

LUCAS GEORGE PEDROSO DE ALMEIDA

**ENTRE UM E OUTRO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS DA
PSICANÁLISE E TEATRO**

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Psicologia Clínica:

Teoria Psicanalítica

Orientador: Ada Morgenstern

COGAE - PUC/SP

2017

ENTRE UM E OUTRO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS DA PSICANÁLISE AO TEATRO

Resumo

Trata-se da tentativa de aproximação e diálogo entre a psicanálise e o Teatro. Para isso, tomamos da psicanálise o conceito de brincar, passando em sua história por S.Freud, Anna Freud, Melanie Klein e chegando aqui em Donald Winnicott que contribui com a definição dos Fenômenos e Objetos Transicionais. Ainda da psicanálise, tomaremos o conceito da transferência em Freud, para fazermos um movimento do geral para o particular de aproximação à experiência teatral. Num âmbito mais amplo, fazendo a pesquisa de suas origens para, depois, aportarmos na experiência singular de Jerzy Grotowski e sua prática junto aos seus atores. Mapeados os campos, podemos então tecer algumas relações e levantar questões que podem, quem sabe, ser frutíferas para ambos.

Palavras-chave: psicanálise, Teatro, transferência, brincar, jogo, fenômeno transicional

Agradecimentos

Agradeço ao universo que em todas as suas formas, em seus estranhos e misteriosos caminhos, me trouxe até aqui.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 AS ORIGENS DA BRINCADEIRA: O JOGO	7
3 O BRINCAR NA PSICANÁLISE - PRIMEIRO PASSO: O FORT-DA.	11
3.1 Segundo passo: o brincar na psicanálise com crianças – uma breve introdução à polêmica entre Anna Freud e Melanie Klein.....	14
4 D. WINNICOTT: FENÔMENOS E OBJETOS TRANSICIONAIS, SAÚDE E CRIATIVIDADE.	17
5 O ATOR, O XAMÃ E O ANALISTA: UM ATO QUE NOS UNE.	26
6 A TRANSFERÊNCIA EM S. FREUD.....	28
7 O MOVIMENTO QUE NOS UNE	33
7.1 Stanislavski e Grotowski – as ações físicas e o papel do diretor	33
7.2 Diálogos freudianos: o que faz um escritor/ator?	35
8 A TRANSFERÊNCIA E OS FENÔMENOS TRANSICIONAIS – O OUTRO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL NO JOGO TEATRAL: À GUIA DE CONCLUSÃO. .	40
REFERÊNCIAS.....	43

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca aproximar dois campos do conhecimento e, talvez, fazer com que um possa beber do outro, respeitando suas diferenças, mas encarando esse movimento como uma possibilidade de olhar por outro prisma. Tomaremos primeiro, de uma maneira mais enciclopédica, alguns dos conceitos fundamentais da psicanálise, a saber, o conceito de transferência e aquilo que este campo entende como o brincar, para que, sob esse olhar nos coloquemos a pensar o Teatro sob alguns diferentes pontos de vista.

Para isso, faremos um movimento de aproximação que vai do geral para o particular: entre conceitos mais gerais a respeito da brincadeira e as bases do Teatro; em seguida, aprofundaremos esses conceitos passando a) pela breve menção que Sigmund Freud faz sobre o tema do brincar, b) a experiência de Anna Freud e Melanie Klein em seu início de teorização sobre a psicanálise com crianças, e aterrissando um pouco mais profundamente em c) Donald Winnicott e sua teorização acerca dos Objetos e Fenômenos transicionais, relacionando-os com uma especificidade um pouco maior de como se estabelece o ato teatral. Por fim, adentraremos no conceito de transferência apresentado por Freud, relacionado a uma prática teatral muito específica, advinda de uma experiência particular do diretor polônes Jerzy Grotowski, mas que tem hoje, em todos os cantos do mundo, seus desdobramentos. Dentro desses desdobramentos tomarei, inclusive, como campo de pesquisa, meu trabalho como ator-pesquisador, onde colho minhas impressões e intervenho em meus alunos, companheiros de trabalho e outros atores.

A escolha por esses conceitos não surge de maneira aleatória, mas de uma busca por algo que interseccione os dois campos. Se por um lado, o Teatro pode ser visto como a brincadeira do adulto, ou mesmo como um ato artístico sublimatório – e, portanto, sintomático –, pode também ser, o brincar, uma linguagem com afeto. Por outro lado, o conceito de transferência nos responde quanto à estruturação do setting psicanalítico, dos papéis assumidos por ambas personagens constituintes da ação, bem como nos diz sobre algo das relações fundantes do que a psicanálise virá a compreender como relações de objeto, o que no vocabulário do Teatro pode ser entendido como contato, relação e troca.

São inúmeras as possibilidades de conexão e contribuição da psicanálise para o

trabalho do ator, ou mesmo para a compreensão do Teatro enquanto campo vivo de conhecimento e experiência. Optamos aqui por olhar o momento em que a psicanálise acontece. O aqui e agora da psicanálise, que tem seu lugar privilegiado na clínica, buscando, ao final, pinçar alguma pérola que nos convide a pensar um ambiente e um ato teatral com influências psicanalíticas.

2 AS ORIGENS DA BRINCADEIRA: O JOGO

Antes de adentrarmos o mundo da psicanálise e como a brincadeira se tornou um tema de exploração, daremos um passo atrás. Para isso, faremos uso do trabalho do historiador Johan Huizinga, que em seu livro *Homo Ludens* (1938), explora as características e origens do jogo.

Seu estudo afirma o jogo como um ato pré-civilizatório, ou seja, ele é mais antigo que a cultura:

É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral de jogo. Os animais brincam tal qual os homens. Bastará que observemos os cachorrinhos para constatar que, em suas alegres devoções, encontram-se presentes todos elementos essenciais do jogo humano. Convidam-se uns aos outros para brincar mediante um certo ritual de atitudes e gestos. Respeitam a regra que os proíbe morderem, ou pelo menos com violência, a orelha do próximo. Fingem estar zangados, e o que é mais importante, eles, em tudo isto, experimentam, evidentemente, imenso prazer e divertimento. Essas brincadeiras dos cachorrinhos constituem apenas uma das formas mais simples de jogo entre os animais. Existem outras formas muito mais complexas,...

(HUIZINGA, p.6)

Mas definir o jogo não é tarefa das mais simples. A proposta é que nos aproximemos do mesmo e observemos suas qualidades e modos de existir. Limitemo-nos a dizer “o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos.”(HUIZINGA, p.10, 2000). Então o que podemos fazer é caracterizá-lo.

Em seguida, o autor introduz a ideia de que o jogo existe em um espaço autônomo, num tempo outro e que, o que será importante para nós futuramente, não é essencialmente racional. Para ele, se os animais brincam é porque são mais que seres mecânicos, e se nós, seres humanos, brincamos, é porque somos mais do que racionais: “O jogo é irracional” (HUIZINGA, p.7,2000). Esse jogo está sempre caracterizado como algo fora do cotidiano, da vida comum, tanto que para o adulto pode-se viver sem ele. É um bem supérfluo, praticado nas horas de ócio. Só é dever

se está numa função cultural específica como o culto, o ritual, ou uma apresentação teatral, por exemplo.

Precisa de um espaço próprio, com regras próprias para acontecer. Ele existe sobre outra lógica, por não ter um fim específico. Daí que podemos começar a pensar algumas características próprias do jogo, que podem ser ricas para este trabalho:

Novamente, segundo Huizinga:

- é uma atividade voluntária: brinca-se porque se gosta de brincar, e ali reside a liberdade da criança, do animal, do homem.

- não é vida “corrente” nem vida “real”: trata-se de uma evasão para “uma esfera temporária com orientação própria”, de modo que todos têm a capacidade de diferenciar o que é jogo e o que é parte dessa vida real. (Faça-se um parêntese para o ritual e as artes rituais que atuam justamente nessa fresta, e que abordaremos mais adiante.)

- tem início e fim.

- todo jogo é capaz de absorver o jogador completamente.

- o jogo cria uma ordem e é ordem. Possui regras, uma lei que serve para todos, e a ameaça à lei gera ameaça à própria existência do jogo, ou seja, dessa pequena comunidade que se encontra nesse espaço extracotidiano, que passa a existir enquanto um microcosmo, e que será passível de analogias, abstrações e, para nós, análise.

