, ou da idealização que ele representa, que a atuação convence e até promove transformação.

Ainda em 1959, o antropólogo Milton Singer apresenta a definição *Cultural Performance* ao escrever sobre a tradição cultural indiana, em uma coletânea de textos, por ele organizada: *Traditional India: Structure and Change*^{206 207}. A organização da coletânea surge de uma própria demanda indiana em reconhecer, na Nova Índia, tradições que a mantivesse coerente com seus antepassados. Nessa coletânea, Singer apresenta as performances culturais como uma das metodologias para se chegar à Grande Tradição Indiana, sendo esta metodologia, cultural, enquanto a Organização Social da Tradição, de Redfield, se agarrava às forças do trabalho nas vias do princípio social.

A metodologia das Performances Culturais, apresentada no artigo de Milton Singer, *The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras*, consistia em levantar as relações entre as unidades da cultura mais concretas e observáveis como cerimônias ou ritos particulares, envolvendo performances religiosas e culturais, às unidades mais abstratas dentro de um

²⁰³ GOFFMAN, *op. cit.* 1985, p. 23.

²⁰⁴ Traduzido para o português com o título Representação.

²⁰⁵ *Ib.*, p. 25.

²⁰⁶ SINGER, Milton. *Traditional India: Structure and Change*. Gopi Nath Garden, Jaipur-1: Rawat Publications, 1960.

²⁰⁷ Apenas encontramos a reimpressão da obra, um ano depois, e por isso a data da publicação nessa tese ser 1960.

sistema cultural mais abrangente como o das performances dramáticas do teatro, cinema, programas de rádio e etc., e a partir das relações estabelecidas seguir os rastros não apenas de contornos de uma estrutura cultural, mas também indícios de tendências e processos de mudanças na própria estrutura. Apesar de ser nesse texto que o autor melhor articula a metodologia das Performances Culturais, indícios dessa, já podiam ser vistos em seu texto de 1955, *The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study*²⁰⁸, resumido por John T. Hitchcock como “uma forma de tornar evidente, para si mesmo e para os outros, algum aspecto de uma tradição”^{209 210 211}.

Os anos que se seguiram à publicação de Milton Singer foram de grande avanço tanto nos estudos culturais, de um lado, quanto dos estudos das performances, de outro. Nesses avanços, uma díade se destaca em suas proposições quanto à performance. Trata-se de Victor Turner, com a metodologia de análise do Drama Social, e Richard Schechner, que ao manter diálogo, propiciam às performances alçar novos voos, na proposição das Performances Culturais enquanto um campo teórico-metodológico inclusivo.

Schechner defende a ideia de que nem tudo é performance, mas pode ser visto e estudado “como se fosse”. O autor parte do conceito de comportamento restaurado, como processo chave para a ocorrência de toda e qualquer performance. Por comportamento restaurado, Schechner compreende (,) toda uma gama de fragmentos comportamentais que, justapostos, se reagrupam de uma maneira nova, como numa espécie de vitral, remontando, assim, uma nova cena. Ele afirma que qualquer ato considerado novo e até mesmo original, diz respeito a essa composição sempre restaurada por fragmentos que, em dada situação, aparecem como inaceitável ou inesperada pelo contexto.

Em seu texto *O que é performance?*²¹², no qual trata dessas questões sobre o comportamento restaurado, Schechner aponta que a verdade e a fonte desse comportamento “podem ser desconhecidas, perdidas, ignoradas e contraditas”²¹³, mas nunca inexistentes, chegando a afirmar que “todos nós performamos mais do que sabemos performar”²¹⁴ e que o comportamento restaurado, em termos bastantes observáveis, é um “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram, ou eu me comportando como

²⁰⁸ SINGER, Milton. *The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study*. The Far Eastern Quarterly, XV (November, 1955), 23-36.

²⁰⁹ HITCHCOCK, John. The idea of the Martial Rājput. In. SINGER, Milton. *Traditional India: Structure and Change*. Gopi Nath Garden, Jaipur-1: Rawat Publications, 1960.

²¹⁰ *Ib.*, p.15.

²¹¹ a way of making evident to one's self and others some aspects of a tradition (texto original).

²¹² SCHECHNER, Richard. *op. cit.* 2003.

²¹³ *Ib.*, p.33.

²¹⁴ *Ib.*, p.32.

aprendi”²¹⁵, ou seja, é entre aquilo que é (da ordem do ser) e o que se espera (da ordem do cenário ou contexto), que surge o performer.

Creio ser necessário pontuar que embora Schechner considere que as fronteiras entre performances e não performances sejam rarefeitas e instáveis, a performance exige que o contexto histórico-social, as tradições, e convenções culturais, o afirmem ser, e que, de certo modo, as diferenciem das performances da vida cotidiana apontadas por Goffman. Uma performance é uma ação de comportamentos em interação e relação direta com o cenário específico na qual é produzida. São comportamentos duplamente exercidos, emoldurados de tal modo, que seja possível aprimorá-los e transformá-los em algo original.

Para além das discussões no campo cultural que não se aquietam na tentativa constante de delinear, de algum modo, esse conceito, ou campo, que se faz caro aos estudos culturais, na virada para o século XX, que é a performance, há toda uma movimentação no próprio campo artístico envolvendo a performance.

Pelas vias da *performance art*, se estabelecem articulações com os movimentos de vanguarda artística desde o futurismo, e que, por meio de suas intervenções, abalaram a lógica cartesiana da produção artística, com um forte respaldo do imaginário. Dos movimentos de insurgência (,) e de crítica à própria arte, os artistas se enveredam rumo a experimentações, das mais variadas estirpes, para contestar o valor e o lugar da obra de arte, o valor da cena como moldura, entre outros enrijecimentos que, porventura, acometeram à esfera artística, de modo a aprisioná-la em museus, ou ainda em situações claramente delimitadas.

Aponto, a seguir, algumas contribuições dos movimentos de vanguarda rumo a libertação das artes, dessas correntes do passado engessado, e que oportunizaram o aparecimento de um novo modo de conceber a produção artística, levando essa experiência, que antes se via aprisionada em museus e teatros, para o cotidiano.

Do futurismo, é possível destacar que o artista passa a integrar a própria obra, se apropria como *performer*, sendo, ao mesmo tempo, criador e objeto de arte; saraus são produzidos, com o propósito de tirar os espectadores da passividade que o teatro lhes impunha; métodos são criados para explorar a encenação a partir do teatro de variedades, do teatro sintético, da música de ruído, da biomecânica do Meyerhold, da eucinesia de Laban, do *Cabaret Voltaire*, e até do uso de não atores em suas produções como pôde ser visto em *Vitória sobre o sol*, de Alexei Kruchenikh, no qual os diretores publicaram, no jornal, um comunicado, convidando os interessados a participar, para um teste, tendo ao final a expressão “Quanto aos atores: por

²¹⁵ *Ib.*, p.34.

favor, não se dêem o trabalho de comparecer”²¹⁶.

Do movimento dadaísta pode-se marcar um forte compromisso tanto com o princípio da inovação, quanto da espontaneidade e da antiarte. Já os surrealistas mantêm a perspectiva de simultaneidade que desde Marinetti (autor do célebre *Manifeste du Futurisme*) se apresenta como marca da modernidade, mas se lança para o automatismo, como forma de evocar as associações desprezadas pelos processos racionais e se lançam a explorar elementos da desordem e dos deslocamentos presentes nos sonhos, se embasando, em certas medidas, na concepção de inconsciente freudiano. Seguindo-se a estes, surge uma infinidade de movimentos artísticos, em todo o mundo, apropriando-se de um ou de outro pilar dos vanguardistas. Alguns exemplos que ainda se podem marcar, antes da consolidação sob o nome de *performance art*, podem ser vistos em *Afinal, o que Performance Art?*²¹⁷.

Com a consolidação, em molduras fluidas, embora legitimadas, da *performance art*, o artista contemporâneo conta com uma liberdade criativa, tendo a própria performance, rompido com um formalismo pré-estabelecido. Características como a fluidez, a espontaneidade, o imprevisto e até mesmo a irrupção, em cena, de um acontecimento não previsto, ganham não apenas espaço, como notoriedade nas produções que possuem em sua base a performance.

²¹⁶ GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 42

²¹⁷ FERREIRA, Ezequiel Martins. *Afinal, O Que É Performance Art?* In: *Arte e cultura: Produção, difusão e reapropriação*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021b.

A herança da *performance art* no documentário

Em contato com as performances, enquanto arcabouço teórico-metodológico, e sem deixar de lado as linhas mestras que ampararam todo o meu percurso até aqui, chamou-me a atenção o que Brad Haseman²¹⁸ aponta como pesquisa performativa, o que de algum modo concorda com a concepção do empreendimento freudiano, da Psicanálise, como uma prática teorizada. No entanto, ante à situação atual de desencontros acadêmico-orçamentários e, sobretudo, pandêmicos, manter um projeto que envolva ações de ordem prática, como o teatro, pareceu-me irrealizável. Então iniciei um novo projeto com a procura de um objeto no qual pudessem ser colhidos efeitos do entrecruzamento da Psicanálise com a Performance.

Sob esse viés, surge o cinema enquanto opção pelo forte diálogo que mantem tanto com as Performances, em sendo um objeto de arte, quanto com a Psicanálise, na medida que, ao emoldurar parte do sujeito humano numa tela, possibilita a apresentação de elementos básicos das relações humanas, de seus desejos, de suas faltas e de seus escamoteamentos próprios.

A escolha do *corpus*, a ser trabalhado, pautou-se em alguns critérios que não poderiam ser diferentes de meu próprio enfrentamento atual, como do enfrentamento ético, quanto às questões emblemáticas que afetam meu próprio ofício enquanto analista. Apesar disso, alguns fatores são importantes de ser marcados: foi descartado o ficcional clássico por constituir-se, comumente, numa linearidade que não encontra muita consistência nas discussões, e inclusive se afasta, da *Performance art*; a participação de uma discussão a respeito de um filme de Eduardo Coutinho, o tornou elegível por se mostrar contíguo às questões que venho articulando em torno das Performances e da Psicanálise; e a leitura de um artigo da psicanalista Diana Corso²¹⁹ fazendo a comparação da escuta do diretor Eduardo Coutinho, em seu filme *Edifício Master*²²⁰, com a escuta analítica, despertou ainda mais a preferência para a eleição dos filmes de Coutinho como critério da seleção do objeto.

Tendo já de início descartado o Cinema Ficcional Clássico, e seguindo o fio condutor de Eduardo Coutinho, como diretor de Cinema Documentário, chegou o momento de testar o Documentário à luz das Performances. Trabalho este facilitado pelos estudos de dois pesquisadores que já haviam se debruçado sobre a temática. Trata-se aqui do crítico de cinema,

²¹⁸ HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

²¹⁹ CORSO, Diana. Eduardo Coutinho, o cineasta psicanalista. 2014. Disponível em: <http://www.marioedianacorso.com/eduardo-coutinho-o-cineasta-psicanalista>.

²²⁰ EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2002. (110 min).

americano, Bill Nichols, que em seu livro *Introdução ao Documentário*²²¹ estabelece alguns parâmetros para uma diferenciação de modos de documentários, como o *Documentário Performático*, que embora, em certas medidas, ultrapassado para os fins que se apresentam aqui, nos serve de margem para a garantia da interação direta do uso do Cinema Documentário pelas vias da Performance; e do Dr. Cláudio Bezerra, que em sua tese de doutorado²²² articula o cinema de Coutinho como um *Documentário de Personagem*, numa perspectiva que se relaciona muito intimamente com a *Performance art*.

Nichols²²³ discute em seu livro que a própria definição de *Documentário* é problemática em si, e alega ser uma das marcas que podem clarear a questão, a de que o documentário não é uma reprodução da realidade, senão apenas uma representação dela. Nessa perspectiva, cada documentário terá a função de um recorte da realidade, emoldurado nos processos que o diretor optar para figurar sua representação em questão.

Nesse ponto, Nichols aborda uma questão importante, no que diz respeito à autoria e à produção do filme. Para o autor, “cada documentário tem uma voz distinta, [... e essa] voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital”²²⁴. Este estilo, diz respeito às escolhas de emolduramento, enquanto modo de produção audiovisual, e atestam as peculiaridades do cineasta, que em dadas situações constrói as próprias lentes para representar a realidade de um modo único.

Na tentativa constante por inovação, algumas características, ou apenas traços característicos demarcam, minimamente, modos de representação que podem ser utilizados como subgêneros dentro da própria categoria do documentário. O autor comenta que esses modos de representação e produção foram surgindo na medida que uma crescente insatisfação, quanto aos modos anteriores constituídos, se estabelecia pelo desejo de representar o mundo de uma forma inteiramente nova. Dessa maneira, um novo modo surgia para apaziguar ou até mesmo corrigir as deficiências na percepção da realidade nas quais um modo anterior se agarrava. No entanto, Nichols declara que “o que muda é o *modo* de representação, não a qualidade ou o *status* fundamental da representação, [e que] um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a ideia de ‘aperfeiçoamento’ seja frequentemente alardeada”²²⁵.

Seis são os modos, ou subgêneros descritos por Nichols: poético, expositivo,

²²¹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas – SP: Papirus, 2005.

²²² BEZERRA, Cláudio. *Documentário e Performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. (Tese de doutorado). Campinas – SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

²²³ NICHOLS, *op. cit.*, 2005.

²²⁴ *Ib.*, p. 135.

²²⁵ *Ib.*, p. 138.

participativo, observativo, reflexivo e performático. A apresentação deles segue uma certa cronologia, quanto ao surgimento das características em torno das quais cada modo se constituía. Isso não quer dizer que os modos anteriores foram abandonados, e nem mesmo que a identificação de um filme com um certo modo seja total. Documentários recentes podem se compor a partir de características dominantes de qualquer um dos modos e até mesmo de mais de um deles, uma vez que a liberdade de produção é própria do cinema, se restringindo às contingências colocadas ao e pelo próprio cineasta.

O *documentário poético* apresenta muita proximidade com o cinema experimental e os movimentos de vanguarda. Ele enfatiza associações de imagens e de sons, os estados de ânimo, sacrificando a noção tradicional de continuidade do cinema ficcional. Além de se apresentar como uma possibilidade alternativa de transmitir informações, uma característica basilar do modo poético é transformar o material colhido, evidenciando a origem dele no mundo histórico, mas, mesmo assim, apresentando-o de um modo reformulado.

Enquanto o documentário poético é centrado na reformulação estética da realidade, o *documentário expositivo* realiza seu recorte a partir da retórica. O primado da informação verbal por uma *voz-over*, ou uma ‘voz de Deus’, que lhe atribui um papel de onisciência, aliado à objetividade e aos argumentos bem estruturados, invertem a ênfase cinematográfica no visual, adotando uma montagem de evidência para legitimar o comentário como válido. A facilidade como se produz, a partir do documentário expositivo, generalizações, por meio da argumentação, o torna ideal para transmitir informações de maneira que ele é encarado como uma reserva de conhecimento.

Ao contrário do controle na construção estética e retórica dos modos anteriores, a preocupação do *documentário observativo* recaia (recai) sobre o acontecimento do cotidiano das pessoas, sob uma observação espontânea da experiência vivida, a fim de mostrar o que estava em ação no *locus* da observação. Esse modo de produção permite ao espectador observar fenômenos da vida dos atores sociais no momento em que são vividos, o que dá uma tonalidade de acontecimentos reais, na medida inclusive que rompem com o ritmo dramático e apressado dos outros modos, tendo o acontecimento a duração real de sua execução. Apesar da proposta de expressão dos acontecimentos em sua naturalidade, a presença do cineasta e da câmera merece atenção especial, uma vez que essa presença, mesmo se propondo o contrário, em algumas circunstâncias não é dotada de neutralidade, sendo importante a consideração de que os comportamentos são alterados por uma certa intromissão, por mais que o esforço seja o de uma presença invisível, não participante.

Articulando a questão da impossibilidade de neutralidade e englobando os

procedimentos usados por sociólogos e antropólogos e das premissas dessas mesmas ciências em que ‘estar presente’ envolve participação e permite, por meio da interação, a observação, o *documentário participativo* se estrutura em torno da ideia de observação participativa. Sob esse ponto de vista, no documentário participativo, ao contrário do observativo em que o espectador vê o que estava na ação, o espectador testemunha o mundo histórico por meio da representação de um ator social engajado na ação. No participativo, o cineasta se torna esse ator social, a partir do qual se coloca, ao espectador, uma representação do mundo histórico. No entanto, o cineasta enquanto ator social ocupa um papel, notoriamente, contrastante com os demais, pois afinal ele controla a câmera e, posteriormente, a edição. Por essas vias da diferença, entre o cineasta que tem poder sobre a representação e esse outro, instala-se uma ‘política do encontro’ e o que se mantém no filme diz respeito à qualidade desse encontro. Esse modo de filmar é denominado por Rouch e Morin, de acordo com Nichols, como *Cinema Verdade*, o qual se centra sobre a ideia de que se trata da verdade do encontro, a verdade da interação entre cineasta e esse outro, que não pode existir senão por intermédio e presença da câmera. O modo mais comum de produzir essa representação do encontro é por meio da entrevista que permite uma relação direta e participativa do cineasta com esses outros atores sociais ou ainda com os temas a serem abordados.

Enquanto o documentário participativo se produz sobre o enfoque da relação entre cineasta e participante do filme, o *documentário reflexivo* se baseia na interação entre cineasta e espectador. Desse modo, o convite do documentário reflexivo não recai apenas sobre o tema representado e sua generalização feita pelo filme, como também permite a crítica do próprio constructo fílmico como uma obra encerrada em si. Outra característica marcante do documentário reflexivo é a sua relação com o realismo, na medida em que proporciona um modo descomplicado de lidar com o mundo histórico ao contrapor-lo às técnicas do cinema. Um exemplo disso pode ser visto no filme *Sobrenome Viet nome de batismo Nam*²²⁶, que ao abordar sobre a vida das mulheres do Vietnã, no pós-guerra, mostra, no próprio filme, que as entrevistas, na verdade, foram encenadas em vários recortes, pois trata-se de uma edição de entrevistas realizadas por outras pessoas, recitadas por mulheres que são emigrantes nos Estados Unidos. O uso desse realismo torna o documentário reflexivo um modo de representação mais crítico e consciente de si mesmo, podendo provocar no próprio espectador um modo mais elevado de consciência sobre aquilo que o documentário se presta a representar e a representação própria que o filme emoldura em si, ao provocar alteração na maneira em que se percebe o tema a partir

²²⁶ SOBRENOME Viet nome de batismo Nam (Surname Viet given name Nam). Trinh T. Minh-ha. 1989 (108 min).

da construção fílmica. Essa alteração na percepção evoca o que o dramaturgo Bertolt Brecht²²⁷ apontava como ‘efeitos alienantes’ ou como a tradição russa nomeava de ‘estranhamento’, na medida em que ao usar de elementos familiares e transformá-los em estranhos, o filme atua na dimensão de devolver-se, a si mesmo, ao gênero de representação, da imagem emoldurada em movimento numa tela vazia, iluminada.

Por fim, partindo da subjetividade como modo de conhecimento, o *documentário performativo* evidencia como as memórias, a experiência e os afetos são capazes de expressar o modo peculiar com que cada um compreende o mundo à sua volta, pois são por essas marcas que ele sublinha a complexidade do ser humano e da sua história. No documentário performativo, o realismo dá lugar à imaginação, amplificando os acontecimentos reais por meio do uso poético de formas de representação subjetivas. É por meio da sensibilidade que esse modo se coloca a transmitir algum conhecimento, na medida em que consegue alcançar o espectador em sua própria constelação de afetos, através da identificação com uma espécie de autobiografia, tendo como foco um eu lírico que se propõe a dizer de si, de modo a permitir, que pela sensibilidade o espectador se mobilize a identificar proximidades de sua própria história com aquela abordada no filme. Essa forma de documentário, assim como o documentário poético, se aproxima do domínio do cinema experimental, no entanto sua ênfase é de provocar, no espectador, um retorno ao seu mundo e, nele, encontrar os seus significados próprios; é de provocar novos olhares e repensar sua relação íntima com sua realidade.

Nichols²²⁸ aponta que o gênero documentário surge como resposta à ausência de realidade do Cinema Ficcional e que os subgêneros vão se construindo com a pretensão de um novo olhar que tenta atuar sobre as deficiências dos anteriores. Para ilustrar essa questão, o autor produz um quadro, inserido a seguir, no qual aponta as principais características de cada subgênero, assim como suas deficiências.

Quadro 1 – Os modos do documentário

Os modos do documentário
Principais características
- Deficiências

Ficção hollywoodiana [anos 10]:
Narrativas ficcionais de mundos imaginários
- Ausência de “realidade”

Documentário poético [anos 20]:
Reúne fragmentos do mundo de modo poético
- Falta de especificidade, abstrato demais

²²⁷ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

²²⁸ NICHOLS, *op. cit.* 2005. p. 176.

Documentário expositivo [anos 20]:
 Trata diretamente de questões do mundo histórico
 - Excessivamente didático

Documentário observativo [anos 60]:
 Evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem
 - Falta de história, de contexto

Documentário participativo [anos 60]:
 Entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história
 - Fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais

Documentário reflexivo [anos 80]:
 Questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos
 - Abstrato demais, perde de vista as questões concretas

Documentário performático [anos 80]:
 Enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo
 - A perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso "excessivo" de estilo.²²⁹

Apesar da classificação de Nichols se apresentar cronológica, o próprio autor alerta que os modos não são meramente históricos e nem representam um período encerrado. A questão fundamental nessa classificação diz respeito ao conjunto de características que surgiram e podem ser aglutinadas, formando um subgênero. Parte dessas características fundamentais ganha evidência se contrapondo a furos e deficiências que os modos anteriores mantinham em seu centro. É importante destacar também a clara ocorrência de mesclas de modos de produção que os documentários atuais apresentam em sua constituição, herdeiros dos ideais dos movimentos vanguardistas da *performance art*. É pensando nessa forma híbrida que se chega ao documentário do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, que tomo, aqui, como objeto desse estudo.

²²⁹ *Ib.*, p. 177.

DA SELEÇÃO E DO OLHAR PARA O OBJETO

O imaginário também é aquilo que é preciso reencontrar,
precisamente para nele não nos submergirmos.

Christian Metz

A performance da personagem no documentário

Seguindo a indicação de Bezerra²³⁰, na relação entre Documentário e Performance e em especial na figura de Eduardo Coutinho, é importante traçar as marcas embrionárias de um *estilo-Coutinho* que aparecem ao longo de toda a sua carreira até a sua consolidação mesma. Bezerra destaca três fases no desenvolvimento desse estilo: a experimentação; a gestação do estilo; e o *Documentário de Personagens*.

Eduardo Coutinho se lançou nas vias do documentário ao ser contratado para o programa *Globo Repórter*, da TV Globo, em 1975. Antes de sua contratação, já havia trabalhado como diretor e roteirista de algumas obras de ficção, sendo algumas delas inacabadas, tal qual o filme retomado, posteriormente, sob outro olhar, *Cabra Marcado Para Morrer*, que teve suas filmagens iniciadas em 1964, porém, ante o golpe militar acabou com a produção suspensa.

Apesar das aventuras pela ficção, é a partir de sua entrada no *Globo Repórter* que inicia sua carreira, na perspectiva que aqui interessa, em se tornar documentarista. Segundo Bezerra, a unidade de produção do *Globo Repórter*, ou seja, seus cineastas possuíam certa autonomia sobre os documentários realizados. Embora houvesse censura externa, do governo militar, o modo como era produzido os filmes, “em película reversível, um tipo de filme sem negativo, que só pode ser montado no original”²³¹, impedia que fossem feitas remontagens no material. Em meio a essa autonomia e à influência do Cinema Novo, tanto nas temáticas sociais, quanto na própria formatação dos filmes, Coutinho produz diversos curtas e alguns documentários média metragem para o programa. Dentre eles, mantêm-se fixos na memória da emissora e disponíveis: *Seis Dias de Ouricuri*²³²; *Superstição*²³³; *Theodorico, Imperador do Sertão*²³⁴; e *Exu, uma Tragédia Sertaneja*²³⁵.

²³⁰ BEZERRA. *op. cit.* 2009.

²³¹ *Ib.* p. 18.

²³² SEIS Dias de Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1976a. (41 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/seis-dias-de-ouricuri.ghtml>; Acessado em 09/2022.

²³³ SUPERSTIÇÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1976b, (10 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/supersticao.ghtml>; Acessado em 09/2022.

²³⁴ THEODORICO, Imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1978. (49 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/theodorico-o-imperador-do-sertao.ghtml>; Acessado em 09/2022.

²³⁵ EXU, Uma Tragédia Sertaneja. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1979. (39min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/exu-uma-tragedia-sertaneja.ghtml>; Acessado em 09/2022.

Quanto ao modo de produção de Coutinho, mesmo se mantendo fiel ao padrão estético básico recomendado na época, ou seja, o documentário clássico, *expositivo*, aquele que se utiliza de uma sequência de imagens aliadas a uma locução em parâmetros sociológicos e com o uso de uma voz onisciente, Coutinho já se atrevia a mesclar outros modos, o que pode ser visto desde *Seis Dias de Ouricuri*, utilizando-se da base clássica do *documentário expositivo* e das influências tanto do *documentário observativo*, quanto do *documentário participativo*. Um exemplo dessa mescla era o próprio contraste com a locução sociológica, uma vez que havia, no próprio discurso, um “certo tom ‘pessoal’, registrando as impressões diárias do diretor nas filmagens”²³⁶. Ali, já podia ver a própria ‘presença’ de Coutinho como marca de seu estilo, que se consumará no momento em que ele iniciar seus documentários de diálogo.

Outra característica marcante que pode ser vista ainda, nessa primeira fase de Coutinho, acontece durante a produção de *Theodorico, Imperador do Sertão*. O filme trata da figura coronelista do próprio Theodorico que narra a sua história, às vezes com intervenção de uma pergunta ou outra do diretor, não necessitando para tal da clássica *voz-over* sociológica. Coutinho alterna as imagens entre a figura que se performa “humilde” de Theodorico, com a figura do “coronel” que nem precisa usar da fala para ditar as regras, regras estas que são emolduradas nas casas dos moradores de sua terra, como se fosse uma imagem sacra. Bezerra aponta que já prefiguram, ali, elementos fundamentais do “*estilo-Coutinho*”: “ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática da personagem”²³⁷. Elementos estes poderão ser trabalhados, em maior intensidade, em sua segunda fase, marcada por sua saída do *Globo Repórter*, e pela retomada do projeto de *Cabra Marcado para Morrer* em 1981.

A segunda fase de Coutinho é marcada por uma contradição na própria carreira do cineasta, que compreende o período de 1981, com sua saída do *Globo Repórter* e retomada do *Cabra*, e se encerra no final dos anos de 1990, momento em que passa a se dedicar quase que, exclusivamente, a produzir Longas Documentários. A contradição dessa fase se manifesta por progressos e retrocessos à própria construção de um “*estilo-Coutinho*”, na medida em que o uso híbrido de modos de produção dos documentários oscila ou até mesmo é abandonado, apresentando assim, alguns títulos bem no estilo de *Documentário Expositivo*, opostos a títulos que tencionam os modos e carregam elementos fundamentais naquilo que ficará conhecido como o estilo Documentário de Coutinho. Desse período, Bezerra destaca três filmes que

²³⁶ BEZERRA. *op. cit.* 2009. p. 20.

²³⁷ *Ib.* p. 22.

apresentam um ou outro desses elementos em maior evidência: *Cabra Marcado para morrer*²³⁸, *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*²³⁹ e *Mulheres no Front*²⁴⁰.

Cabra Marcado para Morrer, em 1964, seria produzido como ficção, apresentando a história do assassinato de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas na Paraíba, mas em decorrência do golpe militar do mesmo ano, teve suas filmagens interrompidas, e retomadas apenas em 1981, praticamente 20 anos depois. O retorno ao projeto teve um significado marcante tanto para Coutinho, quanto para o próprio Cinema Documentário Brasileiro, na medida em que o filme, desviado da proposta inicial, destacava não de um ponto de vista puramente sociológico, mas de um enfoque histórico, os efeitos na vida dos camponeses, da própria vida de Coutinho e da repressão política ocorrida, no Brasil, ao longo das duas décadas que separam a execução do projeto.

Um elemento que toma cena em *Cabra*, ecoa da influência que sofreu do *Cinema Verdade* francês, de quando, entre os anos de 1957 e 1960, Coutinho estudou cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, na França: a presença na tela da própria equipe de filmagem e incluindo, ele mesmo, o diretor²⁴¹. Ao se inserir no filme, Coutinho se colocava como personagem não apenas observador de uma história que se passa ao longe, mas também participante do relato, tendo ele próprio sofrido, em parte, os efeitos da repressão política, naturalmente não da mesma forma que os camponeses, mas, intelectualmente, ao longo dos 20 anos que se somavam. Ainda ao se inserir como personagem, Coutinho inaugurava, no cinema brasileiro, o uso do modo de *Documentário Reflexivo*, evidenciando, pelos processos de filmagem, os limites tanto de neutralidade do cineasta, como da tradição autoritária da *voz-over*, que nesse filme se divide em três, apresentando pontos de vistas diferentes.

Em *Santa Marta*, dois são os elementos que se constituem importantes na construção coutiniana de um documentário autoral. O primeiro diz respeito ao modo, em tendo um curto orçamento, que Coutinho realizou as filmagens em vídeo, e nesse formato a possibilidade de maior tempo de filmagem, e nisso a consequência de poder conhecer mais de perto o dia a dia da comunidade representada pelo filme. O segundo elemento é ainda mais importante para a construção de um estilo coutiniano e se relacionava com o modo como foram colhidos os depoimentos, numa espécie de “relato das experiências de vida dos personagens em detrimento

²³⁸ CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes. Brasil, Mapa Filmes, 1964/1984. (119 min).

²³⁹ SANTA Marta – Duas Semanas no Morro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto de Estudos Religiosos (ISER). Brasil, Instituto de Estudos Religiosos (ISER), 1987. (54 min).

²⁴⁰ MULHERES no Front. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Unifem, Unicef, Fnuap, Cecip. Brasil, Unifem, Unicef, Fnuap, Cecip, 1996. (35 min).

²⁴¹ Ação esta que seria impossível nos tempos de Globo Repórter.

da abordagem de um tema com imagens dramáticas”²⁴². Aqui fica registrado uma marca muito própria do cineasta sobre representar o pior lado do humano, como a violência que se prefigura em *Santa Marta*, mesclando com matizes de um outro lado mais imaginativo e até fantasioso dos entrevistados que mesmo lidando com a violência em seu cotidiano, mantêm um algo a mais a ser relatado.

Já em *Mulheres no Front* que se propunha, inicialmente, como outro filme de estética documentária clássica, um elemento se torna marcante ao intercalar um texto explicativo em voz-over a depoimentos produzidos por entrevistas realizadas por Coutinho. Vê-se nesse filme um retorno ao documentário de entrevistas, em que não apenas a equipe está presente nas câmeras, mas o diretor se faz personagem ao questionar os outros participantes. Bezerra destaca esse como um período importante na carreira de Coutinho enquanto um período de maturação de um estilo que se seguirá com uma cadência autoral a partir do próximo trabalho do cineasta.

Na sequência inicia-se a terceira fase de Coutinho que teve seu início em 1999 e possui um total de onze produções: *Santo Forte*²⁴³, *Babilônia 2000*²⁴⁴, *Edifício Master*²⁴⁵, *Peões*²⁴⁶, *O Fim e o Princípio*²⁴⁷, *Jogo de Cena*²⁴⁸, *Moscou*²⁴⁹, *Um Dia Na Vida*²⁵⁰, *As Canções*²⁵¹, *A Família de Elizabeth Teixeira*²⁵² e *Últimas Conversas*²⁵³ (póstumo)²⁵⁴.

Iniciado com o filme *Santo Forte*²⁵⁵, a terceira fase mantém relações intensas com as *performances* ao se moldar enquanto um “acontecimento filmico” em “um tipo de cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual”²⁵⁶. É a partir deste filme que Coutinho permite florescer seu estilo, sua autoria. Abandonar a locução predominante em suas obras anteriores, delimitar espaço-temporalmente às filmagens, optar

²⁴² BEZERRA. *op. cit.* 2009. p. 26.

²⁴³ SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CECIP. Brasil, CECIP, 1999. (80 min).

²⁴⁴ BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud. Brasil, Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud, 2000. (80 min).

²⁴⁵ EDIFIO Master, *op. cit.*

²⁴⁶ PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2004. (85 min).

²⁴⁷ O FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles. Brasil, 2005. (110 min).

²⁴⁸ JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2007. (107 min).

²⁴⁹ MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes e Matizar. Brasil, Videofilmes e Matizar, 2009. (78 min).

²⁵⁰ UM Dia na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2010. (96 min).

²⁵¹ AS Canções. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2011. (92 min).

²⁵² FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto Moreira Salles e Videofilmes. Brasil, Instituto Moreira Salles e Videofilmes, 2014. (65 min).

²⁵³ ÚLTIMAS conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bretz Filmes. Brasil, Bretz Filmes, 2015. (89 min).

²⁵⁴ Embora leve o nome de Coutinho, este filme foi montado por João Moreira Salles, em razão da morte do diretor no mesmo ano em que se deu as gravações.

²⁵⁵ SANTO Forte, *op. cit.*

²⁵⁶ BEZERRA. *op. cit.* 2009. p. 29

por filmar em vídeo para manter a fluidez da cena em um formato que permita um registro mais extenso, expandir o uso de *modo reflexivo* nos seus filmes e trabalhar sem roteiro prévio, se tornam as características mais marcantes do *estilo-Coutinho*.