Dentro dessa zona autônoma temporária que é o jogo, cria-se um espaço que é de alguma maneira seguro, exatamente por existir imerso à suas próprias regras e comportamentos.

- a capacidade de tornar-se outro:

(...) o indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria esfuziante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextrincavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara. (HUIZINGA, p.16, 2000)

Huizinga o coloca como um ornamento que amplia a vida, tornando-se necessário para o indivíduo, criando assim, uma função social – ainda sem adentrar

aos interesses materiais.

O jogo seria mais que um fenômeno fisiológico com reflexos psicológicos, ele é uma função significativa. O jogo, a princípio no mito e no culto, tem a capacidade de representar algo, algo que tem origem nas forças instintivas da vida, e que para determinadas culturas, advém das forças da natureza, mas que para nós pode aparecer como ferramenta de representação. Representação esta que é importante para a psicanálise dentro de sua riqueza, ainda mais quando podemos relacioná-la com a palavra. Pois, como nos aponta Saussure em seu *Curso de Linguística Geral*, quando eu falo “cão”, o cão não está. Quem aparece ali é uma representação linguística de uma imagem. Pois, se o jogo tem uma função representativa de uma vida instintual, dentro deste raciocínio, ele se apresenta para nós como um campo de trabalho analítico potencial.

Nosso trabalho se constrói até aqui sobre dois fundamentos: o jogo e sua possibilidade como campo de abordagem analítica, questão que não é novidade nenhuma para psicanálise, e será melhor desenvolvida mais adiante. Falta-nos o terceiro elemento desta equação. O que terá o teatro com o jogo?

Dentro da caracterização de Huizinga, podemos inferir o teatro dentro de todas as categorias. Ele tem um tempo, um espaço, começo e fim. Possui, num nível primário de seus jogadores/atores, um desinteresse, está à parte da vida cotidiana, e é por excelência o lugar do “tornar-se outro”, de ocupar um lugar, enfim, representar perante algumas regras.

Alguns desses aspectos poderiam ser rebatidos, como sobre o desinteresse e a relação com o teatro comercial. Sim, para este trabalho, difere-se o teatro comercial da prática teatral essencial, esta sim prevista no jogo, na relação entre essas pessoas que criam uma comunidade temporária, extracotidiana para jogar. É um movimento de retornar à essência do teatro, como nos descreve o diretor polonês Jerzy Grotowski falando sobre a diferença entre teatro e vida, sobre a capacidade do teatro de narrar, agir, representar: “O ritual é apenas uma das fontes do teatro e eu vejo, ao menos, duas outras origens para o teatro que são de uma enorme importância. Uma, os games, os jogos das crianças, e a outra é o *storyteller*, o contador de histórias.” (GROTOWSKI, 2011, p. 84)

Ainda, segundo a *Arte Poética* de Aristóteles, temos em sua categorização o Teatro mais ligado ao espetáculo, à imitação de emoções e ações humanas perante o outro. Porém, é quando ele adentra o gênero dramático, que o coloca como uma

ação direta, afinal drama, em grego, significa por si só, ação. Essa ação ficcional extracotidiana servirá como base para entendimento do que é a base do Teatro.

O lugar em que acontece privilegiadamente a ação, se no público, se no ator, nos levará ao espetáculo ou ao ritual, respectivamente. Mais à frente tomaremos o ponto de vista de um teatro em que a ação primordial ocorre no fazedor (doer), no ator, que empenha sua interioridade para a criação cênica. Tal qual a criança em suas brincadeiras, a lógica primordial aqui não é estética, mas de um jogo no qual o sujeito se empenha.

3 O BRINCAR NA PSICANÁLISE - PRIMEIRO PASSO: O FORT-DA.

A brincadeira não teve sua entrada direta na psicanálise. Sigmund Freud privilegiara o tratamento de adultos dentro de uma relação clínica. Apenas em uma oportunidade tratou uma criança, ainda que indiretamente, como supervisor – é o famoso caso do Pequeno Hans. Porém, ali, os métodos tradicionais foram aplicados, mesmo que com o pai da criança/paciente, Max Graf atuando como analista. O brincar aparece como uma manifestação do inconsciente, onde se poderiam buscar significados para curar a fobia de Hans. Freud talvez se aproxime pouco mais do brincar quando escreve sobre arte, quando faz sua análise sobre Dostoievski, em “Dostoievski e o parricídio”, ou mesmo sobre Leonardo Da Vinci em “Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância”, onde se vale da obra artística para elaborar hipóteses sobre os artistas e como as obras teriam uma função sublimatória para aquele que a realiza. Porém, não nos valeremos deste caminho, visto que necessitaríamos de uma analogia entre dois campos “arte e brincadeira” para aportar na psicanálise, sendo que a estrada proposta é exatamente oposta. Por isso, iremos ao importante texto freudiano “Além do princípio do prazer(1920)”.

Ali, Freud já delineia seu entendimento, bem como da psicanálise, sobre o brincar, mas não implica sua pesquisa neste campo:

As diferentes teorias sobre a brincadeira das crianças foram ainda recentemente resumidas e discutidas do ponto de vista psicanalítico por Pfeifer (1919), a cujo artigo remeto meus leitores. Essas teorias esforçam-se por descobrir os motivos que levam as crianças a brincar, mas deixam de trazer para o primeiro plano o motivo econômico, a consideração da produção de prazer envolvida. (FREUD, Vol. XVIII, 1920/2006, p.25)

É clara a posição sobre o tema no que tange o aprofundamento de sua pesquisa. O pai da psicanálise não iria se adentrar muito por esses meandros, fazendo um movimento comum em sua obra, o de acatar a pesquisa de outrem, e tomar-se por satisfeito, ou então, iniciar sua pesquisa a partir de afirmadas as premissas propostas por outros autores. Sigmund Pfeifer, psicanalista húngaro, que será um dos precursores da psicanálise com crianças, de Melanie Klein e toda sua linhagem,

escreve o artigo “Manifestações das pulsões eróticas infantis nas brincadeiras – Apreciações psicanalíticas das mais importantes teorias do brincar”. Nele, o psicanalista, que não chegou a atender crianças, colocará como centro de sua tese. Pelas palavras de Jean-Michel Petot, teremos que:

No brincar, assim como no sonho, o observador psicanalista reencontra a condensação, o deslocamento, a simbolização. Assim como no sonho, o brincar está a serviço da realização imaginária do desejo, que expressa pela representação em atos simbólicos ao invés de recorrer à representação por imagens (PETOT, 2005, p. 90).

Ainda, Freud coloca que:

É claro que em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-reagem a intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação. Por outro lado, porém, é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo (...). Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto. (FREUD, Vol. XVIII, 2006, p.27)

Nessa passagem podemos ver dois movimentos que nos interessam. O primeiro, colocando a brincadeira com uma espécie de função – ab-reagir às impressões causadas pela vida. E a segunda, de que no brincar há um deslocamento de papéis, no qual o outro se torna uma tela, uma personagem dos fantasmas da vida da criança, e que dentro desse espaço da brincadeira ela pode ab-reagir, se vingar. É muito sensível como a escolha dessas palavras, a questão do “substituto”, a passagem da “passividade da experiência” para uma atividade dentro de uma estrutura extracotidiana da brincadeira possibilita desenvolvimentos para o pensamento psicanalítico do brincar – como, por exemplo, sobre os “fenômenos transicionais” de Winnicott, do qual trataremos adiante –, mas, também, abre portas para nós relacionarmos o ato ab-reator da brincadeira com o ator/xamã como ab-reator profissional, tal qual Claude Levi-Strauss nos propõe.