Nasce o documentário estruturado na performance oral, estruturado quase todo na fala enquanto acontecimento “espontâneo”. Nasce o documentário, que mesmo tendo características muito próximas ao *Cinema Verdade*, como a entrevista dentro de uma perspectiva de encontro, o enquadramento da fala e a transformação dos relatos de pessoas comuns em narrativas de personagens, se torna algo novo ao fundar-se sobre uma marca que Coutinho insiste, ao se interessar pelos relatos da vida privada desses personagens. O que interessa a Coutinho, como entrevistador, é evocar, dessas pessoas, narrativas de experiências pessoais, nas quais são manifestas o horror e a beleza do humano, com certo tom performativo em seus relatos.

Um dos pontos fortes, pelos quais cheguei a Coutinho, vem da indicação de Corso²⁵⁷ da peculiaridade e expertise em relação à condução das entrevistas. Bezerra concorda com Corso ao afirmar que “a habilidade de Coutinho como entrevistador adquire [...] um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala”²⁵⁸. No entanto, a conquista desse nível de envolvimento performático dos participantes não acontece ao acaso, como parece sugerir a primeira visão dos documentários. Para se chegar ao objetivo da colheita de relatos de “corpos falantes” que utilizam em seus corpos de suas questões mais íntimas e profundas, seus dramas mais peculiares, para produzir, quase que teatralmente, uma performance na qual suas experiências pessoais ganham vida, na medida em que ganham voz e reconhecimento, há toda uma construção anterior.

Consuelo Lins²⁵⁹ nomeia essa coleção de procedimentos anteriores e ainda os procedimentos de filmagem, e que variam de filme a filme, por *dispositivos*, através dos quais, mesmo sem um roteiro delimitado, se produz, num emolduramento, o acontecimento fílmico, uma performance ‘espontânea’. Usando-se de fragmentos de frases do próprio Coutinho, Lins afirma que “a possibilidade de ‘filmar o que existe’, ou de aceitar ‘tudo o que existe pelo simples fato de existir’, é um dos efeitos dos dispositivos de Coutinho”²⁶⁰.

Diante desse panorama em que tomo o documentário de Coutinho como um

²⁵⁷ CORSO. *op. cit.* 2014.

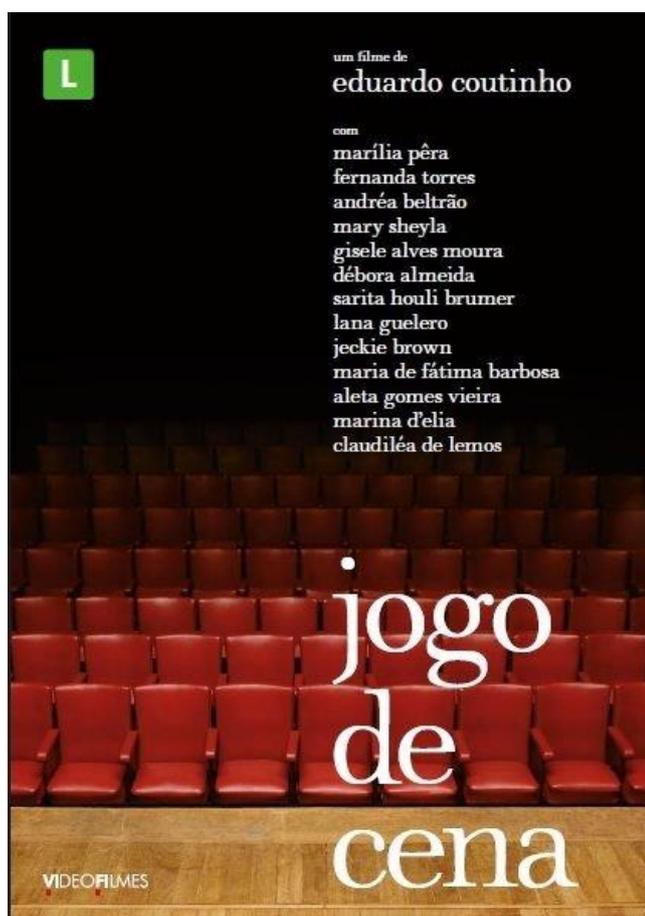
²⁵⁸ BEZERRA. *op. cit.* 2009. p. 30.

²⁵⁹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

²⁶⁰ *Ib.*, p. 12.

documentário da performance do personagem - o que não representa claramente a proposta de *documentário performático* de Nichols enquanto um filme de marcante subjetividade – destacando uma herança dos princípios vanguardistas de produção e reflexão artística, o filme que marca a metade da produção da terceira fase (*Jogo de Cena* - ilustrado pela Figura 1) se levanta como objeto dessa pesquisa.

Figura 1 – Capa do Encarte “Jogo de Cena”



Fonte: COUTINHO, 2007.

Tendo, pois, delimitado a ancoragem da pesquisa como um Cinema Documentário da Performance de Personagens na construção cinematográfica que Eduardo Coutinho produz, *Jogo de Cena* se qualifica na medida em que mantém forte relação com os movimentos de vanguarda da *performance art*; além de possuir relação com a escuta destacada por Corso²⁶¹ a partir do convite para o filme, no qual anuncia a possibilidade das participantes contarem suas

²⁶¹ CORSO. *op. cit.* 2014.

histórias, como veremos mais adiante; e, pela evocação, não de uma construção visual de sentido, mas sim, do testemunho discursivo, na forma de um acontecimento fílmico, de uma representação da imagem pessoal em relação às imagens evocadas na performance, embora imersa no dispositivo de Coutinho, ou seja, *Jogo de Cena* é eleito, aqui, na medida em que seu dispositivo simula a possibilidade de aparecer, pelo discurso das participantes, uma imagem personificada delas mesmas, atrelada à sua própria performance enquanto personagem.

A performance do *Eu* em cena.

Objetivei, neste trabalho, investigar como o cinema documentário, tendo eleito *Jogo de Cena* como objeto, pode contribuir com a formação de um analista. Para tal empreitada apresentei, até aqui, as bases fundamentais que tenho da Psicanálise, das Performances e do Cinema Documentário, especificando o filme *Jogo de Cena* como objeto desta proposta.

Tendo explicado os antecedentes, iniciei o processo de escuta do filme para retirar dele o que é possível apreender da relação entre a Psicanálise e as Performances, pela atuação dos atores, dentro daquilo que nomeei de performance do *Eu*, na perspectiva de verificar a leitura tangível que do inconsciente faz incidir na cena.

Quanto à relação entre a Psicanálise e o Cinema temos, atualmente, inúmeras pesquisas que se propõem realizar a leitura do filme como uma tessitura de um sonho. Christian Metz é uma das maiores referências quando se trata dessa interlocução. Em seu livro *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*²⁶², o autor apresenta a tese introdutória de que qualquer pesquisa, em Psicanálise, acerca do cinema poderia se definir “como um esforço para extrair o objeto-cinema do imaginário e trazê-lo para o simbólico”²⁶³, e, continua sua explicação apontando o cinema como uma técnica do imaginário, tanto “no sentido ordinário da palavra (...) uma vez que a maioria dos filmes consiste em relatos ficcionais, e porque todos os filmes repousam, a partir do significante, sobre o imaginário primeiro da fotografia e da fonografia”²⁶⁴, quanto no sentido lacaniano “em que o imaginário, oposto ao simbólico, mas em constante imbricação com ele, designa o logro fundamental do Eu, a impressão definitiva de um antes do Édipo (...), a marca durável do espelho que aliena o homem ao seu próprio reflexo e dele faz o duplo do seu duplo”²⁶⁵.

Metz afirma que embora seja inegável que toda essa relação com o imaginário fundamental na construção do *Eu*, e que todo esse movimento “é reativado pelos jogos desse *outro espelho* que o *écran* cinematográfico é”²⁶⁶, a maior dificuldade nesse caminho é “a de discernir com alguns pormenores a articulação intimamente ramificada desse imaginário com as feições do significante, com a figura semiótica da lei (...), que marca do mesmo modo o inconsciente, logo as produções do homem, das quais os filmes fazem parte.”²⁶⁷ O autor se

²⁶² METZ, Christian. *O significante imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

²⁶³ *Ib.*, p. 9.

²⁶⁴ *Ib.*, p. 9-10.

²⁶⁵ *Ib.*, p. 10.

²⁶⁶ *Ib.*, p. 10.

²⁶⁷ *Ib.*, p. 10.

ampara na contraposição que se produz entre imaginário e simbólico ao enfatizar a “opacidade inultrapassável”²⁶⁸ do primeiro e a função que encontra no segundo ao afirmar que “é na sua esteira que se situa a esperança de um pouco mais de saber, é um dos seus avatares que nos introduz no ‘compreender’”²⁶⁹.

É possível ver, em Metz, uma primazia para o simbólico enquanto possibilidade de um saber que se extrai do filme, ou melhor, um saber que se expressa na relação com o filme, do qual pode aparecer um discurso sobre o objeto. Nessa perspectiva, o autor define a necessidade de “arrancar o simbólico ao seu próprio imaginário e devolver-lho com um olhar. Arrancar-lho, (...), não no sentido de um esquecimento e de uma fuga (...) pois o imaginário também é aquilo que é preciso *reencontrar*, precisamente para nele não nos submergirmos”²⁷⁰. Temos aqui a base metodológica do autor, naquilo que se estabelece de uma visão do cinema em sua relação com o espectador. Nessa perspectiva, a proposta de Metz vai ao encontro de uma estratégia que tenta isolar a relação simbólica e extrair dela um sentido.

Na mesma direção se encontram os trabalhos de Weinmann²⁷¹, num viés da Psicanálise aplicada. Segundo o autor, as pesquisas dessa vertente podem ser agrupadas em quatro tendências: “1) ensaios de compreensão de uma obra à luz da biografia do autor; 2) diagnóstico psicopatológico de personagens; 3) leituras do texto fílmico a fim de detectar sua mensagem inconsciente; e 4) analogias entre a linguagem do cinema e de determinados processos psíquicos”²⁷². Weinmann constrói uma possibilidade de *análise fílmica psicanalítica* e articula, nessa proposta, três proposições metodológicas: o cinema é abordado como linguagem; a análise se pauta quanto à composição formal do filme; e, sua proposta não pertence ao campo dos estudos do cinema.

Preciso, nesse momento, destacar que a proposta desta tese, embora esteja edificada na articulação entre a Psicanálise, as Performances e o Cinema, não se pretende impor, do mesmo modo que a *análise fílmica psicanalítica*, como uma teoria do cinema, mas, também não se propõe nos caminhos da Psicanálise aplicada. O que proponho é uma escuta de um objeto fílmico, que pode ganhar fôlego em sua equivalência correlativa, embora não correspondente em suas medidas, com a tomada dos discursos no *Banquete*, de Platão, por Jacques Lacan em

²⁶⁸ Ib. p. 10.

²⁶⁹ Ib. p. 10.

²⁷⁰ Ib. p. 10.

²⁷¹ WEINMANN, Amadeu. Sobre a análise fílmica psicanalítica. In.: *Revista Subjetividades*. Fortaleza, v17(1), 2017.

²⁷² Ib. p. 6.

1960²⁷³. Ouso, pelo empréstimo honroso à Lacan, tomar as performances das personagens, do objeto escolhido, como acontecimentos equiparados aos de sessões analíticas, não na intenção de apontar, como inicialmente era esperado, na figura do diretor um correlato à função do analista, mas na medida em que pela fala dos mesmos uma falha parece elidir a programação e a *mise-en-scène* se torna em algo a mais, iluminando, não essa que está em primeiro plano, senão, uma outra cena que insiste em aparecer, mesmo que mascarada, quando entra em jogo, numa relação especular, aquilo que narcisicamente é próprio do *Eu* que performa.

O que se tem do filme é a imagem e o caráter simbólico, embora imbricado nessa imagem, aparece embebido pelo próprio imaginário, de modo que não é suficiente para produzir sentido. Nesse ponto, me apego ao que Metz diz em relação à importância e à necessidade de reencontrar o imaginário, e perceber que ele próprio não se sustenta sem o amparo dos outros registros, o que pode, facilmente, ser observado em *Jogo de Cena* quando Coutinho opta por trazer para o emolduramento do filme traços do mal-estar das atrizes frente ao próprio imaginário.

A grande expertise de Coutinho não é a de fazer uma escuta que acolha a imagem de *Eu* e a emoldure na tela como o cinema assim o permite. Tampouco de se aproximar da posição de um analista e fazer erigir o sujeito, pois afinal essa hipótese se desfez logo que me propus a escutar o filme em si. A notoriedade de Coutinho é de ter olhado para as “falhas” da programação de seu dispositivo e emoldurar, não a imagem de *Eu* que retoma as ideias de construção *euóica* a partir do estádio do espelho, mas evidenciar aquilo que manca no experimento especular ao entrar em contato com elementos que não se sustentam na ordem do imaginário e produzem uma queda e que, a partir de uma função de mancha, faz desmoronar a imagem de *Eu* na medida em que algo da ordem do real aparece enquanto estranho.

A proposta, aqui, não é a de se perder no imaginário, em sua opacidade e generalizar hipóteses que venham puramente do espectador, mas de levantar suposições com suspeitas quanto à incidência de uma mancha provocada pela questão do estranho²⁷⁴ que se aponta na

²⁷³ LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. (Seminário Proferido em 1960-1).

²⁷⁴ A ideia de estranhamento ou incômodo aparece, inicialmente, no texto freudiano de 1919, *Das Unheimlich*^{*1}, traduzido como *O estranho*^{*2}, *O inquietante*^{*3}, *O infamiliar*^{*4} e mais recentemente como *O incômodo*^{*5}. No texto, Freud parte da própria revisão linguística para expor a complexidade que o conceito apresenta, seguido de uma explicação/ilustração de como o conceito, inicialmente estético, reaparece com um teor correlacional ao sujeito psíquico.

^{*1} FREUD, S. Das unheimliche. In: RANK, O; SACHS, H (Edit). *Imago - Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Ano V, Caderno 5/6, pp. 297-324, 1919.

intersecção dos registros.

A conceituação do estranho, ou infamiliar, aparece em Freud a partir da leitura do conto *O homem da areia*²⁷⁵, do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. No conto, Hoffmann apresenta a estória de Nathanael, que tendo se encontrado, em sua juventude, com o vendedor de barômetros Giuseppe Copolla, reanima em si uma experiência de terror resultada de sua compreensão de episódios de sua infância que levaram a morte de seu pai. O jovem narra que quando criança, sua casa era frequentada pelo advogado Coppelius, que se assemelha não apenas visualmente, como também em nome ao vendedor Copolla. As visitas de Coppelius, pela noite, eram marcadas por um forte constrangimento nas ações dos pais, que sempre levavam as crianças para a cama mais cedo sob o pretexto da história do homem da areia que lançaria areia nos olhos de crianças desobedientes, ação que resultaria no saltar para fora os próprios olhos.

Na curiosidade infantil, Nathanael começa a fantasiar que o pai recebia nessas temerárias noites, o próprio homem da areia, e na tentativa de descobrir a verdade, o garoto arma uma forma de presenciar o encontro do pai com seu visitante misterioso, e a partir da artimanha descobre que se tratava de Coppelius. Por mais minuciosa que tenha sido a armação, em meio à visão de brasas, ao escutar um comentário de Coppelius sobre olhos, o garoto cai no chão, é descoberto, desmaia e é acometido por uma enfermidade que o deixa acamado por semanas. Semanas mais tarde, nos experimentos de seu pai com Coppelius, uma explosão acontece e tira a vida de seu pai, dando a impressão para o menino de que Coppelius, que desaparece após a explosão, seja o responsável pela morte de seu pai.

Reanimada a experiência, as ações que se seguem contam com a compra de uma luneta – *bellis occhios* – de Copolla, o desenvolvimento de uma relação romântica iniciada pelas lentes da luneta com a bela Olímpia, a descoberta de Olímpia ser um autômato com olhos implantados por Copolla/Coppelius, a tentativa de assassinar o professor Spalanzani e sua amiga de infância Clara, e seu suicídio.

O primeiro questionamento sobre o efeito do estranhamento do infamiliar foi relatado por Ernst Jentsch, em seu artigo *Zur Psychologie des Unheimlichen*, publicado nas edições de

^{*2} *Id.* O estranho. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 17, p.273-270). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

^{*3} *Id.* O Inquietante. In S. Freud, Obras completas (v. XIV, pp. 328-376). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

^{*4} *Id.* O Infamiliar / Das Unheimliche. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

^{*5} *Id.* O incômodo/Das Unheimliche (1919). São Paulo: Blucher, 2021. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

²⁷⁵ HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

agosto²⁷⁶ e setembro²⁷⁷ do *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*. Jentsch define o efeito do infamiliar como algo da ordem da desorientação intelectual do indivíduo. O autor parte da linguística para a sua explicação e comenta que “com a palavra “unheimlich”, (...) [a] língua alemã parece ter alcançado uma formação bastante afortunada”²⁷⁸²⁷⁹. Pelo léxico alemão a *unheimliche* “parece ter a intenção de expressar que alguém que encontra algo “infamiliar” não está, no caso em questão, bastante “confortável” nem “em casa” (...) e quer sugerir que a impressão de estranheza de uma coisa ou ocorrência está ligada a falta de orientação”²⁸⁰²⁸¹. E essa desorientação é associada por Jentsch tanto à ignorância, quanto à diminuição do domínio intelectual dos indivíduos.

O efeito do infamiliar no texto *O homem da areia*, na perspectiva de Jentsch, surge na medida em que Nathanael, ainda jovem, mantém traços marcantes de ingenuidade e de recolhimento intelectual frente ao trauma com Coppelius, o que o leva a crer que há, em Olímpia, humanidade como a sua própria. Em seu olhar, Jentsch lança que o infamiliar desorienta o rapaz no momento em que lhe é esclarecido sobre a origem mecânica de Olímpia, o autômato.

É nítido que a leitura de Jentsch recai sobre o desvelamento do autômato, e sobre o domínio da propriedade intelectual do homem “normal” como pode ser visto no último parágrafo da conclusão de seu texto:

O desejo do homem de domínio intelectual sobre o meio ambiente é forte. A segurança intelectual preserva o refúgio psíquico na luta pela existência. Significa, seja como for, uma posição defensiva contra o ataque de potências hostis, e sua ausência é sinônimo de falta de cobertura nos episódios dessa guerra sem fim pelo mundo dos humanos e dos organismos, para a qual os mais fortes e invencíveis baluartes da ciência foram estabelecidos.^{282 283}

²⁷⁶ JENTSCH, Ernest. Zur Psychologie des Unheimlichen. In. BRESLER. *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*, n. 22. 1906a

²⁷⁷ JENTSCH, Ernest. Zur Psychologie des Unheimlichen. In. BRESLER. *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*, n. 23. 1906b.

²⁷⁸ *Id, op cit*, 1906a, p. 198.

²⁷⁹ “Mit dem Worte “unheimlich” nun scheint unsere deutsche Sprache eine ziemlich glückliche Bildung zu Stande gebracht zu haben” (texto original).

²⁸⁰ *Ib.* p. 198.

²⁸¹ “Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas “unheimlich” vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht “zu Hause”, nicht “heimisch” ist (...)will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung verknüpft ist” (texto original).

²⁸² *Id, op cit*, 1906b, p. 205.

²⁸³ “Stark ist der Wunsch des Menschen nach der intellektuellen Herrschaft über die Umwelt. Intellektuelle Sicherheit gewährt psychische Zuflucht im Kampfe ums Dasein. Sie bedeutet, wie immer sie zu Stande gekommen sei, eine Defensivstellung gegen den Angriff feindlicher Mächte und ihr Fehlen ist gleichbedeutend mit dem Mangel an Deckung in den Episoden jenes für die Menschen- und Organismenwelt nie endenden Krieges, für den die stärksten und unbezwingbaren Bollwerke von der Wissenschaft errichtet worden sind” (texto original).

No entanto, ainda em sua conclusão, uma ideia solta aparece em seu texto e causa uma verdadeira revolução na leitura que se fará, nessa tese, sobre o efeito infamiliar. Essa se manifesta na afirmação de que um fator importante na origem do infamiliar “é a tendência natural do homem de traçar uma espécie de analogia ingênua de sua própria animação para a animação, ou talvez, para colocá-lo mais corretamente, para uma animação idêntica das coisas no mundo exterior”.²⁸⁴ ²⁸⁵ Essa tendência diz respeito ao modo como o *Eu* se constrói a partir de uma imagem narcísica e interage diante do mundo, tomando essa imagem como ponto de partida do olhar. Em uma leitura contemporaneizada, é possível colher dessa especulação de Jentsch que o efeito do infamiliar parece se estabelecer pelo conflito entre a imagem do *Eu* com um elemento de outra ordem que a desestabiliza, e que produz uma mancha em sua própria imagem.

Em Freud, o primeiro vislumbre do efeito infamiliar surge em 1911, um pouco antes de escrever o seu texto *Totem e Tabu*²⁸⁶. Em carta a Ferenczi, de 28 de maio²⁸⁷ do mesmo ano, Freud confidencia: “Vários temas, todos de natureza não médica, surgiram e se recomendam para os dias de solidão em Karlsbad, como é o caso do infamiliar e da culpa trágica”²⁸⁸ ²⁸⁹. No entanto é apenas oito anos depois que Freud se dedica ao tema. Aos 12 dias de maio de 1919²⁹⁰, escreve a Ferenczi: “Também retomei a coisinha sobre o infamiliar novamente”²⁹¹ ²⁹², e então, dois meses depois conclui em carta, de 10 de julho: “Terminei outro trabalho – desnecessário - sobre o “infamiliar” para Imago”²⁹³ ²⁹⁴

Freud inicia seu texto de 1919 com uma grande digressão lexical da palavra *Unheimlich*, que, de acordo com Iannini e Tavares, “pretende justamente cingir o real que ela recorta”²⁹⁵.

²⁸⁴ *Id.*, p. 204.

²⁸⁵ “*ist die natürliche Neigung des Menschen in einer Art naiver Analogie von seiner eigenen Beseelung auf die Beseelung, oder vielleicht richtiger gesagt auf eine identische Beseelung der Dinge der Aussenwelt zu schliessen*” (texto original).

²⁸⁶ FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1913 [1912-13]).

²⁸⁷ BRABANT, Eva; FALZEDER, Ernst; GIAMPIERI-DEUTSCH, Patrizia. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. v. 1.* (1908-1914). Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

²⁸⁸ *Ib.*, p. 286.

²⁸⁹ “*Various themes, all of a nonmedical nature, have arisen and are recommending themselves for the days of solitude in Karlsbad, as is the case with the uncanny and tragic guilt*” (texto original).

²⁹⁰ BRABANT, Eva; FALZEDER, Ernst; GIAMPIERI-DEUTSCH, Patrizia. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. v. 2.* (1914-1919). Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

²⁹¹ *Ib.*, p. 354.

²⁹² “*I also took up the little thing about the uncanny again*” (texto original).

²⁹³ *Ib.*, p. 363.

²⁹⁴ “*Have finished another-unnecessary-work on the “uncanny” for Imago*” (texto original).

²⁹⁵ IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro. Freud e o Infamiliar. In. FREUD. *O Infamiliar / Das Unheimliche*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019.

Esse real é tomado emprestado da própria definição de *unheimlich* que Freud retira de Schelling, onde “infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”²⁹⁶.

Schelling, no momento de sua definição, está dissertando sobre a Teogonia grega e aborda em seu texto²⁹⁷ o que poderia ser a natureza da criação do mundo divino, que é uma natureza intraduzível, inominável. O autor inicia sua fabulação afirmando que “o homérico mundo dos deuses encerra em si, silenciosamente, um mistério e é construído sobre um mistério, sobre um abismo, por assim dizer, que se cobre como que com flores”^{298 299}. Ele continua sua afirmação alegando que para criar a atmosfera daquele “éter que pairava sobre o mundo de Homero”^{300 301} foi necessário que “o poder sombrio e obscuro desse princípio infamiliar”^{302 303} fosse abatido e encoberto no mistério. Embora o princípio infamiliar se encontre oculto e adornado pela atmosfera de mistério nos mitos homéricos, um algo sempre escapa das profundezas e causa assombro, e “chama-se de infamiliar tudo o que é secreto, oculto, e que deveria permanecer em latência, mas emergiu”^{304 305}.

É possível ver a diferença entre o posicionamento de Jentsch e Freud frente ao infamiliar, ao tomar a analogia de Schelling como correlata à construção do psiquismo humano. Enquanto para Jentsch, o infamiliar aparece pela atualização da percepção antes ingênua e de limitada capacidade intelectual, para Schelling/Freud, o infamiliar se posiciona como anterioridade a qualquer construção, e até mesmo como a “substância” natural do mundo divino/psíquico.

N’*O homem da areia* Freud irá identificar o infamiliar na própria representação do homem da areia em sua correlação com um medo básico da infância que é o medo da castração, ilustrado no conto pelo medo de perder os olhos. No entanto, é por uma segunda via que o infamiliar se alinha à escuta de *Jogo de Cena* de Coutinho. Ele se estabelece pela leitura que Freud faz da convergência do infamiliar na experiência do duplo e que retoma, por assim dizer,

²⁹⁶ FREUD, *op. cit.* 2020/1919, p. 45.

²⁹⁷ SCHELLING, Friedrich. Achtundzwanzigste Vorlesung. In: *Sämtliche Werke*, Zweite Abtheilung: Philosophie der Mythologie. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta’scher Verlag, 1857.

²⁹⁸ *Ib.* p. 649.

²⁹⁹ “Die homerische Götterwelt schließt schweigend ein Mysterium in sich, und ist über einem Mysterium, über einem Abgrund gleichsam errichtet, den sie wie mit Blumen zudeckt” (texto original).

³⁰⁰ *Ib.* p. 649.

³⁰¹ “Aether, der über Homeros Welt sich wölbt” (texto original).

³⁰² *Ib.* p. 649.

³⁰³ “die dunkle und verdunkelnde Gewalt jenes unheimlichen Princips” (texto original).

³⁰⁴ *Ib.* p. 649.

³⁰⁵ “unheimlich nennt man alles, was im Geheimniß, im Verborgnen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist” (texto original).

a ideia solta apresentada, anteriormente, na conclusão de Jentsch.

Nessa relação com o duplo, Freud enfatiza três “fatores que mais provocam os efeitos do *infamiliar*”³⁰⁶. São eles: “o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas”³⁰⁷; “o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para outra (...) de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra”³⁰⁸; e, “a identificação com uma outra pessoa, de modo que essa perde o domínio de seu *Eu* ou transporta o *Eu* alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do *Eu*, divisão do *Eu*, confusões do *Eu*”³⁰⁹.

É importante destacar que o duplo em sua relação com o infamiliar opera na contramão do que foi colocado, inicialmente, aqui. O duplo em sua origem e como apresento, anteriormente, na construção do *Eu* tem uma função de garantia contra o declínio do próprio *Eu*, já aqui, naquilo que a escuta de *Jogo de Cena* nos ofereceu, e segundo a indicação de Rocha e Iannini³¹⁰, “o duplo, assim como o infamiliar que lhe é correlativo, refere-se, justamente, à expressão do não idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida”³¹¹.

É pelo estranhamento em meio ao jogo de espelhos que as atrizes são colocadas, que surge a angústia tanto do representar o outro, como o representar a si mesmas, e nesse momento de espanto e horror as atrizes são confrontadas com suas próprias imagens, pois ao aparecer diante delas, o duplo infamiliar, o que cai é a própria imagem de *Eu* frente ao espelho, afinal, “o duplo é o efeito por meio do qual (...) o sujeito é levado, no limite, a se reconhecer estranho a si próprio”³¹².

Nesse estranhamento, realço em *Jogo de Cena*, na aparição das atrizes que reinterpretam a si mesmas pelas personagens, o mal-estar como ponto fundamental de todos os relatos que seguem nos recortes apresentados como filme. Aparece num segundo plano, nas histórias, um sentir-se mal muito próximo daquilo que Antonio Quinet aponta como sendo uma condição para a análise³¹³ (o sinto-mal como elemento para, na tentativa de desvencilhar do sintoma, chegar-se ao desejo do sujeito). No entanto, a função sintomal (sinto-mal) se propõe no filme como uma forma de arremate, de uma tentativa rumo a solução de um conflito na imagem de

³⁰⁶ FREUD, *op. cit.* 2020/1919, p. 67.

³⁰⁷ *Ib.*, p. 68.

³⁰⁸ *Ib.*, p. 68.

³⁰⁹ *Ib.*, p. 68.

³¹⁰ ROCHA, Guilherme; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. In. In. FREUD. *O Infamiliar / Das Unheimliche*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019.

³¹¹ *Ib.*, p. 185

³¹² *Ib.*, p. 185

³¹³ QUINET, Antonio. *As 4+1 Condições da análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

um *Eu total*, por hora despedaçado, de uma tentativa de cristalizar pra si e para o outro (Coutinho e espectador) uma imagem completa que faça sentido, pois ao contrário de uma análise, essa é uma das ofertas do convite para o filme, que ao invés de se encaminhar para o questionamento *Che vuoi?* (O que queres?), se encaminha para as vias do *eu sou* do personagem, embora fracasse. Assim, desse fracasso retiro o que é possível aqui teorizar sobre o que aparece do *Eu* em sua tentativa de se tornar *Um*.

ACESSOS

A diferença é que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele porque ele é da sua medida, com o personagem real a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou.

Fernanda Torres

Jogo de Cena: A montagem espetacular

Figura 2 – Abertura com o título do documentário



Fonte: COUTINHO, 2007.

Éis que a tela se escurece, e, após os créditos de patrocinadores, produtores e a abertura com o título do documentário, como mostra a Figura 2, surge a imagem de um recorte de jornal, nas páginas de classificados, com o seguinte texto:

CONVITE

Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Ligue a partir de 17 de abril (10 às 18 h) para: 3094-0838 ou 3094-0840

VAGAS LIMITADAS³¹⁴.

É dessa forma que Coutinho já nos apresenta ao que se pretende: um documentário com histórias de mulheres. É dessa forma, pelo anúncio de um documentário, que nos dá de partida

³¹⁴ Para que se evidenciem os excertos de textos e relatos presentes no filme será utilizado o recurso de letras sublinhadas e itálicas, ao mesmo tempo.

um dos significantes fundamentais para a operação do *Jogo de Cena*. Significante este, em torno do qual o filme se instala ao apresentar, à primeira vista, narrativas como verdade das entrevistadas, e tensionar esta verdade para que o desfecho se dê, gradualmente, na medida em que tenta operar cortes nas entrevistadas, tornando-as puramente personagens. No entanto o próprio Coutinho percebeu que as personagens não bancavam o filme, ao afirmar que “chega um momento em que as atrizes não imitam mais, elas vivenciam a sensação”³¹⁵. Não a sensação empática pela história da outra, mas as suas próprias sensações, que ressoam de suas próprias histórias.

Figura 3 – Convite para participação do filme



Fonte: COUTINHO, 2007.

Com o convite de abertura, inserido, como nos mostra, acima, a Figura 3, Coutinho cria uma *mise-en-scène* documental, bastante aproximada do documentário de entrevistas participativo e do *Cine Verdade* francês, no qual pessoas comuns narram suas histórias com pouca ou nenhuma interferência por parte do cineasta. Nesse lampejo, em que a imagem do recorte aparece, cria-se no espectador, pelo tom cotidiano expresso pela imagem de um jornal, a perspectiva de esperar histórias da vida própria das participantes que se apresentarão.

³¹⁵ COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho (*Jogo de Cena*) - As aparências jamais enganam. [Entrevista concedida a] Luiz Joaquim. *Cinema Escrito*, 2008a. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/>. Acessado em 09/2022.

Histórias particulares de mulheres. Mulheres, pois, segundo Coutinho, é preciso filmar o outro, é preciso filmar o que seja diferente dele, ou seja, aquele que ele não é, e, considerando, para tal, se colocar como um homem, é preciso filmar mulheres. Se por um lado a decisão de filmar mulheres se relaciona com a sua própria curiosidade³¹⁶ ao ver a mulher como continente desconhecido, por outro, o diretor afirma que em sua experiência de filmagem, “a mulher é melhor como personagem e como público”³¹⁷ - o que responde quando impelido a justificar sua escolha em restringir que sejam apenas mulheres as participantes de *Jogo de Cena* - e acrescenta que para que sua ideia de jogo acontecesse seria importante limitar apenas a elas, pois “se fizesse um misto de entrevistados homens, mulheres, perderia a graça; algumas obsessões das mulheres ficariam eclipsadas com a presença dos homens”³¹⁸ ou talvez seriam as suas próprias obsessões enquanto diretor que não ganhariam lugar.

Sua ideia para *Jogo de Cena* iniciou, segundo o diretor, em 2005, quando ao ser questionado por seu produtor, João Moreira Salles, sobre qual seria o próximo projeto, Coutinho apresentou a ideia de querer trabalhar com “pessoas reais e atores”³¹⁹ ao mesmo tempo. A ideia era colher depoimentos de histórias de vida de mulheres, os quais fossem a expressão de seus pesares e experiências nas relações, e, em seguida, para tornar mais suportável esses dramas, que eles fossem interpretados por atrizes.