Voltando a Freud, podemos agora introduzir o episódio do fort-da. Filho mais

velho de Sophie Halberstadt, a quarta filha de Freud, Ernstl ficou conhecido como o menino do carretel. Seu avô começou a perceber que ele, na ausência da mãe, jogava alguns objetos pequenos para longe da cama, e se divertia com isso. O gesto era acompanhado de uma expressão de satisfação com uma longa emissão vocal 'o-o-ó'. Sua mãe e Freud concordaram que não era apenas uma interjeição, mas que representava a palavra *fort* (fora). Certo dia, a criança se empreendeu repetidas vezes nessa brincadeira com um carretel preso por um barbante. Atirava o carretel acompanhando o movimento com a expressão 'o-o-ó', de maneira que ele desaparecesse de sua visão. Então puxava pelo fio o carretel até que ele reaparecesse, recebendo-o com 'daaaa' (aqui). Nas palavras do próprio Freud,

Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato. (FREUD, Vol. XVIII, 1920/2006, p.26)

Elizabeth Roudinesco e Michel Plon, no Dicionário de Psicanálise, comentam tal passagem segundo a chave freudiana vista anteriormente, da brincadeira como a "repetição de algo que lhes passou anteriormente", deixando de ser passivo e tornando-se ativo. Aqui, Ernstl o faz transformando a situação do desprazer sofrido por ter sido deixado pela mãe "numa situação da qual era senhor, fosse qual fosse o caráter doloroso do que se repetia nela" (ROUDINESCO, PLON, p.486). Freud acrescenta ainda que a brincadeira era um meio pelo qual o menino expressava sentimentos hostis, que não poderiam ser expressos em presença da mãe, ou seja, em condições normais, cotidianas, mas que, ali tomavam uma potência de satisfazer esse desejo de vingança (uma forma de ab-reagir).

Em outras palavras, o menino não conseguiria suportar o desagrado acarretado no jogo pela repetição de uma separação, a não ser pelo fato de um ganho de prazer de outra natureza, porém direto, estar ligado a essa repetição. Seria lícito concluirmos dessas duas observações, (...) pela existência de tendências psíquicas mais originárias, situadas além do princípio de prazer? (ROUDINESCO, PLON, p. 486)

Freud, em seu texto, desenvolverá a questão rumo à tese da compulsão pela repetição. Ali, o desprazer não contradiz o princípio de prazer – a dimensão desprazerosa é compensada pelo prazer da expressão da hostilidade, o que mais tarde viria a desembocar no conceito de pulsão de morte.

3.1 Segundo passo: o brincar na psicanálise com crianças – uma breve introdução à polêmica entre Anna Freud e Melanie Klein

Dos herdeiros do pai da psicanálise, duas psicanalistas se inscreveram como principais contribuintes à prática e teorização da psicanálise com crianças. Foram elas, Anna Freud e Melanie Klein, que engendraram polêmicas que giraram em torno principalmente de uma questão: devo pensar/ intervir com uma criança tal qual um adulto? E dentro disso, quais seriam os ajustes, ou ferramentas que a tradição poderia contribuir, e quais novos caminhos deveriam ser descobertos. A polêmica tomou grande extensão teórica. Porém, só adentraremos nas partes constitutivas da brincadeira, e uma breve pincelada na questão da transferência, objetos deste trabalho.

Anna Freud, em 1927, publica “O tratamento psicanalítico de crianças”. Ali, ela busca sistematizar as principais diferenças entre adultos e crianças, quando abordados no ambiente psicanalítico. Para ela, o adulto vai de forma voluntária à análise, diferentemente da criança, que nem sequer chega a perceber a enfermidade. A partir disso, é colocado o primeiro problema – como estabelecer a relação transferencial? Para uma análise de adultos é fundamental que este tenha consciência de sua enfermidade em algum nível, fazendo com que a análise tenha seu lugar curativo, e estabelecendo uma relação transferencial com o analista.

Dito isto, era necessário induzir na criança uma situação de boa disposição e espontaneidade. Esta seria uma primeira parte, anterior à análise propriamente dita. Este “período preparatório” poderia ter o tempo que fosse necessário, e usar de diversos meios para estabelecer essa relação com a criança. A questão era mais do que dar consciência da enfermidade, mas estabelecer o vínculo.

Há então um paradoxo: o começo do tratamento, para ambos, talvez não fosse tão diferente assim quanto aos cuidados no início do tratamento serem voltados para

o estabelecimento da transferência. Porém, como intervir sobre isso se deu de maneiras absolutamente diferentes, chegando Anna Freud a ser duramente criticada no meio psicanalítico, e chegando a própria autora a rever suas técnicas, assumindo ter utilizado práticas nada ortodoxas. Situação exemplar se dá quando ela passa a escrever cartas a pedido de um paciente para seus pais, e ela passa a mediar sua relação com os pais em meio a pequenos furtos, servindo de anteparo.

Na busca dos meios para o trabalho analítico e suas diferenças entre adultos e crianças, a principal questão se deu quanto à associação livre – principal método analítico utilizado em adultos. Já a criança traz uma recusa em associar. É difícil para ela omitir críticas e explorar assim a superfície de sua consciência no ato da associação. Mas de raro em raro ela o fará. Conclui, então, que não pode ser a base de uma análise de crianças.

Para Anna Freud, essa dificuldade tem gerado, em diversos psicanalistas, a procura por métodos substitutivos como em Melanie Klein e a *play technique*, em que a ação no brincar é mais concreta que a palavra e pode ser utilizada como elemento de análise.

Sendo assim, Anna Freud não via o ato de brincar como possibilidade técnica para a psicanálise, mas só como meio de aproximação e vinculação à criança - no máximo, aparecia o desenho como um elemento técnico de auxílio para relatos de devaneios. Mais tarde, em 1946, reescreve o livro se aproximando mais da visão de Melanie Klein.

Esta, em “Amor, culpa e reparação (1927)” traz a concepção de que a criança tem o Inconsciente parecido com o do adulto, mas com o ego ainda se desenvolvendo – a criança se encontraria sob domínio maior do inconsciente.

Voltando um pouco a Anna Freud, ela critica Klein quanto a sua concepção sobre as brincadeiras. Não acredita nas mesmas enquanto possibilidade de conteúdo interpretativo e coloca, ainda, que podem ter se originado da observação da vida cotidiana. Já para Klein, a criança expressa o mesmo material psíquico em diversas repetições (brincadeira, desenho, recorte,...) acompanhada de culpa, representada pela ansiedade ou por uma super compensação. Assim, a analista interpreta esses fenômenos ligando-os ao inconsciente e à situação analítica, tal qual preconizou Freud, quando em seus raros escritos sobre o brincar, como vimos anteriormente.

E aos poucos Melanie Klein vai deixando mais claro seu entendimento sobre o brincar. Em sua clínica, ela busca deixar materiais à disposição da criança para que

ela use se quiser. Este uso tem a potência de criar um acesso à fantasia e a libera. Quando a criança não brinca, é um meio de estudo o porquê desse comportamento. Afinal, o brincar aparece ali como a linguagem da criança.

Se as crianças são mais dominadas pelo inconsciente do que os adultos, podemos entrar em contato com a sua exteriorização, através da linguagem da criança, nos espaços e meios que ela usa para se expressar. E é deste contato que se vale o analista para seu trabalho de interpretação – e aqui está o lugar da brincadeira na psicanálise de Melanie Klein.

Mas por que então a brincadeira e não a associação livre? Novamente, a autora diz que a brincadeira está menos investida da ansiedade do que a palavra. A brincadeira está mais afastada da pessoa – é o que mais adiante Winnicott colocará no campo da criação, e que nos ajuda a pensar a ação teatral como um momento de baixa ansiedade.

Quanto à transferência, Melanie Klein não apenas analisa as transferências positivas e/ou negativas, interpretando ambas, além de investigar os motivos na situação edipiana. No entanto, coloca que a analista de crianças é página em branco depois de estabelecer relação analítica. Klein analisará o princípio hostil à analista (mais raro) no campo da transferência negativa, e rastreando-a em direção ao objeto original (mãe) – de modo que a criança fica menos ansiosa e com maior entusiasmo pela brincadeira.

Por fim, ao contrário de Anna Freud que via os dois campos de atuação mais separados, a psicanalista acredita que o tratamento de crianças pode trazer luz à psicanálise com adultos, visto que o tratamento pode ir mais fundo na psique do analisado.

4 D. WINNICOTT: FENÔMENOS E OBJETOS TRANSICIONAIS, SAÚDE E CRIATIVIDADE.

Donald Winnicott, médico inglês, viveu entre 1896- 1971 e se inscreveu na tradição psicanalítica de maneira singular. Tendo feito supervisão com Melanie Klein e tratado de seu filho, preferiu se alijar da polêmica entre esta e Anna Freud, escolhendo para si o “Grupo dos Independentes”. Formou-se, no entanto, num grupo kleiniano. Mas é na complexidade da estruturação do movimento psicanalítico inglês que ele vai construir sua abordagem prático-teórica, em consonância com seu trabalho de atendimento a crianças, dentro do ambiente da clínica médica. Roudinesco e Plon colocam:

Winnicott tinha verdadeira paixão pela infância, como mostra o relatório do tratamento da “pequena Piggie”, publicado depois de sua morte. Esta tinha dois anos quando foi paciente de Winnicott. Ele a viu durante três anos, a pedido, e fez com ela 16 sessões memoráveis. Gostava de brincar com as crianças, com suas palavras, com seus brinquedos de pelúcia. Mas não mostrava nenhuma complacência para com a infância. (ROUDINESCO, PLON. p. 784)

Ainda, pode-se dizer que sua técnica psicanalítica fugia aos padrões da IPA (*International Psychoanalytical Association*). Ele não respeitava a duração das sessões, podendo elas durar três horas ou mais, não respeitava a neutralidade e não via problemas em manter relações de amizade com seus pacientes, pois via na transferência um análogo do laço materno.

De sua experiência psicanalítica abordaremos os conceitos de fenômeno transicional e objeto transicional, para chegarmos em seu modo particular de encarar o brincar como um ato saudável.

Em “O Brincar e a Realidade”, o autor coloca que para um indivíduo que chegou ao estágio de ser uma unidade, existe um interior e um exterior, separados por uma membrana limitadora. Desse modo, há um mundo interno e um mundo externo.

(...) a terceira parte da vida de um ser humano, parte que não podemos ignorar, constitui uma parte intermediária de experimentação para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa. Trata-se de

uma área que não é disputada, porque nenhuma reivindicação é feita em seu nome, exceto que ela exista como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas. (WINNICOTT, 1975, p. 12)

Um bebê, em seu primeiro estágio, teria a crença mágica de que o mundo acontece a partir de si. Ele é capaz de ter a ideia de que algo atenderia sua necessidade instintual. Quando ele quer mamar, chora e magicamente, nesse momento, aparece o seio materno a satisfazer seu desejo, porém esse seio não é de outrem, mas resultado de sua onipotência. Essa capacidade da mãe, de adaptação especial às necessidades de seu bebê, dá ao bebê a ilusão de que existe uma realidade externa correspondente à sua própria capacidade de criar. É uma sobreposição na qual a mãe, quando suficientemente boa, supre o que a criança concebe. Isso que seria um intercâmbio, em verdade é uma ilusão. (WINNICOTT, 1975, p.10-20)

Uma mãe suficientemente boa será aquela que, primeiro, suprir as necessidades do bebê, afirmando essa realidade ilusória, mas que depois começa um processo de frustração do mesmo. Frustração essa, à medida que o bebê possa lidar, suportar, compreendendo aos poucos que há algo exterior a esse mundo, até que chegue a uma relação de objeto, em que o outro existe. Uma analogia interessante que Winnicott usará quando pensa o brincar é da mãe que brinca segundo as regras do filho e, aos poucos, ela começa a colocar uma voz sua no jogo, ela insere ideias até o jogo ser partilhado por dois. Se tudo correr bem tanto em um quanto em outro exemplo, o bebê pode lucrar com a frustração. A adaptação incompleta à necessidade torna reais os objetos amados ou até mesmo odiados, afinal, como afirma o próprio autor, um objeto que se comporta perfeitamente não se torna melhor do que uma alucinação.

Nas palavras do próprio:

Mãe suficientemente boa é aquela que efetua uma adaptação ativa às necessidades do bebê, uma adaptação que diminui gradativamente, segundo a crescente capacidade deste em aquilatar o fracasso da adaptação e em tolerar os resultados da frustração. Naturalmente, a própria mãe do bebê tem mais probabilidade de ser suficientemente boa

do que alguma outra pessoa, já que essa adaptação ativa exige uma preocupação fácil e sem ressentimentos com determinado bebê; na verdade, o êxito no cuidado infantil depende da devoção, e não do “jeito” ou esclarecimento intelectual. (WINNICOTT, 1975, p.24).

Temos então estabelecidos dois mundos: interno e externo. No processo de desenvolvimento, o bebê tende a usar o punho, os dedos e polegares para satisfazer os instintos da zona erógena da boca. Alguns meses mais tarde, esses bebês passam a brincar com bonecas, ursinhos, cobertores, tendo para si um objeto especial. Essa seria uma primeira possessão de um objeto que não é “Eu”. Há uma sequência com um certo número de variações, mas que tem como caminho o punho do bebê ligado à boca até um ursinho, uma boneca, um brinquedo. E nesta relação haveria algo passível de ser estudado para além da satisfação oral e a excitação, ainda que sejam a base dessa relação. Por exemplo, do que é feito o brinquedo, a capacidade de o bebê reconhecer o objeto como não-eu, sua capacidade de produzir esse objeto.

Logo, temos que o Objeto Transicional e o que seriam os Fenômenos Transicionais se inserem em:

(...) para designar a área intermediária de experiência entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a criatividade primária e a projeção do que já foi introjetado, entre o desconhecimento primário de dívida e o reconhecimento desta. (WINNICOTT, 1975, p.11)

Não é o objeto que é transicional, mas ele representa a passagem do bebê da fusão com a mãe para um estado em que está em relação a ela. Aqui ele está separado. A “terceira parte” da qual falava Winnicott é essa zona intermediária, entre interno e externo, passível de criação, entre o subjetivo e o objetivo. Esta proposição nos incidiria sobre um problema filosófico de sujeito-objeto, e é justamente aí, que a partir da observação clínica e da prática teórica que o psicanalista nos coloca dentro de um espaço de possibilidades, de deslocamento do Eu, que passa a se constituir em relação. Sendo assim, a prática do analista também passa a estar implicada - ele é também autor do espaço de análise.

Para o bebê, o uso do objeto transicional será de fundamental importância. São

comuns os casos de ursos de pelúcia ou cobertores que têm de ser carregados mesmo que aos trapos. O bebê necessita dele antes de dormir, fazendo com que o objeto assuma a função de defesa contra a ansiedade. O ursinho é símbolo de um objeto parcial, como o seio da mãe. Por atuar dentro do simbolismo, o bebê já consegue diferenciar fato e fantasia, interno e externo. O Objeto Transicional jamais está sob controle mágico, como o objeto interno, nem tampouco fora de controle, como a mãe real. Mas ele nos conta dessa jornada do interno para o externo.

Ainda, pode-se dizer que os Objetos e Fenômenos Transicionais têm também como função exatamente a criação dessa área neutra de experiência que não será contestada. Dá-se uma forma à ilusão que antes regia a relação sujeito – objeto. E nesse espaço não há uma pergunta correta a ser formulada quanto à realidade da experiência. Sabe-se só que ela é constitutiva para o sujeito e que tomará outras formas na vida adulta:

Estou, portanto, estudando a substância da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê, e que, na vida adulta é inerente à arte e à religião, mas que se torna marca distintiva da loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles. Podemos compartilhar do respeito pela experiência ilusória, e, se quisermos, reunir e formar um grupo com base nas nossas experiências ilusórias. Essa é uma raiz natural do agrupamento entre seres humanos. (WINNICOTT, 1975, p.13)

Se um adulto nos reivindicar a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos, discerniremos ou diagnosticaremos nele loucura. Se, contudo, o adulto consegue extrair prazer da área pessoal intermediária sem fazer reivindicações, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias, sendo que nos apraz descobrir certo grau de sobreposição, isto é, de experiência comum entre membros de um grupo na arte, na religião, ou na filosofia. (WINNICOTT, 1975, p.31)

Possuindo uma noção mais precisa do significado de objetos/fenômenos transicionais para Winnicott, podemos agora nos aprofundar um pouco mais no lugar da brincadeira em sua experiência clínica, tendo em mente o desenvolvimento do conceito de brincar visto até agora dentro do campo psicanalítico:

A psicoterapia se efetua na sobreposição de duas áreas do brincar, a do paciente e do terapeuta. A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas. Em consequência, onde o brincar não é possível, o trabalho efetuado pelo terapeuta é dirigido então, no sentido de trazer o paciente de um estado em que não é capaz de brincar para um estado em que o é. (WINNICOTT,1975, p.65)

Aqui o brincar ganha uma nova categoria, a de saúde. Assim como Huizinga nos dizia da universalidade do jogo e da brincadeira, Winnicott insere o brincar dentro da jornada do sujeito rumo ao não-eu, ao espaço do fim da ilusão, sendo brincar também universal. E esse é o espaço saudável. Sendo assim, para a psicanálise com crianças, brincar é fundamental e algo a ser estudado em si. Se a criança não brinca, o terapeuta deve agir para criar meios para que ela brinque, atuando num processo gradativo que vai da onipotência na brincadeira de um para a realização (no sentido de tornar real, objetivo) do outro, tal qual o movimento da mãe suficientemente boa – esta que, se de um lado frustra gradativamente o bebê, por outro faz nascer uma confiança gradativa. É no espaço da brincadeira com o outro que essa sobreposição de áreas transicionais proporciona aquilo que no meio teatral será convencionalizado como “contato”, e que neste campo será tido como algo do real.