O processo de seleção, para essa interpretação, ficou a cargo de Ernesto Piccolo, e iniciou-se com a proposta para atrizes que não fossem facilmente reconhecidas, e sob o questionamento de estar induzindo a premissa valorativa de ser o documentário melhor que a ficção, Coutinho optou por introduzir atrizes conhecidas, para estar presente no próprio filme a reflexão sobre os limites de ambos: o documentário e a ficção. Com essa escolha de intercalar relatos oficiais, atrizes desconhecidas e conhecidas, Coutinho insere um teor reflexivo quanto ao próprio filme que se produzia, capaz de provocar no expectador um certo estranhamento ante ao relato dado, um certo estranhamento quanto aos limites do documentário e da ficção, e sobre esse impossível do limite de ambos, Coutinho comenta: “Filmo palavras e rostos. Mostro rostos, mas o efeito é ficcional. As personagens fabulam, inventam fábula e isso é ficção. São células ficcionais e são histórias fantásticas, (...). Mas, em termos sistemático, temos, aqui, um documentário”³²⁰.

³¹⁶ *Ib.*

³¹⁷ *Id.* A linguagem é mais que o autor. [Entrevista concedida a] Mariano Blejman. *Instituto Humanitas Unisinos*. 2008b. Disponível em: <http://www.fndc.org.br/clipping/a-linguagem-e-mais-que-o-autor-entrevista-com-eduardo-coutinho-248757/>. Acessado em 09/2022.

³¹⁸ *Id. op. cit.* 2008a.

³¹⁹ *Id. op. cit.* 2008b.

³²⁰ *Id. op. cit.* 2008a.

É impossível, à primeira vista, não assistir ao filme, inquirindo se a história pertence a uma ou a outra participante, mas logo o sentido de verdadeiro perde esse teor de aortal. Coutinho comenta, questionado sobre qual das histórias é original, que não poderia dizer qual é a verdadeira. Também nem havia sentido em pensar por essa via, pois segundo ele “os críticos dizem que alguém não é o dono de sua história, uma história se torna de única em coletiva, e por isso uma atriz pode contar melhor a história de uma mãe que perdeu seu filho do que a mãe que realmente o perdeu.”³²¹

É a partir desse ponto de vista que serão encaradas as personagens de Coutinho. Não sob o olhar de ser a autora do discurso, ou a intérprete, ou ainda aquela que não conseguiu interpretar, mas sob a incidência de se colocar em ato e sob os efeitos de sua estruturação especular, que se encerra num *Eu*, que me interessa aqui as participantes colocadas ali num jogo de cena. Por isso não importa se quem conta melhor a história é o oficial ou o outro. Importa o que aparece de cada uma das mulheres, embora a tentativa frustrada de Coutinho, durante as filmagens, em escamotear um quê de pessoal ao tentar torná-las apenas personagens em algumas situações.

Retornando à produção do documentário, apareceram ante o convite no jornal, 83 mulheres que contaram em estúdio suas histórias para as assistentes de produção. Destas, 23 foram selecionadas por Coutinho para recontarem suas histórias no Teatro Glauber Rocha, no Rio de Janeiro, na presença do diretor. No Teatro, para a filmagem, essas mulheres foram posicionadas próximas ao proscênio, com a câmera situada onde ocorreria a cena natural do teatro, e um enquadramento que abarca todo o espaço imaginário do proscênio com as poltronas da plateia como fundo.

Esse enquadramento que Coutinho produz é interessante de ser pensado, pois coloca as participantes do filme, sempre no limite. Se por um lado as mulheres estão sobre o palco, pela subida das escadas, por outro são retiradas do palco, na medida em que lhes é tirada a ampla visão que o ator tem, sobre o mesmo. São posicionadas num limite da cena. Posicionadas para olhar a cena, ao mesmo tempo em que são convidadas a (re)contar suas histórias. Dois são os ângulos predominantes filmados: apenas o rosto (Primeiro Plano e Primeiríssimo Plano) ou o corpo falante num ângulo de 3/4 (Plano Médio e Plano Americano).

Ao ser situadas dentro e fora da cena, Coutinho já inicia o jogo, tensionando os aspectos ficcionais e documentais, verdadeiro e falso, real e imaginário. Ao ser colocadas no proscênio, cuja função é dar um determinado distanciamento entre a cena e os espectadores, e criar a visão

³²¹ *Id. op. cit.* 2008b.

de uma totalidade da cena, Coutinho as posiciona no limite entre o *eu sou* de cada uma e a personagem, no entanto esse limite é marcado pela visão do outro. Do outro da cena, que é Coutinho, e do outro da tela, representado pela câmera.

A *mise-en-scène* do dispositivo de Coutinho as situa num limite de cena que só consegue operar por meio do registro imaginário do *Eu*, ou seja, por meio daquilo que em suas fantasias totalizantes as caracterizam como sendo esse *Eu*.

O mal-estar em ver o *Eu* no lugar do outro: “Aprendi a interpretar”. – Mary Sheyla

Figura 4 – Mary Sheyla representando Jackie Brown em Plano Americano³²²



Fonte: COUTINHO, 2007.

A tela se escurece novamente, e, ao som de passos subindo uma escada em caracol, aparece, primeiramente, à *contra-plongée*³²³, sua sombra, e logo em seguida, sendo filmada pelas costas, Mary Sheyla, que após cruzar a cortina que separa a coxia e a caixa teatral, e atravessar todo o aparato de filmagem - como as câmeras, a equipe de som com os microfones, os refletores da iluminação e o *videoassist*³²⁴ do diretor, em frente ao mesmo, de onde este emite comandos incompreensíveis à sua equipe - cumprimenta Coutinho que a chama pelo nome Jackie e solicita que se sente, ao que ela responde: “Vou sentando. Já sentei”.

A garota se senta de modo descontraído, e ao mudar de câmera, para iniciar a entrevista, se reposiciona tensionando, levemente, o corpo para começar seu discurso, e inicia com um pouco de agressividade na voz: “Acontece umas coisas comigo que é, tipo, muito lóco”³²⁵. E

³²² Trago a imagem do momento exato da expressão que uso para sintetizar como título a participação da personagem, assim como das participantes posteriores.

³²³ Diz respeito a planos em que a tomada é feita com a câmera baixa, com o objeto aparecendo aos poucos de baixo para cima.

³²⁴ A tela de transmissão simultânea de uso do diretor.

³²⁵ Para a transcrição dos discursos, foi mantida a linguagem em sua apresentação no estado bruto, se utilizando mais dos aspectos fonéticos que lexicais, por isso serão mantidas as contrações realizadas na linguagem oral, tais como aparecem no filme.

se questiona: “Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vai entrar numa de sê atriz? Que doideira é essa? Não terminei nem a quarta série. Pa tu sê uma boa atriz tu tem que tê uma mente excelente, né? Uma mente a mil bala, uma leitura excelente”. Diminuindo tónus vocal se explica: “Mas a embriaguez, né? do sistema. Meio que vendo televisão. Eu queria ser paqueta do Show da Xuxa. Impossível né? Do tipo, não tinha pele clara, olho azul, nem cabelo bom. Mas”,

Nesse momento a atriz faz um movimento para se reposicionar, mas acaba numa posição similar à anterior, no entanto, com menor tensão aparente, e prossegue: “eu falei, pô, num dá pa sê paqueta, mas eu vô fazê teatro, que já era um mundo muito lôco já. Mas eu não tinha noção do que era sê atriz, do tipo, o que é ser atriz?”.

Aqui a atriz se posiciona e começa a descrever uma cena automaticamente: “Eu cheguei em casa, liguei a televisão no Video Show, e tava passando o grupo de teatro ‘Nós do Morro’, e era no Vidigal, e eu sabia que o Vidigal era muito perto, meio que da Gávea. Mas aí eu não sabia onde era o Vidigal. Mas eu tinha uma amiga, uma vizinha”, e complementa assentindo com a cabeça, com a indicação de Coutinho de a amiga tê-la levado, “me levou lá”.

Continuando a narrativa, descreve seu primeiro encontro com o diretor do Grupo Nós do Morro: “Daí eu fui no teatro. Nisso que eu fui no teatro, eu fui na casa do Guty Fraga, que é o diretor do ‘Nós do Morro’, bati na porta dele, falei pra ele que tava afim de fazer teatro. Ele achou surreal. Ele falou, pô, mas é só pra quem é mesmo da comunidade” e insiste “Eu falei pra ele que não era da comunidade, mas que eu tava super afim de fazê. Ele falou: Pô, volta daqui a seis meses”. Muda de tom para expor que agora era pensamento dela. “Pô, qué isso? seis meses? muito tempo, num vai dá. Eu pensando, né? Mas ele achou que eu não fosse voltar, e eu voltei. Putz”. Iniciando certo tom de entusiasmo prossegue a narrativa “Quando eu cheguei lá. É. Eu tenho essa cena assim marcante na minha cabeça. O Guty sentado assim onde o seô tá. Falei pra ele assim: Pô, Tô aí”. [Se emociona] “Desde esse dia que ele me deu, pô, essa oportunidade, eu tô lá já, dez anos”. [pequena pausa] “Dez anos”.

Coutinho a questiona sobre o que a marcou no Nós do Morro e emocionada ela responde: “No ‘Nós do Morro?’ Lá eu aprendi muitas coisas. Lá eu aprendi a sê gente. Aprendi a sê mulher. Aprendi a ler. A ler um texto, a interpretar”. [pequena pausa, uma lágrima escorre do seu olho] “A interpretar”. Nesse momento Mary Sheila desvia o olhar, única vez em seu relato e comenta: “Isso me marcou bastante” [passa a mão no rosto, no movimento de quem limpa uma lágrima].

Em seguida Coutinho a interpela sobre o que está fazendo no Nós do Morro, ao que

responde: “Hoje eu tô fazendo ‘Gota D’Água’ do Chico Buarque ...³²⁶ Eu faço tipo, a Joana a Joana é a Medéia da peça ... é a principal. Ela é, ela é forte. Eu gosto da Joana porque ela é forte. Eu empresto minha força pra ela. Ela foi traída, coisa e tal, e ela mata os filhos”. Nesse instante Coutinho pede para que ela faça uma parcela da cena da peça de quando Joana mata os filhos. Então ela se reposiciona para entrar no papel e interpreta com aparente tranquilidade, e, em tom ameno.

Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa pra vocês. Fiquem pertinho de mim que nós três, juntinhos, vamos prum lugar assim que parece um campo macio, lá tem jogo de bola todo dia, tem confeitaria, tem aniversário todo dia. Lá ninguém fica triste, lá não dói, lá ninguém fica só. A Creonte, e a Jasão, pra vocês, eu deixo esse funeral, porque morrer com a desgraça de um sofrimento, é melhor morrer por morte de envenenamento. [faz que entrega o bolo para os meninos] Come o bolo, come. Isso.

Após expirar bem a última palavra da cena, a atriz, se reposiciona saindo do personagem Joana e comenta, finalizando sua participação no filme: “Aí eu saio e volto morta”.

É interessante como a primeira personagem do filme, já se apresenta consonante e como uma síntese para a análise que pretendo fazer aqui. É esse próprio início do filme, em trazer o discurso de Mary Sheyla/Jeckie, em que ambas, tendo uma introdução ao mundo da arte por meio de um projeto social, o Grupo *Nós do Morro*, compartilham experiências, mas de modo que não é totalizante. Marco os reposicionamentos da atriz durante sua cena, para trazer a ideia de incômodo, de estranhamento, de haver ali algo da ordem desse estranho que também é familiar.

O jogo de cena foi armado, na tentativa de tornar Mary Sheyla uma intérprete do discurso de Jeckie. No entanto algo escapa nesse jogo de espelhos, de modo que uma parcela da própria Mary Sheyla comparece na cena. A relutância para ocupar, constantemente, o lugar do outro, não parece senão realçar que algo ali incomoda, que algo ali se identifica, não inteiramente, senão por um correlato de significantes próprios da atriz que se alinham aos questionamentos levantados por Jeckie. Pois, afinal o que é ser uma atriz, para uma atriz, ao interpretar um papel?

Esse questionamento “o que é ser uma atriz?”, colocado já logo no início do filme, se apresenta como uma possível chave de leitura para fazer operar todo o jogo de cena que se desenrolará durante a obra. É esse questionamento em suas variações mais íntimas que permitem categorizar *Jogo de Cena* num híbrido ficção-documental, ou ainda na borda entre ambos. É em se pensar “o que é ser uma atriz?” - o que é representar?, o que é se apresentar?,

³²⁶ O uso das reticências será empregado para suprimir as intervenções de Eduardo Coutinho no meio de um discurso que, mesmo com intervenções, não sofre alteração de direção.

como se apresentar/representar ?, como me represento pra mim mesmo? o que sou eu para mim mesmo?, o que sou eu para o outro?, como quero me apresentar/ me fazer representar para o outro?, como a presença do outro altera a percepção que tenho sobre mim mesmo? – que se torna possível relacionar aqui as Performances com a Psicanálise por meio do Documentário da Performance de Personagem produzido pelo dispositivo de Coutinho, em seus mais íntimos questionamentos – o que é uma performance?; de que *Eu* se trata?

Ao colocar atrizes e não atrizes, e iniciar o filme com o depoimento de Mary Sheyla, Coutinho torna seu filme reflexivo, pois levanta essa questão para colocar o espectador no jogo da cena, se perguntando a todo tempo em que plano entra a atuação e onde é acontecimento, e aí está o grande engodo que Goffman tenta iluminar desde 1956, com seu livro *A representação do eu na vida cotidiana*³²⁷. A representação que fazemos de nós mesmos no cotidiano é uma forma de atuação. Se há alguma relevância em definir como par antitético atuação/acontecimento seria pela via de nomear a atuação como os acontecimentos *cínicos*, e o acontecimento, a atuação *sincera*, ressaltando que os adjetivos *cínico* e *sincero* se estabelecem no nível da crença do que é ou se faz, como apontados por Goffman, que dizem respeito ao registro do Eu no campo da imagem.

É por essa crença que retomo Mary Sheyla. Pelo sentir-se mal, incomodar-se em representar um outro tão familiar. Ela introduz uma denúncia de que algo não vai bem, e essa denúncia é destacada pela intervenção/corte de Coutinho no momento em que a atriz não segura o papel ao dizer sobre a importância do *Nós do morro* na vida de Jackie e dela mesma, tendo, pois, crescido no mesmo grupo. A interrupção da emoção não bem-vinda da própria Mary Sheyla anuncia os limites do dispositivo que Coutinho cria. A performance da personagem não se sustenta sobre a incidência de elementos pessoais, sobre a aparição de fragmentos da imagem de *Eu* da própria atriz que comparecem na cena.

Nos buracos da fala de Mary Sheyla é possível extrair algumas noções importantes sobre o que dela pode ser visto. A agressividade ante a incerteza, o júbilo ante o êxito e a problemática identificatória na representação de um outro, são algumas dessas marcas que se destacam na aparição do *Eu* sobre a personagem. Para evidenciar as oscilações onde mostras da própria Maru Sheyla aparecem, destaco as mudanças de posição, as tentativas de reposicionamento ante a câmera para manter o *papel*, e o empréstimo da força para representar, não Joana, mas Jackie.

À primeira vista, é possível perceber um descompasso entre Mary Sheyla e sua representação de Joana. A atriz está tensa a maior parte do relato, mas quando se entrega à

³²⁷ GOFFMAN. *op. cit.* 1985.

representação de Joana, fica relaxada e visivelmente confortável. Seguindo a narrativa cinematográfica, fica evidente que a tensão de Mary Sheyla se faz em representar Jeckie, outra atriz que, assim como ela, teve sua carreira possibilitada pelo grupo *Nós do Morro*.

A intérprete inicia sua participação com muita força para tentar representar o papel de Jeckie, mas essa força oscila e quase desaparece quando começa um relato automático do primeiro encontro com Guty Fraga, cuja história afetiva das duas deve diferir. As partes onde mais se identifica a tensão e a agressividade são as partes em que se pode ver similaridade na história das duas: a origem fora de um padrão vendido pela televisão (*“Do tipo, não tinha pele clara, olho azul, nem cabelo bom”*); a gratidão pela oportunidade de se atingir alguns desejos (*“Desde esse dia que ele me deu, pô, essa oportunidade, eu tô lá já, dez anos”*); e, o aprendizado e desenvolvimento pessoal a partir do projeto social (*“Aprendi a ler. A ler um texto, a interpretar. A interpretar”*).

A atriz, em entrevista à revista *Ego*³²⁸, relata: “as oportunidades surgem na minha vida com muita naturalidade. Sou uma atriz de teatro e esse espaço que se abre no cinema para mim é inesperado”³²⁹, comentando sobre o convite para fazer *Jogo de Cena*, e acrescenta, “topo os desafios numa boa, mas fiquei em pânico. Tive medo de estereotipar. Tinha que usar de muita sutileza para falar daqueles sentimentos profundos, para lidar com toda aquela exposição”³³⁰.

Aparece com clareza na entrevista, o que pode ser colhido, aos poucos, em seu relato durante o filme, ou seja, a dificuldade de falar, de representar um outro, que ao dizer dele, diz também algo de si mesma. Isso nos remete à experiência especular apresentada na hipótese do estádio do espelho³³¹, em que a mãe, segurando a criança nos braços, o apresenta para si mesmo a partir do reflexo no espelho. Remete-nos ao modo pelo qual somos apresentados a nós mesmos a partir do outro, e que aquilo que se desenvolverá como uma fantasia de *Eu* se encontra sempre nesse lugar virtual do outro lado do espelho.

O que fica do relato de Mary Sheyla é sobre essa posição de se reconhecer a partir do outro, e do estranhamento que isso provoca, da lembrança de sermos apresentados a nós mesmos a partir da mediação de um outro, que me mostra, por uma imagem malvista, quem eu sou. Toda a problematização do filme se dará em função da manutenção dessa imagem, que a participante acredita ser, da afirmação da imagem vislumbrada no espelho e tomada numa

³²⁸ Me utilizo aqui de uma fonte externa, pois a atriz não faz, ou não comparece no filme, avaliando sua atuação como as outras atrizes o fazem.

³²⁹ SHEILA, Mary. Mary Sheila, atriz do Vidigal, alça vãos mais altos. [Entrevista concedida a] Florença Mazza. *Ego*, 2007. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL319910-9798,00-MARY+SHEILA+ATRIZ+DO+VIDIGAL+ALCA+VOOS+MAIS+ALTOS.html> Acessado em 09/2022.

³³⁰ *Ib.*

³³¹ LACAN. *op. cit.* 1998 (1949).

gestalt como um *Eu total*.

O incômodo de representar o outro: “É porque, eu não aguento” – Andréa Beltrão

Figura 5 – Andréa Beltrão em comentário sobre a atuação em Plano Médio



Fonte: COUTINHO, 2007.

A cena seguinte inicia com Gisele, no entanto sua própria cena é eclipsada pelo movimento intercalado da aparição de si mesma (Gisele) e Andréa Beltrão interpretando-a. Tendo como perspectiva colher os efeitos do registro do imaginário na cena, decido fazer um corte na linearidade narrativa do filme e me adianto para o relato de Andréa, referindo-se à sua atuação da representação de Gisele, naquilo que interessa, aqui, evidenciar como um dos contrapontos em relação à participação de Mary Sheyla.

Coutinho inicia a cena, após uns segundo inquietantes de silêncio, e com a câmera em Primeiríssimo Plano em Andréa Beltrão, questionando-a sobre o que a atriz sentiu em relação a cena, a preparação, a realização, e ela inicia seu relato, com uma ampliação de moldura para Plano Médio, aparentando certo tom de descontentamento e ainda tentando se desaquecer do choro: “Eu não sei, eu não preparei choro nenhum, porque... eu não queria chorar... Eu não queria, até porque ... eu queria imitá-la, mas é porque, eu não aguento”.

Com um corte seco ela continua, enquanto passa a mão pelo rosto limpando os remanescentes das lágrimas: “Não, eu não sei o que eu senti, não... Ah, eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar... Mas eu... a serenidade

eu tentei, tentei. Lutei pra ter, mas, é que não dá. Esse texto. Todas as vezes que eu fui decorar eu". Cortando a frase faz um gesto para sinalizar que o texto a fazia se emocionar e desencadeava-se em choro, e retoma numa ação crítica enquanto atriz: "Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada".

Descrevendo a atuação, relembra os momentos em que o incômodo se mostrou além de suportável e diz: "Chegou uma hora no texto que eu falei: ... Gente eu não vou conseguir mais falar ... É, na hora, teve uma hora que... eu dei uma parada assim, que eu falei: será que eu paro ... Peço pra fazer de novo? ... É, porque eu achei que eu já tava muito emocionada demais". Praticamente sem tomar fôlego, ela continua: "Eu achei, é, vai ficar chato, vai ficar meloso isso".

Com um corte seco, em meio à emoção, Andréa volta a se avaliar como atriz: "Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro, pra conseguir falar isso friamente, ou". Nesse momento a atriz se desconcerta com o que diz e tenta se corrigir: "não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olímpicamente, dessa maneira ... Eu teria que me preparar demais".

Um novo corte é efetuado e Andréa prossegue seu relato/avaliação com certa inquietação aparente nos movimentos que faz com a mão, ao arrumar constantemente o cabelo: "Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava. Lálálá ... Agora quando eu tentava fazer, é, assim" [diminui o tónus vocal], "bem serena, tentando me aproximar ... da serenidade dela, não sei o quê, aí eu não conseguia ...". Aqui a atriz se agita novamente e encerra a frase posterior com um breve silêncio: "Essa hora do meu bebê, Vitor meu bebê. Uma puta merda...".

Após esse breve silêncio a atriz tenta se justificar pelo próprio sentir-se mal: "Acho que é porque eu não tenho religião. Entendeu? ... Aí eu fico assim", [toma fôlego] "Ai morreu, pra mim cabô, morreu, cabô. Agora, eu acho que quando a pessoa tem uma religião. Ajuda né? Eu acho que tê fé ajuda porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar". E finaliza em tom melancólico sua participação: "Eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, que estivessem vivas em algum lugar. Tantas".

A participação da atriz, sob o crivo do espelho, apresenta, em consonância com Mary Sheyla, a questão do estranhamento, do incômodo. No entanto, dessa vez de um outro ponto de vista, embora muito aproximativo do que abordei, anteriormente, com a ideia de reconhecimento de si na representação do outro. Aqui, o reconhecimento surge como contraposição à imagem do outro. Há algo do campo desse outro que é impossível de

representar, em sua alteridade, e isso abala, não o personagem, mas a imagem de si da própria Andréa.

Esse abalamento que surge por um dos pontos importantes, nesse trabalho, é o tensionamento entre o par, não tão antitético, do familiar/infamiliar, apresentados por Freud, no qual “infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”³³². É possível perceber que questões da própria Andréa, e aqui não entra em questão quais são, aparecem quando ela tenta “imitar” Gisele, mas a imitação não acontece. A *mimicry*³³³, o jogo de faz de conta, não se estabelece pelo teor próprio do documental, e esse plano, no limite do palco, cede lugar ao próprio jogo de espelho no qual o *Eu*, mirando no outro, acerta em uma miragem de si mesmo.

Contudo, é por essa miragem que o infamiliar ganha notoriedade aqui. Afinal o que esse *unheimlich*³³⁴ produz de relação com aquilo que marco como ponto chave para a produção desse trabalho que é o registro do imaginário? Esse *unheimlich* abala a miragem do *Eu* totalizante. Desse eu, que a pessoa tem certeza que é. Esse “eu sou” categórico, do *cogito* cartesiano. Esse eu, investido de fantasias às quais, algo, para além da insistência da cadeia de significantes, faz mancha.

Diante da aparição dessa mancha, o estranho ganha lugar pelo incômodo que gera, pelo “eu queria imitá-la, mas é porque, eu não aguento”. Não simplesmente porque não aguenta imitar, mas porque, na imitação, uma posição, uma imagem de si mesma, entra em choque.

A representação da ação de Gisele, dentro do sistema particular de Andréa, dá uma tonalidade outra, que nela mesma seria o equivalente signifiante de “friamente”. É importante perceber que esse signifiante não se relaciona com a imagem que Andréa dá à ação de Gisele, mas sim, o signifiante que dá a si mesma na representação.

Desse modo, de sua cadeia signifiante, na relação em que faz a ligação, do que Freud dizia, entre representação de coisa (*sachvorstellung*) e representação de palavra, (*wortvorstellung*)³³⁵ Andréa só consegue fazer a representação a partir da relação, do conteúdo com uma postura serena, por meio de uma execução “friamente” representada.

É importante ver aqui o conflito próprio de Andréa quando pensa na representação do

³³² *Id. op. cit.* 2019 (1919). p. 45.

³³³ CAILLOIS, Roger. Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

³³⁴ Ao longo do texto o termo poderá ser traduzido como estranho, estranhamento, infamiliar ou ainda como incômodo, a não ser nesse breve momento conceitual em que opto por mantê-lo no original germânico para evidenciar a dificuldade de traduzir o conceito objetivamente ou ainda para manter a diversidade de significantes correlatos ao mesmo, marcando, desse modo, sua complexidade.

³³⁵ FREUD. *op. cit.* 1996 (1950[1895]).

filho morto. Em si, o que aparece é o “*friamente*”, mas no personagem apresentado por Gisele o equivalente é idealizado como “*estoicamente, olímpicamente*”. Ali se evidencia uma dissonância entre o eu e o outro, um outro idealizado em sua resolução serena, espiritualizada, contraposto a um eu, que se reconhece limitado em sua fragilidade ante a morte de entes queridos.

A forma como cada uma lida com a morte, com a perda, dá no decorrer do discurso, uma tonalidade pessoal: de um lado, Gisele que pelo seu conjunto de crenças adquire uma postura “serena” – o que pode ser tensionado quando ela apresenta que sua motivação para fazer o relato é para falar sobre a forma como lida com a maternidade de Victor, ou seja, há algo que ela quer mostrar, e não significa que esse algo não seja um personagem criado com essa função, apenas, entretanto o foco aqui não é o seu relato, e sim como seu relato abala Andréa em sua tentativa de representação. Por outro lado, Andréa, a atriz convidada para representar o papel de Gisele, convidada para fazer personagem, mas que se abala pela fragilidade com que suas questões sobre a morte emergem, e que se compadece, não de Gisele, em sua trama vital, mas de si mesma, se compadece de sua finitude na representação de Gisele.

Portanto, o que resta da participação de Andréa, em sua tentativa de representar Gisele, é a evidência dessa construção imagética do *Eu* nesse limiar com o outro. Retomando o experimento do espelho³³⁶, tem-se a cena em que a criança vê a imagem do outro, segurando-a, e considerando esse outro como sendo uma exterioridade. Nessa situação, captura uma imagem alheia ao que já conhece sobre o mundo, sobre o outro. Captura a imagem de um outro, que pela correlação entre a ação e o que vê, pelos gestos, percebe, e, embora imaturo, concebe esse outro como sendo eu.

³³⁶ LACAN. *op. cit.* 1998b.

O ideal inalcançável do duplo: “Dá vergonha representar” – Fernanda Torres

Figura 6 – Fernanda Torres em comentário sobre a atuação em Primeiro Plano



Fonte: COUTINHO, 2007.

Adianto-me um pouco na trama para trazer uma cena que, partindo do estranhamento, apresenta uma recusa na identificação “fraterna”. A próxima cena se monta com recortes em meio a representação de Aleta, feita por Fernanda Torres, em situações que a avaliação da representação cruza a própria representação. Após um corte da cena da própria Aleta, tem-se em cena a cadeira vazia, ao som de passos e o início da representação: “Oi. Nossa quanta gente hein?, ... quanta gente!”. Enquanto se aproxima, ela senta-se e se ajusta, Coutinho a adverte de ter feito igualzinho a ela (Aleta), ao que Fernanda sorrindo com um certo tom de nervosismo, e desviando o olhar para a esquerda da câmera, pergunta: “Ué não é isso?... Não é isso? ... É que isso tinha uma surpresa nela assim, de tê tanta gente, né, pra ouvir ela ... É mentira, né”.

Após um corte para um excerto em que a própria Aleta inicia o diálogo com Coutinho, um novo corte marca a reinserção de Fernanda representando Aleta, desta vez em Primeiríssimo Plano, com uma postura ereta, de certo modo segura, porém inquieta: “eu acho que o meu comportamento é não ser assertivo, entendeu? Eu acho que eu sou uma pessoa não assertiva, uma pessoa que não sabe colocar suas opiniões quando encontra uma pessoa que tá sustentando bem as delas, entendeu? Pessoa” [pausa e desvio de olhar] “não assertiva”. Nesse

momento, há uma quebra da postura para ceder lugar a uma expressão duvidosa, introduzindo um riso de tom ingênuo, e continua: *“uma tendência que eu tenho assim. Eu luto muito contra isso, sabe? E,”* [pausa] *“até que, quando eu fiz,”*, [pausa seguida por um sorriso] *“quando eu fiz 18 anos, né”*. Em meio a essa frase anterior, a postura oscilava entre manter-se ereta e inclinar-se, demonstrando uma oscilação da atuação, até chegar ao ponto de fazer uma pausa mais acentuada, esfregar o nariz ainda com a cabeça inclinada e comentar, desviando o olhar da posição em que se encontrava Coutinho, ao mesmo tempo em que passa sua mão no queixo e descendo para o pescoço: *“que doido, cara, muito doido”*. Uma nova pausa é realizada, ao que Fernanda tenta retomar a representação de Aleta, com uma postura novamente mais ereta: *“Daí foi assim, quando eu fiz 18 anos, né, eu resolvi morar com meu pai, né, que os meus pais se separaram quando minha mãe foi internada”*.

Com um corte em meio a mesma cena, continua: *“Esses remédios, né, que a pessoa fica, sei lá, dez minutos depois que toma fica assim, num estado assim, sem expressão, né. Com o cuspe assim”* [localiza no próprio rosto] *“no canto da boca, né, era horrível, né. Eu tinha 11 anos quando, quando isso aconteceu, 11 anos”*. Nesse momento a postura volta a oscilar: *“Foi horrível, assim”*. Com uma nova pausa, mão no queixo, se elevando num movimento de esconder o rosto com as duas palmas das mãos até segurar o cabelo no topo da cabeça, exibindo o rosto inclinado comenta: *“Doido isso, né. Tão engraçado, gente. Vamos do início de novo que eu tô”*, [pausa] *“queria uma água”* [riso], *“tão engraçado, nossa (...) parece que eu tô mentindo para você... porque eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado. Engraçado, né”* [bebe água] ... *“tão engraçado”*.

Questionada sobre sua sensação de estar mentindo, ou de estar próxima demais da Aleta real, Fernanda virando-se para a esquerda, posição a não ver Coutinho de frente, responde: *“não sei, é delicado, não sei”*. Em seguida, voltando-se à direção de Coutinho, mas diferente dos momentos em que está representando Aleta, parece estar olhando para o próprio diretor e não apenas em sua direção: *“Não consigo, não separo ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar assim”*. Desviando, brevemente, o olhar como se buscasse uma definição em sua memória: *“Não é uma questão, conforme eu fui te falando e você me olhando, parecia que a minha memória tava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Aí isso foi me incomodando, assim, e”*, novamente o recurso da memória, mas se enquadrando em Primeiro Plano, *“eu não tenho, quando, todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso, assim. Então não sei se é fazer mais lento, tava pensando assim, o que... mas não o mimetismo. isso eu acho... isso me ajudou muito a chegar nela, sabe?”* Voltando seu olhar para Coutinho: *“Porque ela tem umas coisas tão misteriosas, assim, de... ela fala algo*

terrível e ri para você, para aliviar, é... mas é um riso também... é a própria essência dela, assim, isso. E que às vezes é difícil, assim. E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado, sabe?” Com uma pausa e o questionamento sobre essa vergonha, enfatiza: “É, porque... dá vergonha representar, dá vergonha, e assim, aqui tem um ar de teste, assim, sabe?”

Com um novo corte de sua avaliação e retomando a representação, Fernanda, recuperando a postura mais ereta, em Primeiríssimo Plano, continua: “Eu não tomava, não tomei pílula. Falei: ah não, pílula não, não vou tomar pílula, todo dia a mesma hora, não tenho cabeça pra isso não, vou tomar logo uma injeção que parecia uma coisa mais potente... daí que não funcionou, não funcionou, tô com a minha filha aí, né...” E desviando o olhar da direção de Coutinho: “mas foi assim, super ignorância mesmo, super, eu simplesmente...”, e retornando, “porque a injeção tinha que esperar um mês para ter validade, entendeu? Um mês, entendeu? Aí lá fui eu muito apressada, né, ah, meu deus”. Nesse momento faz uma movimentação em que abaixa a cabeça, passando a mão pelo cabelo, retirando-o do rosto, e deixando-o em evidência: “Aí é que é a merda, né. Aí é que é a merda. Tipo assim”. Nesse momento, altera o tom de voz para um tom similar ao de sua avaliação: “que coisa idiota, que coisa idiota, né”.

Tentando se recompor, ao ajustar, novamente, a sua postura, continua: “Daí foi assim, um dia eu tava, se eu fiquei com raiva, cara? Raiva, não, por quê”. Não resiste à representação com um movimento de novamente esconder o rosto com as palmas das mãos, ajeitar os cabelos e diminuir o tônus vocal ao concluir: “que loucura, gente, que loucura. Nossa senhora que dificuldade que eu tô passando”, e sussurrando, “que loucura, que ódio, que loucura Coutinho”. Seguindo-se ao sussurro há uma pausa em silêncio, um corte, uma pequena cena em que a atriz, levemente constrangida, sorri e acaricia seus cabelos; um outro corte e um intervalo apresentando a representação de Aleta e uma sucessão de cenas alternadas entre Fernanda, Aleta.