Pensando em sua inserção dentro da polêmica sobre como a psicanálise se coloca diante de sua teoria e prática frente às crianças, Winnicott afirma:

O que quer que se diga sobre o brincar de crianças aplica-se também aos adultos; apenas, a descrição torna-se mais difícil quando o material do paciente aparece principalmente em termos de comunicação verbal. Sugiro que devemos encontrar o brincar tão em evidência nas análises de adultos quanto o é no caso de nossos trabalhos com crianças. Manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor. (1976, p.68)

O que aparece de novidade aqui é a transposição do que Freud colocaria como uma fala com afeto como meio primordial para análise, para o brincar como uma linguagem em si, uma forma de comunicação. O psicanalista inglês chega a dizer que: “a psicanálise foi desenvolvida como forma altamente especializada do brincar, a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros” (1976, p.70). Ainda, nos

propõe a dar um passo adiante e pensar a questão como uma via de mão dupla: o que a psicanálise com crianças pode trazer para a psicanálise com adultos? E é justamente enxergando quais as manifestações da brincadeira no adulto. Percebemos aí algo que ainda não chega a atuar na forma como Winnicott atende seus pacientes, mas que abre possibilidades de pesquisa mais radicais. O próprio, como vimos anteriormente, coloca a arte, a religião e a filosofia como reflexos de Fenômenos Transicionais nos adultos. O que dali pode-se tomar como a “brincadeira do adulto”?

Brincar tem um lugar e um tempo. Não é dentro (...). Tampouco é fora, o que equivale a dizer que não constitui parte do mundo repudiado, do não-eu, aquilo que o indivíduo decidiu identificar (...) como verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Para controlar o que está fora, há que fazer coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e fazer coisas toma tempo. Brincar é fazer. (WINNICOTT, 1976, p.69)

O brincar, portanto, está num espaço potencial. Ele não é parte do mundo interior e tampouco realidade concreta ou externa. Por assim ser, conduz a relacionamentos grupais. A importância do brincar está na precariedade desse balanço entre a realidade psíquica individual e a experiência de controle do objeto real.

O buscar só pode vir a partir do funcionamento amorfo e desconexo, ou, talvez, do brincar rudimentar, como se numa zona neutra. E apenas aqui, esse estado não integrado da personalidade, que o criativo pode emergir. Refletido de volta, mas apenas nesse caso, torna-se parte da personalidade individual organizada e, no conjunto, acaba por fazer o indivíduo ser, ser encontrado, e acaba por permitir que postule a experiência do eu (*self*). (WINNICOTT, 1976, p.107)

Winnicott insiste no valor do brincar em si, e não necessariamente nas interpretações sobre o brincar, tal qual Melanie Klein conduziria seus trabalhos. Para ele, o terapeuta deve se implicar na remoção dos bloqueios do brincar da criança, sendo a psicanálise seu meio para isso, admitindo, porém, não ser o único possível. Chega inclusive a dizer que existem psicoterapias profundas sem interpretação, em que a criança no brincar surpreende a si mesma, e não no momento de sua interpretação.

Pois, a rede conceitual do brincar está posta. É universal, é saudável que a criança brinque. É um lugar de passagem entre interno e externo em que o sujeito vai se constituindo e modelando sua relação com o ambiente, com o mundo. Sendo assim, intervir sobre o brincar se espraia por todas suas funções, e revela um valor em si, mas que dentro de sua riqueza pode também ser alvo de interpretação.

(...) não se pode fazer uma descrição do desenvolvimento emocional do indivíduo inteiramente em termos do indivíduo, mas considerando que em certas áreas (...) o comportamento do ambiente faz parte do próprio desenvolvimento pessoal do indivíduo e, portanto, tem de ser incluído (WINNICOTT, 1976, p. 88).

Para se criar um suporte a esse desenvolvimento é necessário um ambiente que proporcione certo relaxamento. Este é concebido, de um lado, pelo divã e no caso da brincadeira deve fazer com que a criança comunique uma sucessão de ideias, impulsos, sensações e até mesmo na escolha dos brinquedos. E é justamente ali “ali onde há intenção, ou onde há ansiedade, ou onde há falta de confiança baseada na necessidade de defesa que o analista poderá reconhecer e apontar a conexão” (WINNICOTT, 1976, p.91) do material da associação livre.

Nessas condições altamente especializadas, o indivíduo pode reunir-se e existir como unidade, não como defesa contra a ansiedade, mas como expressão do EU SOU, eu estou vivo, eu sou eu mesmo. Nesse posicionamento, tudo é criativo. (WINNICOTT, 1976, p.93)

O criar aqui deve ser entendido como uma atitude ativa em relação ao externo. Reconhece-se a realidade externa, ela age sobre o sujeito, mas este não é passivo e a partir de seu interior faz uma ação. E é neste momento que surge a noção de autoria, passa-se a fazer parte da comunidade, é relativo ao estar vivo. Os dois extremos, realidade interna e externa apontam para patologias, mas é justamente nessa troca, nesse colorido infinito entre um e outro que o sujeito se insere construindo seu modo de estar no mundo, brincando, sendo artista de si e do mundo.

Winnicott passa então a fazer longas sessões, de mais de duas horas, passando boa parte do tempo anotando algo ou em silêncio, e, durante sua observação, via a

criatividade do paciente agir e encontrar soluções próprias para questões estabelecidas no brincar. É como se o terapeuta precisasse abrir um espaço para que essa criatividade pudesse agir, não se eximindo da presença ou do jogo, mas estando em relação, podendo atuar como meio de passagem.

É interessante pensar o lugar em que o analista se coloca. Desde Klein e Anna Freud a problemática de que se uma criança joga uma bola para o analista ele terá que reagir e implicar-se na relação não apenas no campo da linguagem verbal, tal qual o divã pede, mas ele se coloca corporalmente, devolvendo ou não a bola com uma qualidade, uma força, um desenho; se colocando no jogo ou não, aumentando o ritmo ou diminuindo; se colocando a favor do fluxo da brincadeira ou rompendo com o mesmo. Para Winnicott ambos têm de brincar e ali empenham suas criatividades. Enfim, há nesse momento um espaço novo em que duas pessoas se colocam numa zona de intersecção entre duas realidades internas e externas – é esse o espaço do jogo, da criação, do contato da brincadeira, mas também da vida.

Um bom resumo da essência winnicottiana sobre a prática terapêutica relacionada ao brincar está em suas palavras aqui:

Indicação para o procedimento terapêutico: propiciar oportunidade para experiência amorfa e para os impulsos criativos, motores e sensoriais, que constituem a matéria prima do brincar. É com base no brincar que se constrói a totalidade da existência experiencial do homem. Não somos mais introvertidos ou extrovertidos. Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos. (WINNICOTT, 1976, P.107)

Eu existo com o mundo. É entre dois que o infinito da criatividade pode acontecer. Entre duas pessoas, entre um artista e uma obra de arte, a realidade externa da matéria se impõe às pulsões criativas do interior do outro. Então a noção de sujeito passa a ser outra, pois se ele, saudável, brinca/cria/vive com um objeto exterior a ele, a própria noção de sujeito é alterada, Eu existe em um deslocamento, está entre dois. Quais as consequências disso para se pensar as circunstâncias terapêuticas propostas por um *setting* psicanalítico? A estrutura tradicionalmente construída está dada. Mas como ampliar as possibilidades de relaxamento e

confiança para que essa zona intersubjetiva, lugar onde os conteúdos inconscientes podem brotar e o sujeito se refletir, flua um curso que muitas vezes estanca? Se o brincar age contra a ansiedade o que significa ultrapassar o campo da linguagem verbal para a brincadeira (com adultos)? Seria este um deslocamento possível da psicanálise, ou apenas uma distensão heterodoxa?