Encerrada as cenas da história de Aleta, Coutinho questiona Fernanda sobre sua preparação do material e se a atriz pensou em incluir algo no trecho, ao que ela comenta: “Olha isso ficou muito doido porque eu nunca vi o material cortado, editado, né... Eu não quis ver o material editado, podia até ter pedido, mas eu fiquei achando que aquilo que eu te falei”. Nesse trecho, em Plano Americano, toda a postura da atriz está mais descontraída. Ainda sobre o material, Fernanda diz, enquanto a câmera faz um movimento gradativo de zoom na medida em que o próprio discurso da atriz vai se aproximando do relato de memória: “ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, que tinha tanta história por, como toda pessoa né, que eu

achei que o material bruto era minha memória”.

Com um corte e no retorno para o Primeiríssimo Plano se aproxima das suas considerações finais quanto à representação de personagens reais e ficcionais: “A diferença é que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele porque ele é da sua medida, com o personagem real a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou”. E se reposicionando para encerrar sua participação afirma: “tem um alguém acabado na sua frente. O outro é em processo e outras vezes no, no fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade que aquela pessoa existe”.

Ao contrário de Andréa que localiza a representação de Gisele no plano idealizado do “estoicamente, olímpicamente”, Fernanda se depara com outra dimensão, que se estabelece pela ambiguidade do mistério/revelação em Aleta, e se posiciona com um caráter de exposição frente à representação. É algo da sua cobrança pela representação ideal e de sua autocrítica que aparece, e a relação consigo mesma a partir da imagem do outro se faz pela rivalidade em “com o personagem real a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou”.

Nesse ponto, recuperam-se as ideias elaboradas por Freud, em seu texto *O Infamiliar*³³⁷ e por Lacan no seu texto *Os complexos familiares na formação do indivíduo*³³⁸, no que diz respeito à relação com o semelhante, e, mais especificamente, ao complexo de intrusão do duplo. Ainda no estágio do espelho, a criança para além do delineamento que aos poucos irá chamar de *Eu*, e da imagem do outro “materno”, a imagem de um outro cuja similaridade etária se assemelha em maior grau à sua própria, faz intervir na construção de si, na medida em que esse outro fraterno irá desempenhar um importante papel na história pessoal da criança. Ao mesmo tempo em que se estabelece o outro como um objeto estranho, a esse objeto se possibilita a identificação, e nessa relação para além da rivalidade, se tem um modelo. Entre o ideal e o rival, três são as reações mais frequentemente encontradas no indivíduo: a exibição, a sedução e o despotismo³³⁹.

Fernanda, no papel de atriz, reage a partir da exibição, que ao mesmo tempo em que se coloca como mola mestre do seu trabalho, não se opera, ali colocada nesse jogo de cena, sem uma relação infamiliar de si mesma. Nessa posição, o que entra em conflito é o se mostrar,

³³⁷ FREUD, *op. cit.* 2019 (1919).

³³⁸ LACAN. *op. cit.* 2003 (1938).

³³⁹ *Ib.*, p. 44.

tendo o outro exibido, antes dela, “a verdade”. Tardivo³⁴⁰ comenta que suas falas “apontam para o sentimento de desconcerto por ser *pega no flagra*, ser *revelada*”³⁴¹. No entanto, anterior à essa relação exterior com o outro da cena que é Coutinho, há um eclipse interior, e que aqui nos chama mais a atenção. Há um conflito da imagem de si como atriz frente a um impossível de representar, mas não o impossível no campo da atuação de Aleta, e sim um impossível no plano que uma imagem de duplo se estabelece entre o duplo virtual especular idealizado de Fernanda e o corpo de Fernanda em ato. É de uma dupla Fernanda que aparece como autocrítica em frente a um outro da cena que faz ruir. Não está mais atuando só pra si mesma (*todas as vezes que eu passei em casa, eu não tive isso, assim*). Não se encontra no puro domínio de sua imagem própria, mas se exhibe, e entra no campo desconhecido, “misterioso” de se fazer imagem para o outro. Socializa-se enquanto objeto, e, nessa socialização, entra o peso de seu próprio duplo com uma porção de crueldade autocrítica.

Se por um lado no complexo de intrusão o *Eu* se confunde com o outro, por meio da identificação, possibilitando ao *Eu* vivenciar a situação do outro por pura identificação afetiva, é pela projeção super-egóica que se coloca ante o outro com o teor próprio de seu duplo cruel imaginário, que temos em cena aqui. Esse movimento retoma a concepção que nos dá Lacan³⁴² da identificação, como sendo relativa às condutas sociais e que se funda “num sentimento do outro que só pode ser desconhecido sem uma concepção correta de seu valor inteiramente imaginário”³⁴³. Dessa forma, não há identificação sem o engano próprio que o desconhecimento oferece. Não há *Eu* sem a adição imaginária do outro, como não se concebe o outro sem o crivo do *Eu*.

Nesse contexto, dois movimentos aquecem a cena de Fernanda: um interno e infamiliar em relação ao seu duplo imaginário; e outro, na relação com a exterioridade desconhecida, personificado pela figura de Coutinho como diretor.

Vemos, repetidamente, Fernanda se esbarrar com traços seus que são da ordem do insuportável do desconhecido, do infamiliar: (*“Engraçado, né”; “tão engraçado”; “não sei, é delicado, não sei”; “que coisa idiota, que coisa idiota, né”; “que loucura, gente, que loucura. Nossa senhora que dificuldade que eu tô passando”; “que loucura, que ódio, que loucura Coutinho”*). Esses traços nublam sua visão da imagem ideal de atriz que consegue dar vida a um personagem de ficção (*“outras vezes no, no fazendo ficção, fazendo um personagem que*

³⁴⁰ TARDIVO, Renato. *Cenas em Jogo: Literatura, Cinema, Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.

³⁴¹ *Ib.*, p. 88.

³⁴² LACAN, *op. cit.* 2003 (1938).

³⁴³ *Ib.*, p. 44.

não existe, você atinge um grau de realidade que aquela pessoa existe”). Logo, todo o mal-estar é provocado por essa mancha infamiliar que acossa a imagem total que ser atriz representa. Retomamos o questionamento inicial: “o que é ser uma atriz?” Nesse ponto Fernanda nos dá um indicativo de sua relação com a atuação, sua relação com a exigência de atuar bem na miragem de si mesma (“com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele porque ele é da sua medida”), o que eclipsa é a miragem do outro que ela coloca como se fosse uma imagem acabada (“tem um alguém acabado na sua frente”). Não bastasse a miragem que constrói de um outro acabado do imaginário (“parecia que a minha memória tava mais lenta que a dela, entende?”; “mas não o mimetismo. isso eu acho... isso me ajudou muito a chegar nela, sabe?”; “é a própria essência dela, assim, isso”), a atriz está de frente para um corpo, que atribui o valor de um outro acabado, que é o diretor (“tão engraçado, nossa (...) parece que eu tô mentindo para você... porque eu não tinha essa sensação sozinha, é engraçado”; “Não é uma questão, conforme eu fui te falando e você me olhando”; “Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende? Ai isso foi me incomodando, assim, e”; “E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado, sabe?”; “É, porque... dá vergonha representar, dá vergonha, e assim, aqui tem um ar de teste, assim, sabe?”).

A performance do eu para o outro: “Se o Coutinho quiser muito, muito, muito, muito que eu chore, eu faço assim e choro” – Marília Pera

Figura 7 – Marília Pera em comentário a atuação em Primeiro Plano



Fonte: COUTINHO, 2007.

Essa cena acontece após uma sucessão de cenas intercaladas entre Sarita e Marília Pera, nas quais as duas compõem a primeira narrativa de Sarita. Tendo finalizado o relato, Coutinho solicita da atriz uma avaliação sobre a presença de um momento mais denso, ao que Marília inicia seu próprio relato, na medida em que um zoom, gradualmente, converte o enquadramento de um Primeiro Plano para um Primeiríssimo Plano: “Teve um momento em que eu falei da, da filha dela aí veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada mesmo, como eu tô dando agora, porque é, vem a filha né, a tua filha, tua continuidade, vem na, na memória emotiva, vem a carinha da filhinha né. Não é?”

Com um corte, mantendo o Primeiríssimo Plano, Marília destaca um elemento que considera importante na atuação em diferença às situações reais: “Isso é algo que eu não sei se é interessante ficar, que eu te falei das vezes que a gente se encontrou que é, quando o choro é verdadeiro a, a pessoa sempre tenta, é” [levando as duas mãos às pálpebras inferiores] “esconder. Né... assim”. Nesse momento a atriz demonstra, ao passar à mão no rosto, simulando enxugar as próprias lágrimas enquanto continua a narrativa: “esconder, quer

esconder,... na frente de uma câmera né, quando vão ou sei lá, numa análise, não sei que cada análise é, mas quando o sentimento é doloroso, e verdadeiro, a pessoa tenta es-conde-r a lágrima” [repete o gesto de esconder a lágrima]. Como contrapartida da atuação, afirma: *“E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar”* [leva os dedos à região das pálpebras, mas dessa vez esboçando um sorriso] *“a lágrima, né, (...). Eu acho que é o ator mais da tela, principalmente o ator de televisão, que é, as lagrimas”* [repete o movimento] *“sempre são muito”* [repete o movimento] *“... bem-vindas, né”,* [repete o movimento] *“são bem-vindas. Todos desejam as lagrimas”* [repete o movimento]. *“Então os atores mais modernos sempre estão mostrando”* [repete o movimento] *“as lágrimas”*.

Questionada por Coutinho, enquanto atriz, em relação ao momento em que se emocionou ao correlacionar sua filha com a filha da personagem, Marília relata: *“Tentei segurar, é, tentei segurar, eu não deixei, porque eu acho que é mais emocionante ... quando você quer esconder a emoção”*. Seguindo-se a essa fala, movimenta-se para retirar do bolso um objeto enquanto continua seu relato: *“sabe de uma coisa que eu botei aqui, até pra te mostrar”*, e tendo-o encontrado, exhibe-o e nomeia, *“é cristal japonês”*, ao que explica: *“isso aqui é só você passar um pouquinho, chora-se muito”*.

A cena é marcada por um sorriso que se expressa entre o constrangimento e um pedido de aprovação. Assim, mantendo o sorriso por toda a fala, a atriz verbaliza: *“então eu botei aqui só pra te mostrar. Eu falei assim, se o Coutinho quiser muito, muito, muito, muito que eu chore, eu faço assim”* [e leva o dedo em direção à base óssea do nariz, como se estivesse passando o produto, próximo aos pequenos canais lacrimais] *“e choro”*.

Logo após, finaliza sua participação, retomando o tom avaliativo, em que se mantém na maior parte do relato: *“Então se você pedisse muito, se eu não conseguisse, chorar, Então Marília eu gostaria que você vertesse lágrimas”,* [sorri] *“não que você exigisse, mas que você quisesse muito, eu gostaria de, entendeu?... aí eu ia fazer assim, assim”* [repete o modo de aplicação do produto, sorrindo, e com um imenso sorriso a cena é cortada].

Entretanto, se temos em Fernanda a escolha pela reação de exibição, em Marília encontramos a sedução na relação com o outro, se opondo à própria Sarita que reage com despotismo. Assim com as outras atrizes, a relação especular se dá pela intrusão da imagem do duplo que faz operar uma espécie de mancha ante a própria imagem do *Eu* construída. No entanto, diferentemente das primeiras atrizes em que a relação de identificação do *Eu* com o outro faz mancha, é a relação com a figura do outro que mantém um papel crucial na interpretação de Marília (*“Eu falei assim, se o Coutinho quiser muito, muito, muito, muito que eu chore, eu faço assim”*; *“Então se você pedisse muito, se eu não conseguisse, chorar, Então*

Marília eu gostaria que você vertesse lágrimas”; “não que você exigisse, mas que você quisesse muito, eu gostaria de, entendeu?... aí eu ia fazer assim, assim”). Enquanto as percepções demonstram a presença de um objeto intrusivo que, por meio dessa situação conflitiva faz aparecer uma mancha na representação da miragem do outro, aqui temos o outro como a figura central da atuação.

A performance de Marília ocorre quase única e exclusivamente para satisfazer Coutinho, e a atriz se posiciona na tentativa de conquistá-lo, não pela apresentação de sua própria imagem, mas pela execução imaginária plena da miragem, pelo desligamento temporário de sua própria imagem para a assunção da miragem do outro (Sarita). Esse desligamento acontece inclusive porque uma imagem maior que a do *Eu* se coloca em pauta, e que é discutida em graus diferentes ao longo do filme: é a imagem de atriz como um corpo vazio que dá vida a um personagem. Enquanto a atuação das outras atrizes esbarra naquilo que elas mesmas carregam de individual, em Marília é possível ver um esvaziamento de si para dar lugar ao personagem, e nisso uma performance sem mal-estar aparente acontece.

No entanto, o mal-estar não poderia estar ausente da participação da própria Marília, e ele se manifesta naquilo que ela mesma introduz como “Isso é algo que eu não sei se é interessante ficar”. Ali, onde parece ser um comentário solto e desprendido do contexto, é possível localizar um algo pessoal da própria atriz, que parece sugerir uma avaliação de si mesma, na medida em que busca artifícios para driblar suas limitações (“sabe de uma coisa que eu botei aqui, até pra te mostrar, é cristal japonês, isso aqui é só você passar um pouquinho, chora-se muito”).

Outro ponto importante de sua autoavaliação diz respeito ao comentário sobre a diferença entre a pessoa anônima e o ator. Em relação à pessoa anônima ela diz: “quando o choro é verdadeiro a, a pessoa sempre tenta, é esconder. Né... assim, esconder, quer esconder,... na frente de uma câmera né, quando vão ou sei lá, numa análise, não sei que cada análise é, mas quando o sentimento é doloroso, e verdadeiro, a pessoa tenta es-esconder a lágrima”. E quanto ao ator: “o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima, né, (...). Eu acho que é o ator mais da tela, principalmente o ator de televisão, que é, as lágrimas sempre são muito... bem-vindas, né ... são bem-vindas. Todos desejam as lágrimas. Então os atores mais modernos sempre estão mostrando as lágrimas”.

É interessante pontuar que há uma contradição nas definições que ela apresenta e o modo como ela atua. De um lado há a atuação, que mostrar as lágrimas expressa atualidade, mas ela tenta esconder (“Tentei segurar, é, tentei segurar, eu não deixei, porque eu acho que é mais emocionante ... quando você quer esconder a emoção”.) talvez para ser convincente do

realismo; do outro lado há a autenticidade vergonhosa ante o choro, mas ela está preparada para usar o cristal japonês se preciso for.

ARREMATE

Fica a lição de encarar os próprios vazios sem se entregar à imagem opaca que o imaginário fornece.

Considerações Finais

A hipótese inicial de verificar em Eduardo Coutinho, na sua posição de entrevistador, uma correlação com a figura de um analista foi uma das primeiras imagens a se desfazer no percurso dessa tese, pois, nessa função, Eduardo parece ter um desejo claro de que a imagem vislumbrada nas audições apareça, e, para sua surpresa, essa imagem aparece apenas a partir de fragmentos justapostos com algo a mais que a performance faz incidir.

Contudo é necessário apontar a genialidade de Coutinho enquanto diretor, na medida em que opta por exhibir, exatamente, os momentos em que a miragem dessa imagem sofre maiores deformações por elementos indesejados e inesperados. Ouso dizer que nessa perspectiva, Coutinho pode, não ser comparado a um analista, mas, ter entrado em contato e repousado sua atenção naquilo que muito repetidamente aparece em análise como infamiliar, no que diz respeito à insistência do imaginário. Todavia não sem muitos contornos, produzido ao seu redor um adereço, como uma espécie de moldura para iluminar a miragem, destacando a confusão precisa de sua própria composição imagética.

Desse modo, contento-me, não com o encontro de um modelo a ser seguido, mas com a perspectiva de ter encontrado um olhar meu para, a partir desse próprio reconhecimento, seguir daqui em diante, tentando, ou não, contornar os vazios que apareceram ao longo da escrita dessa tese, porque as imagens, inicialmente, visualizadas como perfeitas se mostraram apenas miragens etéreas, deformadas pela própria incapacidade de ver melhor.

Do objetivo central desse trabalho, em extrair do filme uma possibilidade de compreensão sobre o inconsciente e sobre os efeitos do imaginário na relação com o *Eu*, fica a lição de encarar os próprios vazios sem se entregar à imagem opaca que o imaginário fornece. Tratou-se de observar a incidência no registro da imagem, mas sem subtrair a relação da imagem com o inominável do real. Tratou-se aqui, não do destaque do imaginário, mas, na iluminação do mesmo atravessado pelos outros dois registros, pois é na imbricação entre eles que o inconsciente pode fazer suas marcas aparecerem.