5 O ATOR, O XAMÃ E O ANALISTA: UM ATO QUE NOS UNE.

Claude Lévi-Strauss em “O Feiticeiro e sua Magia” faz um paralelo entre a estrutura de ação de um xamã e a estrutura do setting psicanalítico. Podemos dar um passo adiante e colocar a sala de ensaio de um teatro específico como parte dessa analogia. Quanto à especificidade desse teatro, veremos logo adiante. O antropólogo nos oferece a tríade necessária para a ação de tanto um quanto outro, em que o feiticeiro age sobre o doente, mas que para isso há a necessidade de uma esfera pública que reconheça a ação simbólica, de modo que a torne efetiva. Do mesmo modo, no setting psicanalítico, há o analista, o analisando e uma esfera social que referencia o ato, talvez não de cura, mas de transformação, de tratamento. Enfim, há um sujeito que padece de um mal e necessita de, por meio de ações inseridas numa relação, seja tratado.

Claude Lévi-Strauss, em “O feiticeiro e sua magia” nos conta a história de Quesalid. O caso é muito mais rico, mas vamos nos ater às peculiaridades importantes para este trabalho. O xamã, em sua ação de cura, realiza um ato simbólico que o difere de comunidades próximas. Ao fazer sua partitura como que cospe um verme ensanguentado. Essa atitude começa a produzir inquietação entre outros xamãs, pois ele materializa o mal, então o doente vê ali algo que teria saído de si. Quesalid é louvado como um grande feiticeiro, reconhecido por toda a comunidade. Ele, tal qual um ator, possui uma partitura de ações físicas, atua sob um estado alterado de consciência e simboliza seus conteúdos.

Para Lévi-Strauss trata-se de um espetáculo em que o xamã não só representa mimicamente certos acontecimentos, ele os revive efetivamente. Nesse momento, ele realiza uma ab-reação sobre si e simbolicamente no doente que ab-reage a partir da eficácia simbólica da ação de cura. Ainda, o antropólogo coloca a possibilidade de uma tripla ab-reação, visto que o campo social se modifica em relação ao seu conjunto de crenças a partir da cura xamânica.

Nossa tripla analogia dispõe então todos como atores desse jogo social, legitimados em conjunto, fazendo uma ação simbólica sobre si. É flagrante, no trecho a seguir, a possibilidade de substituição do termo xamã por ator:

(...) o xamã oferece ao seu auditório um espetáculo. Que espetáculo?
 (...) é sempre o de uma repetição, pelo xamã, do “chamado”, isto é, a

crise inicial que lhe forneceu a revelação de seu estado. Mas a expressão do espetáculo não deve enganar: o xamã não se contenta em reproduzir ou representar mimicamente certos acontecimentos; ele os revive efetivamente em toda sua sessão, ele retorna ao estado normal, podemos dizer, tomando emprestado da psicanálise um termo essencial, que ele ab-reagiu. Sabe-se que a psicanálise denomina ab-reação ao momento decisivo da cura, quando o doente revive intensamente a situação inicial que está na origem de sua perturbação, antes de superá-la definitivamente. Neste sentido, o xamã é um ab-reator profissional. (LÉVI-STRAUSS, 2003, p.209)

Há ainda, nesse sentido estrutural, algo que os três campos nos oferecem: como é constituída a relação entre analista-analisando; diretor-ator e xamã-doente. Ela, de modo algum pode ser naturalizada, e a psicanálise em sua história procurou trabalhar sobre isso até mesmo como um pilar de sua técnica. O principal conceito em jogo no setting psicanalítico, e que será fonte até mesmo da arquitetura e design do espaço, será o conceito de transferência.

6 A TRANSFERÊNCIA EM S. FREUD

Sem querer dar conta do assunto ou do conceito que se estenderá pela história da psicanálise, aqui tomaremos a experiência clínica e intelectual daquele que apontou as bases do fenômeno, mesmo que esse não seja exclusivo da psicanálise. Apesar de a construção ter se dado de maneira paulatina, reflexiva, Renato Mezan em seu texto “A transferência em Freud: Apontamentos para um debate” identifica duas principais fases do pensamento freudiano relativas ao conceito. “A Dinâmica da transferência (1912)” e a segunda, no Posfácio ao caso Dora.

É importante dizer que o fenômeno da transferência não é exclusivo da psicanálise. Freud o coloca dentro das instituições e Sandor Ferenczi vai mais fundo, dizendo estar dentro da sala de aula, no consultório médico, enfim, em todas as relações humanas. (FERENCZI in apud. PLON, ROUDINESCO, 1998, p.767)

No entanto, a psicanálise fará um uso específico do fenômeno que faz um movimento dentro da obra freudiana, do periférico para o central. Antes de 1912, tínhamos a transferência vista sob o prisma do “deslocamento do investimento no nível das representações psíquicas, mais do que um componente de relação terapêutica.” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p.767).

Ou então, segundo Mezan, “transferência é uma modalidade de deslocamento de afetos entre uma representação e outra, e num obstáculo ao trabalho de rememoração, isto é, em uma modalidade da resistência.” (MEZAN, 1924, p.48-49).

Em 1912, quando da escrita de “A Dinâmica da transferência (1912)” , teremos um empenho conceitual significativo. O primeiro passo é estabelecer as origens da transferência, seu caráter relativo à repetição, tema que será central para a sua obra e que, em 1920, em “Mais Além do Princípio do Prazer” tomará outros rumos:

(...) todo ser humano pela ação conjunta de sua disposição inata e de influências experimentadas na infância, adquire um certo modo característico de conduzir sua vida amorosa, isto é, as condições que estabelece para o amor, os instintos que satisfaz então, os objetivos que se coloca. Isso resulta, por assim dizer, num clichê (ou vários) que no curso da vida é regularmente repetido, novamente impresso, na medida em que as circunstâncias externas e a natureza dos objetos amorosos acessíveis o permitem, e que sem dúvida não é imutável diante de impressões recentes. (FREUD, 1912/2009, p.134-135)

Há então dois vetores: um em direção ao infantil e outro que será deslocado e que, por algum tipo de semelhança ou série, será posto sobre o objeto amoroso, ou do analista. Dentro dessa relação vetorial, há uma relação de *diferença*, entre o passado e o presente, que se apresentam. É esse espaço de *diferença* entre interior e exterior, ao qual Winnicott se referia no capítulo anterior.

Do mesmo modo, uma fração dos impulsos que determinam a vida amorosa tem como destino a consciência e a outra fica retida, separada da realidade e que se expande na fantasia, no inconsciente. Assim, se esses impulsos amorosos não estão satisfeitos, eles buscam um caminho para encontrar um fim, que dentro do ambiente analítico, é devotado ao analista.

Mas a transferência dentro da análise cumpre um papel, que é diferente da vida comum. Se, na vida comum, é um caminho da libido que reitera clichês num jogo da *diferença* entre a cena amorosa original e a que se apresenta, aqui ela aparece como uma resistência ao tratamento, o que instaura um paradoxo: se Freud coloca a transferência como um dos principais meios para a cura, como pode ser a mesma um empecilho para tal?

Ocorre no adoecimento neurótico a introversão da libido (FREUD, 1912/2010, p.141). Ali, diminui a porção consciente da libido, voltada para a realidade e aumenta em mesmo grau a porção afastada da realidade, a porção inconsciente, que pode alimentar fantasias da pessoa. A libido então reanima as imagos infantis, que a terapia procura torná-las acessíveis à consciência, pondo-a a serviço da realidade. Eis que as forças que causaram regressão da libido se levantam como resistência na análise. Mesmo a libido à disposição da personalidade sempre esteve sob atração de complexos inconscientes e caiu na regressão porque a atração da realidade havia relaxado. Então essa atração do inconsciente tem que ser superada, ou seja, há de se eliminar a repressão.