Dentro dessa perspectiva, os efeitos subjetivos se sobressaíram sobre os acadêmicos, deixando mais questões em aberto do que respostas. Quanto à teoria do cinema, a qual não ousei aprofundar, na medida em que ela não apareceu como intrínseca ao objetivo central, restam questões sobre os limites dos seus domínios, principalmente no que diz respeito ao Documentário, ao Cinema Experimental e ao Cinema Ensaio. *Jogo de Cena* parece estremecer as fronteiras desses domínios, e, embora para a defesa dessa tese, tenha me apegado em classificá-lo como um documentário da performance dos personagens, amparado, sobretudo,

pela pesquisa do professor Cláudio Bezerra, o campo ainda carece de uma visão pormenorizada em suas definições, ou ainda a proposição de um domínio maior que abarquem as novas produções audiovisuais sob um olhar mais atento quanto aos modos de produção e de recepção no entrecruzamento que se pode estabelecer da relação do Cinema com as práticas das Performances.

Da relação entre o Cinema e a Psicanálise, quero salientar que esta pesquisa não trata de uma proposta de modificação pelas vias da exclusão dos outros modos de articulação entre os saberes. Não trata, aqui, de enaltecer o imaginário ou o simbólico, ou de oferecer uma crítica quanto à apreensão de uma análise fílmica pela imagem pictórica, relativa ao que Freud extraía dos sonhos. Reafirmo que esta leitura que se produziu, exclusivamente de *Jogo de Cena*, se pautou na elucidação do próprio jogo de enganação presente tanto no emolduramento do filme, quanto na composição imagética da construção do *Eu*, e, em função dessa similitude, a ancoragem do olhar sobre os efeitos do imaginário. Somado a esses fatores, não posso descartar a presença da relação da performance enquanto o sobressalto que trago como mancha na miragem do *Eu*.

A performance, postulada por Schechner como uma ‘apresentação’, ou seja, como o ato de tornar presente os componentes de uma experiência passada reatualizada, enquanto repetição, parece oferecer uma intersecção evidente entre os registros, iluminando os aspectos na imagem do colocar em ato o que resta do que não é simbolizado. Dito de outro modo, é a iluminação da imagem no movimento não consolidado de construção que o real faz aparecer. É a reafirmação da impossibilidade de captura concreta da imagem que se movimenta, que pulsa em uma direção desconhecida a si mesma.

Essa impossibilidade é reproduzida no filme como uma espécie de mal-estar nas atrizes que performam um outro eu que colapsa com seu próprio *Eu*. Desse modo, temos a imagem do outro formalizada pela captura da câmera, e a incidência de um algo real, a partir dos elementos *euóicos* que se somam, ou interferem na performance, fazendo surgir, assim, uma performance do próprio *Eu* como intrusivo no discurso.

Em suma, para concluir com o principal achado durante a pesquisa, e naquilo que a tese não comporta, tomado os próprios objetivos dela, trago como inflexão, a ser desenrolada *a posteriori*, as implicações que o olhar sobre essa experiência do infamiliar, ou seja, daquilo que parece estranho, sendo ao mesmo tempo familiar à própria pessoa, podem oferecer para o próprio desenvolvimento de uma clínica contemporânea, na medida em que o domínio do espetacular tem ganhado notoriedade, sobretudo, com a notável negação inebriante de um *Eu* que não tropece e que não apresente falhas, o que só acontece diante de uma completa disjunção

do real.

REFERÊNCIAS

Filmografia de Eduardo Coutinho

SEIS Dias de Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1976a. (41 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/seis-dias-de-ouricuri.ghtml>; Acessado em 09/2022.

SUPERSTIÇÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1976b, (10 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/supersticao.ghtml>; Acessado em 09/2022.

THEODORICO, Imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1978. (49 min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/theodorico-o-imperador-do-sertao.ghtml>; Acessado em 09/2022.

EXU, Uma Tragédia Sertaneja. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Brasil, Rede Globo, 1979. (39min). Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/programas/noticia/exu-uma-tragedia-sertaneja.ghtml>; Acessado em 09/2022.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes. Brasil, Mapa Filmes, 1964/1984. (119 min).

SANTA Marta – Duas Semanas no Morro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto de Estudos Religiosos (ISER). Brasil, Instituto de Estudos Religiosos (ISER), 1987. (54 min).

MULHERES no Fronte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Unifem, Unicef, Fnuap, Cecip. Brasil, Unifem, Unicef, Fnuap, Cecip, 1996. (35 min).

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CECIP. Brasil, CECIP, 1999. (80 min).

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud. Brasil, Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud, 2000. (80 min).

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2002. (110 min).

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2004. (85 min).

O FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles. Brasil, 2005. (110 min).

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2007. (107 min).

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes e Matizar. Brasil, Videofilmes e Matizar, 2009. (78 min).

UM Dia na Vida. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2010. (96 min).

AS Canções. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Brasil, Videofilmes, 2011. (92 min).

FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto Moreira Salles e Videofilmes. Brasil, Instituto Moreira Salles e Videofilmes, 2014. (65 min).

ÚLTIMAS conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bretz Filmes. Brasil, Bretz Filmes, 2015. (89 min).

Outros Materiais Audiovisuais

SOBRENOME Viet nome de batismo Nam (Surname Viet given name Nam). Trinh T. Minh-ha. 1989 (108 min).

Referências Bibliográficas

BAILEY, N. *Dictionarium Britannicum: Or a more completa Universal Etymological English Dictionary*. London: Printed for T. Cox at the Lamb under the Royal-Exchange, 1730.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. (Publicado originalmente em 1957).

BENEDIKT, Moriz. *Elektrotherapie*. Wien: Verlag von Tendle & Comp. 1868.

BETTELHEIM, Bruno. *Freud and man's souls*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

BEZERRA, Cláudio. *Documentário e Performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. (Tese de doutorado). Campinas – SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

BINET, Alfred. Le fetichisme dans l'amour, *In: Etudes de Psychologie Expérimentale*. Paris: Octave Doin, Éditeur, 8, Place de L'Odéon, 8, 1888.

BRACHET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris: J. Herzel et Cie, 18, Rue Jacob, 1872.

BRABANT, Eva; FALZEDER, Ernst; GIAMPIERI-DEUTSCH, Patrizia. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. v. 1. (1908-1914)*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

BRABANT, Eva; FALZEDER, Ernst; GIAMPIERI-DEUTSCH, Patrizia. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. v. 2. (1914-1919)*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BURCHENAL, Elizabeth. *Dances of the people: A second volume of folk-dances and singing games containing twenty-seven folk-dances of England, Scotland, Ireland, Denmark, Sweden, Germany and Switzerland with the music, full directions for performance, and numerous illustrations*. New York: G. Schirmer, Inc, 1913.

CAILLOIS, Roger. Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

ELLIS, Havelock. Auto-erotism. *In.: Studies in the Psychology of Sex*, vol. I. Philadelphia: F. A. Davis Company, Publishers, 1918.

FECHNER, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1860.

FERREIRA, Ezequiel Martins. A Pulsão em Freud: Da Complementaridade dos Sexos à Condição Bissexual In: *Investigações conceituais, filosóficas, históricas e empíricas da psicologia*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020.

FERREIRA, Ezequiel Martins. Afinal, O Que É Performance Art? In: *Arte e cultura: Produção, difusão e reapropriação*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021b.

FERREIRA, Ezequiel Martins. *Da Complementaridade dos Sexos à Condição Bissexual* (Trabalho de Conclusão do Curso de Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011.

FERREIRA, Ezequiel Martins. Da metáfora, do sonho e do mito: aproximações de inconsciente In: *A Pesquisa em Psicologia: Contribuições para o Debate Metodológico*. 1 ed. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021a.

FERREIRA, Ezequiel Martins. *Psicanálise e arte: Um estudo sobre o pathos em Édipo e Hamlet* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação, Goiânia, 2015.

FOGERTYS, Elsie. *Scenes from the great novelists: adapted and arranged for amateur performance*. Boston: Walter H. Baker & Co, 1913.

FREUD, Sigmund. Compêndio de Psicanálise. In. *Obras Incompletas de Sigmund Freud*, vol 3. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Publicado originalmente em 1923).

FREUD, Sigmund. Das unheimliche. In: RANK, O; SACHS, H (Edit). *Imago - Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Ano V, Caderno 5/6, pp. 297-324, 1919.

FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1900.

FREUD, Sigmund. Entwurf einer Psychologie. In. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. London: Imago Publishing, 1950.

FREUD, Sigmund. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, v. 23, n. 1, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1937.

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1914).

FREUD, Sigmund. O Ego e o Id. In. *Obras Completas de Sigmund Freud*, v. IX. Rio de Janeiro: Editora Delta, 19?? (Publicado originalmente em 1923).

FREUD, Sigmund. O Ego e o Id. In.: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1923).

FREUD, Sigmund. O estranho. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 17, p.273-270). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: *Obras completas: O Eu e o Id “autobiografia” e outros textos (1923- 1925)*, v. 16. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud - Volume 3 – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004 (Publicado Originalmente em 1923).

FREUD, Sigmund. O Infamiliar / Das Unheimliche. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In S. Freud, *Obras completas* (v. XIV, pp. 328-376). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 4: A Interpretação dos sonhos (1900)*. São Paulo: Companhia das Letra, 2019. (Publicado originalmente em 1900).

FREUD, Sigmund. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia” In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1895[1894]).

FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a teoria da Sexualidade. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1905).

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1913 [1912-13]).

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1917).

FREUD, Sigmund. Zur Einführung des Narzißmus. In *Jahrbuch Der Psychoanalyse - Neue Folge Des Jahrbuchs Für Psychoanalytische Und Psychopathologische Forschungen*, VI. Band. Herausgegeben Von Prof. Dr. S. Freud Redigiert Von Dr. Karl Abraham Und Dr. Eduard Hitschmann. Leipzig und Wien, 1914.

FREUD, Sigmund. O incômodo/Das Unheimliche (1919). São Paulo: Blucher, 2021. (Trabalho originalmente publicado em 1919).

FREUD, Sigmund. Projeto para uma Psicologia Científica. In. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Publicado originalmente em 1950[1895]).

FRY, Edward. *A treatise on the specific performance of contracts: including those of public companies*. Philadelphia: T. & J. W. Johnson & Co., Law Booksellers and Publishers, 1858.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GEBELIN, Court de. *Monde Primitif: Analysé et comparé avec le Monde Moderne – Considéré dans le origines latines – Ou Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Sexieme Livraison. Paris: Chez L'Auteur, rue Poupée, Maison de M. Boucher, Secrétaire du Roi. Boudet, Imprimeur- Libraire, rue Saint Jacques. J Valleyre l'aîne, Imprimeur-libraire, rue de la vieille Bouclerie, Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques. Saugrain, Libraire, quai des Augustins. Ruault, Libraire, rue de la Harpe, 1779.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 42

GRIESINGER, Wilhelm. *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten*. Stuttgart. Verlag von Adolph Krabbe, 1861.

GUILLERAULT, Gérard. *Dolto, Lacan y el estádio del espejo*. Buenos Aires: Nueva vision, 2005.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

HANNS, Luiz. Comentários do Editor Brasileiro. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud - Volume 3 – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HITCHCOCK, John. The idea of the Martial Rājput. In. SINGER, Milton. *Traditional India: Structure and Change*. Gopi Nath Garden, Jaipur-1: Rawat Publications, 1960.

HOFFMANN. E. T. A. *O homem da areia*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro. Freud e o Infamiliar. In. FREUD. *O Infamiliar / Das Unheimliche*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019.

JANKÉLÉVITCH, Samuel. Préface du traducteur. In.: FREUD, Sigmund. *Essais du Psychanalyse*. Payot, Paris: 106, Boulevard St. Germain, 1927.

JENTSCH, Ernest. Zur Psychologie des Unheimlichen. In. BRESLER, *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*, n. 22. 1906^a

JENTSCH, Ernest. Zur Psychologie des Unheimlichen. In. BRESLER, *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*, n. 23. 1906^b.

LACAN, Jacques, La Famille. In. WALLON, Henri. *Encyclopédie française*. Paris: Sociétéde gestion de l'Encyclopedie française-Larousse, 1938.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Publicado originalmente em 1948).

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1998. (Pronunciado em 9 de maio de 1957).

LACAN, Jacques. Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade (1932). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

LACAN, Jacques. De nossos antecedentes. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (Publicado originalmente em 1966)

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, *Escritos* (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998 (Publicado originalmente em 1949).

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. (Seminário Proferido em 1960-1).

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. (Publicado originalmente em 1938).

LEVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (Publicado originalmente em 1951).

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIPPS, Theodor. *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn: Verlag Von Max Cohen & Sohn, 1883.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess — 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

METZ, Christian. *O significante imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MEYNERT, Theodor. *Psychiatrie*. Klinik der Erkrankungen des Vorderhirns begründet auf dessen bau, leistung und ernährung. Wien: Wilhelm Brau Müller, 1884.

NÄCKE, Paul. Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualität. In.: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*. 32 Band. Berlin: Verlag Von August Hirschwald, Unter den Linden 68, 1899.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas – SP: Papirus, 2005.

NOEL, F; CARPENTIER, J.L. *Philologie Française ou Dictionnaire Étymologique: critique, historique, anecdotique, littéraire*. Tome Second. Paris: Imprimerie le Normant Fils, Rue de Seine, n° 8, 1831.

PARK, Robert. *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950.

PHHELP, P.H; STORMONTH, J. *Etymological and Pronouncing: Dictionary the English Language*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1874.

PINTNER, Rudolf; PATERSON, Donald G. *A scale of performance test*. New York and London: D. Appleton and Company, 1917.

QUINET, Antonio. *As 4+1 Condições da análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

RIVIERE, Joan. Translator's Note. In.: FREUD, Sigmund. *The ego and the id*. London: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. 1927.

ROCHA, Guilherme; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. In. In. FREUD. *O Infamiliar / Das Unheimliche*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2019.

ROUDINESCO, Élisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROUDINESCO, Élisabeth. Lacan: um esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SADGER; FREUD. A Case of Multiform Perversion (Part 2). In. NUNBERG, Herman; FEDERN, Ernst. *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, vol II: 1908-1910. New York: International Universities Press, Inc. 1967 (Transcrição de Reunião acontecida em 1909).

SALEMI, H. *A brief treatise on the prevention and cure of diseases, as well surgical as physical; by an entirely new method of promoting and assisting, by simple means, the efforts of nature in the performance of the various functions essential to health, without using any preparation to be found in the present Pharmacopoeia*. London: Printed for the author, and sold by J. Callow, and all other Bookseller in the United Kingdom, 1815.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In. *O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, 2003.

SCHELLING, Friedrich. Achtundzwanzigste Vorlesung. In: *Sämmtliche Werke, Zweite Abtheilung: Philosophie der Mythologie*. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'sche,r Verlag, 1857.

SINGER, Milton. *Traditional India: Structure and Change*. Gopi Nath Garden, Jaipur-1: Rawat Publications, 1960.

SINGER, Milton. *The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study*. The Far Eastern Quarterly, XV (November, 1955), 23-36.

STRACHEY, James. Editor's Introduction. In.: FREUD, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press, 1961.

STRACHEY, James. Introdução do editor inglês. In.: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

TARDIVO, Renato. *Cenas em Jogo: Literatura, Cinema, Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.

WALLON, Henri. *As origens do caráter na criança: Os prelúdios do sentimento de personalidade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. (Publicado originalmente em 1934).

WEEDON, Cavendish. *The Oration, Anthems and Poems, Spoken and Sung at the Performance of Divine Musick*. London: Printed for Henry Playford in Temple Change in Fleet-street, 1602.

WEINMANN, Amadeu. Sobre a análise fílmica psicanalítica. In.: *Revista Subjetividades*. Fortaleza, v17(1), 2017.

Entrevistas e conteúdo digital

CORSO, Diana. Eduardo Coutinho, o cineasta psicanalista. 2014. Disponível em: <http://www.marioedianacorso.com/eduardo-coutinho-o-cineasta-psicanalista>. Acessado em 09/2022.

COUTINHO, Eduardo. A linguagem é mais que o autor. [Entrevista concedida a] Mariano Blejman. *Instituto Humanitas Unisinos*. 2008b. Disponível em: <http://www.fndc.org.br/clipping/a-linguagem-e-mais-que-o-autor-entrevista-com-eduardo-coutinho-248757/>. Acessado em 09/2022.

COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho (Jogo de Cena) - As aparências jamais enganam. [Entrevista concedida a] Luiz Joaquim. *Cinema Escrito*, 2008a. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2008/03/entrevista-eduardo-coutinho-jogo-de-cena/>. Acessado em 09/2022.

SHEILA, Mary. Mary Sheila, atriz do Vidigal, alça vôos mais altos. [Entrevista concedida a] Florença Mazza. *Ego*, 2007. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL319910-9798,00-MARY+SHEILA+ATRIZ+DO+VIDIGAL+ALCA+VOOS+MAIS+ALTOS.html> Acessado em 09/2022.