Assim como no trabalho do sonho, ou em lembranças encobridoras, encontramos na resistência um mecanismo de negociação, de compromisso entre o que é retido e o que é expresso: importará ao analista a associação seguinte, ela será reveladora daquilo que resiste, bem como, por exemplo, os silenciamentos nas seções em que o paciente corta o fluxo de associações ao perceber-se contando um segredo àquele que faz parte do segredo. E, aqui, a resistência se aloca justificadamente. Podemos dizer ainda que, mais uma vez, a figura do analista não está isenta – dentro de um

setting são interpretados dois papéis, é uma estrutura sem sujeito em que duas personas se posicionam no espaço e assumem funções características, que geram uma série de consequências para a relação que, no caso, é de trabalho.

Resumindo até aqui:

(...) a transferência na análise sempre nos aparece de imediato, apenas como a mais poderosa arma da resistência, e podemos concluir que a intensidade e a duração da transferência são efeito e expressão da resistência. O mecanismo da transferência é explicado se o referimos à prontidão da libido. (FREUD, 1912/2009, p. 141)

Tem-se então que, se por outra vez, os sonhos eram um caminho para o inconsciente, aqui a libido extraviada do consciente nos leva ao inconsciente.

Os impulsos inconscientes não querem ser lembrados como a terapia o deseja, procurando isto sim, reproduzir-se, de acordo com a atemporalidade e a capacidade de alucinação do inconsciente. Tal como nos sonhos, o doente atribui a realidade e atualidade aos produtos do despertar de seus impulsos inconscientes; ele quer dar corpo a suas paixões, sem considerar a situação real. O médico quer levá-lo a inserir esses impulsos afetivos no contexto do tratamento e no da sua história, a submetê-los à consideração intelectual e conhecê-los segundo o seu valor psíquico. (FREUD, 1912/2009, p.145-146)

Pois que o trabalho visa, então, desvendar a escolha objetal infantil do paciente e as fantasias tecidas ao redor dele.

Freud coloca então que está posta uma batalha entre intelecto e vida instintual, entre analista e paciente, e essa batalha só pode ser conhecida e manejada dentro do campo da transferência, tornando “atuais e manifestos os impulsos amorosos ocultos e esquecidos dos pacientes, pois afinal é impossível liquidar alguém “*in absentia ou in effigie*” (FREUD, 1912/2009, p.146)

Já no posfácio ao caso Dora¹, temos um salto em que Freud coloca:

¹ Foi realizada uma pesquisa relativa à data do Posfácio. Nas edições brasileiras está posto que o Posfácio foi escrito no próprio ano de 1905. Porém S. Freud faz algumas adições e mudanças no texto em 1923, porém estas não são devidamente evidenciadas, impossibilitando uma melhor asserção sobre a data. O próprio texto “A Transferência em Freud”, de Renato Mezan não entra

O que são as transferências? São reedições, reproduções das moções e fantasias que, durante o avanço da análise, soem despertar-se e tornar-se conscientes, mas com a característica (própria do gênero) de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico. Dito de outra maneira: toda uma série de experiências psíquicas prévia é revivida, não como algo passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do médico. Algumas dessas transferências em nada se diferenciam de seu modelo, no tocante ao conteúdo, senão por essa substituição. São, portanto, para prosseguir na metáfora, simples reimpressões, reedições inalteradas. Outras se fazem com mais arte: passam por uma moderação de seu conteúdo, uma sublimação, como costume dizer, podendo até tornar-se conscientes ao se apoiarem em alguma particularidade real habilmente aproveitada da pessoa ou das circunstâncias do médico. São, portanto, edições revistas, e não mais reimpressões. ((FREUD, Vol. VII, 1905/1923/2006, p.111)

Então, a transferência aparece como reedições ou fac-símiles de tendências a fantasias remobilizadas pela análise. Aqui, é reeditada a ideia de mais do que um obstáculo, ela é o “mais precioso aliado” da terapia, desde que manejado corretamente, “adivinhada” a tempo e interpretada. A autocrítica de Freud quanto ao caso Dora vem inclusive de seu manejo do fenômeno. Ali, ele identificou Dora como alguém que associasse mais livremente, e que por isso tinha suas barreiras de repressão mais baixas. Porém, mais tarde ele mesmo se coloca a questão de que deveria ter se perguntado: “O que em mim lembra o Sr.K?”, uma das personagens centrais do caso. Por não ter feito isso, mas “desvendado” à paciente sua interpretação, deixou que Dora atuasse livremente parte de suas fantasias ao invés de reproduzi-las verbalmente (MEZAN, p.52-53, 1991). Deveria ter se perguntado qual o caminho associativo de Dora que fez essa ligação e a fez fugir dele como fugiu do Sr. K? Se tivesse descoberto, talvez ela tivesse ficado na análise, segundo o próprio Freud.

Se a transferência está presente, há de se lidar com ela, é incontornável. Porém, nos coloca o pai da psicanálise que, não é a técnica ou a estrutura psicanalítica quem cria o fenômeno, mas apenas o revela. E, tornada consciente poderia ser

aniquilada, visto que ela possui algo que é paradoxalmente contra o tratamento, algo como o trabalho do sonho que ao mesmo tempo que revela, encobre. A dificuldade de interpretar a transferência adviria, no entanto, diferentemente do trabalho analítico dos sonhos ou associações, exatamente por estar o analista incluso, empenhado na relação fantasmática ou sendo tomado pelo sintoma do paciente. Aqui, o analista está incluído na relação terapêutica.

Ainda nessa fase, Freud fala em seu posfácio, algumas vezes, sobre a transferência ser “resolvida”, “aniquilada”, posição relativizada em todo seu percurso intelectual. Nele, por exemplo, em “Análise Terminável e Interminável” o fim da transferência aparece como um lugar metafórico, quase mítico do fim da análise enquanto momento em que o tratamento soluciona todas as repressões do paciente e preenche todas as lacunas em sua lembrança. Renato Mezan aponta que da dissolução da transferência depende o surgimento da recordação em lugar da qual se produzira esta transferência. Esta recuperação permitiria ao paciente convencer-se da justeza das interpretações propostas pelo analista, ou seja, há uma luz sobre a sombra do passado que ressignifica toda a relação presente. Se para Mezan trata-se da justeza das interpretações, poderíamos aferir que Winnicott veria o paciente num pleno espaço de criatividade.

Em 1920, quando em “Mais Além do Princípio do Prazer”, como já dito, o pai da psicanálise aproxima, mais formalmente, a transferência da compulsão à repetição:

Constatando que essa repetição sempre se referia a fragmentos da vida sexual infantil, ele ligou a transferência ao Complexo de Édipo e concluiu que a neurose original era substituída, na análise, por uma neurose artificial, ou “neurose de transferência”. No processo analítico esta devia conduzir o paciente a um reconhecimento da neurose infantil (PLON, ROUDINESCO, 1998, p.767).

7 O MOVIMENTO QUE NOS UNE

Como colocado na introdução deste trabalho, fizemos um primeiro movimento que seria a apresentação dos conceitos de jogo e brincadeira relacionados a uma visão mais ampla de teatro, o que nos remeteu às origens do teatro, bem como sua essência, que advém justamente da brincadeira, do rito, e do *storytelling*. Pensando que este último necessita da linguagem verbal, ou seja, de uma estruturação simbólica mais complexa e indireta, nos voltamos para o ritual. Este, que também possui sua complexidade de estruturação, toma da brincadeira algumas bases para sua realização. Como nos coloca Huizinga (2000), o ritual é uma ação e sua matéria o drama, uma ação representada. No ritual a representação está enquanto reapresentação de algo já acontecido. Mais do que figurativamente mostrado é reproduzido na ação, levando o sujeito a uma verdadeira participação no próprio ato. Ou seja, o ritual carrega um retorno a algo mais antigo, originário. Daí temos as bases daquilo que é conhecido como teatro-ritual, que veremos mais adiante na experiência de Jerzy Grotowski. Porém, se de um lado, temos no ritual a reapresentação como possibilidade de entrada para uma relação com o pensar-agir psicanalítico, por outro, percebemos que ela já trata de uma complexidade, ela deriva de outra matéria. E é justamente da brincadeira, do jogo que ela deriva. Ou seja, a essência primordial do teatro, que toca o universal, está na brincadeira.

A continuidade do nosso percurso veio a tocar o conceito de brincar em Winnicott, que carrega especificidades interessantes para a correlação que estamos fazendo. Ainda, a transferência freudiana, que atua na estrutura do *setting* psicanalítico, mas não apenas dentro dele, e tem em si, algo daquilo que Winnicott trabalhava quanto aos fenômenos transicionais. Tudo isso para chegarmos a uma experiência teatral mais específica, que nos servirá de exemplo e que nos ajudará a relacionar com a história de Quesalid.

7.1 Stanislavski e Grotowski – as ações físicas e o papel do diretor

Constantin Stanislavski foi um grande diretor russo, o primeiro a buscar sistematizar uma técnica para o ator. Não só isso, ele apresenta o diretor como parte fundamental do processo criativo e de trabalho sobre a obra, assim como sobre aqueles que nela atuam. Anteriormente, o teatro russo, bem como o europeu, era realizado sob a técnica de declamação, com cenários sempre parecidos independentemente da peça, longe de qualquer realismo ou de necessidade de conexão com os intérpretes. Bem resumidamente, Stanislavski iniciou seu percurso trazendo a necessidade do Trabalho do Ator sobre Si Mesmo. Este trabalho vincularia o intérprete a um uso específico de seu aparato psicofísico para produção do espetáculo. Agora, o ator não faria apenas aulas de voz com ênfase no modo de se dizer uma frase e a cadência dos versos, mas como aquele corpo, em quais circunstâncias pessoais diria aquilo. Essa primeira fase é conhecida como a fase da Memória Emotiva. É uma oposição ao teatro proveniente dos estudos de Diderot, conhecidos pelo formalismo e a simples expressão de signos, independentes de um empenho da interioridade do intérprete. Bom ator era o que melhor exprimisse determinado signo.

Porém, na fase da Memória Emotiva, o diretor russo pesquisa sobre como emprestar um senso de realidade ao Teatro. Como o ator poderia criar uma qualidade realista em sua interpretação. Para interpretar determinado papel que, por exemplo, passasse por uma situação de injustiça, o ator deveria buscar em sua memória pessoal as injustiças que sofreu. A partir de um cuidadoso trabalho sobre os detalhes de sua memória e emoção, empenhasse-as no momento da representação. Com o passar dos anos surgiu a questão da repetibilidade. Observando os espetáculos todo final de semana, ele percebia que cada dia o espetáculo era completamente diferente, entendendo isso como um problema. Dessa questão, iniciou o trabalho sobre o Método das Ações Físicas, em que, agora, o ator não deveria pensar mais na emoção que sentiu em determinado momento de sua vida, mas o que fez, como agiu, o que pensou, porque agiu de determinada maneira em certa circunstância.

Para que cheguemos mais perto do recorte deste trabalho, adentremos a experiência do diretor polonês Jerzy Grotowski. Reconhecido como alguém filiado ao trabalho sobre as Ações Físicas, Grotowski foi diretor de espetáculos por apenas dez anos. Então, iniciou longos períodos de trabalho que desembocaram na pesquisa da Arte como Veículo. Nesta fase, não eram realizadas apresentações

públicas como geralmente conhecemos, mas apenas compartilhamentos do trabalho exercido dentro da sala de ensaio. Desenvolvendo a pesquisa sobre Ação Física, passou como diz o nome, a pensar o teatro como uma ferramenta de acesso e trabalho sobre o ser humano. É bom relacionarmos esse trabalho do ator sobre si como algo do teatro-ritual, já apresentado. Desse teatro em que a ação mais do que reproduzida, é reapresentada, pede um empenho interior daquele que a realiza e não tem o mesmo fim do espetáculo, do *show*, ou seja, a ação acontece no ator e não no espectador.

Pois bem, para nós será importante esse momento de deslocamento da atividade teatral com foco na criação de um espetáculo para a investigação dos efeitos que a técnica pode realizar sobre um corpo, a consequência disso na relação diretor-ator, e a experiência específica de Grotowski e Ryszard Cieslak no espetáculo “O Príncipe Constante”.

Ali, Grotowski ensaia em particular por três meses com um de seus atores. Percebe em suas memórias de adolescência, em toda sua descoberta da sexualidade no seu primeiro namoro uma fonte para o trabalho sobre o papel principal do texto de Calderón de la Barca. Como frente de uma tapeçaria o público viu a história escrita do martírio de um príncipe. Porém, o trabalho real, a partitura de ações, era sobre a experiência pessoal de Ryszard Cieslak em seu primeiro amor. (RICHARDS, 2007).

Marco para a pesquisa grotowskiana, a vida presente no corpo de Cieslak é referência até hoje para atores de todo o mundo. Mas, aqui, nos interessará o ponto de vista adotado pelo diretor bem como o modo em que isso se traduz no trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (local onde Grotowski desenvolveu a sua última fase de trabalho, a saber, “A Arte como Veículo”, e na minha experiência pessoal como ator-pesquisador e coordenador de um grupo de teatro.

7.2 Diálogos freudianos: o que faz um escritor/ator?

Em “O Poeta e o Fantasiar (1908)”, Sigmund Freud coloca a criança como aquela que brinca com afeto, mas distinguindo realidade e brincadeira. A antítese do brincar

não é o que é sério, mas o real. O adulto para de brincar, encara a vida com seriedade agora. Porém, Freud completa que a renúncia a um prazer antigo é algo penoso para um homem. Nunca renunciamos a nada, apenas trocamos um prazer por outro. Então, a criança que para de brincar faz uma substituição da mesma pelo fantasiar. Cria *devaneios*.

O escritor, leia-se ator, age como uma criança que brinca. A principal operação aqui vem dessa artificialização do brincar, que seria quase que um reconhecimento social do fantasiar. Nessa mesma linha, Huizinga nos trouxe o brincar na vida adulta como algo ou institucionalizado, pelas artes e a religião (ritual), ou da ordem do extracotidiano enquanto uma atividade para além do trabalho, da vida ordinária.

Esse fantasiar carrega a marca de três tempos: de uma impressão atual capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito; uma lembrança de uma experiência anterior, em que o desejo foi realizado e é criado o devaneio; uma fantasia referente ao futuro que realiza o desejo. Ou seja, a ação de fantasiar, seria tal qual o sonho, uma forma de realizar um desejo inconsciente, que apareceria agora de uma outra maneira.

A estética para Freud seria o suborno do escritor ao público, fazendo com que ele aceite algo que, a princípio, lhe traria repulsa – a fantasia privada de um outro. Ou seja, essa outra maneira de aparição do desejo não usa a estética necessariamente como filtro, mas toda a artificialização como deformação de um conteúdo outrora reprimido. Assim como diz o pai da psicanálise, em textos como “Dostoiévski e o parricídio (1928 [1927])”, a escrita é sublimatória, o que possibilita inferências na personalidade do autor a partir da sua obra.

Essa visão seria uma face da moeda do trabalho do ator, um criador de fantasias profissional em busca da realização de seus desejos, ou então, um jogador, alguém que brinca e se refaz a partir do seu brincar, visto que na brincadeira a criança expressa algo de seu mundo interior, e na repetição encontra a capacidade de elaborar suas questões internas. A outra face, porém, é a problematização proposta por Grotowski que implica abordagem direta sobre a memória, assim como vimos há pouco sobre o ator Ryszard Cieslak e o seu trabalho da reconstituição e reapresentação de uma memória de adolescência.

Ao partiturar a sequência de ações, Grotowski pede riqueza de detalhes nas lembranças. Relembrando as lições de Stanislavski: o que foi feito? Por que? Com que qualidade? Esta última pergunta é importante para nós. Conectando nossas

relações, Freud e Breuer em “Comunicação preliminar” já colocam:

(...) cada sintoma histérico individual desaparecia de forma imediata e permanente quando conseguíamos trazer à luz, com clareza a lembrança do fato que o havia provocado e despertar o afeto que o acompanhara, e quando o paciente havia descrito esse fato com o maior número de detalhes possível e traduzido o afeto em palavras. A lembrança sem afeto quase invariavelmente não produz nenhum resultado. O PROCESSO PSÍQUICO originalmente ocorrido deve ser repetido o mais nitidamente possível ; deve ser levado ao seu status nascendi e então receber expressão verbal. (FREUD, 1893/2006, Vol. II, p. 42, grifos meus)

Pois bem, quanto à teoria do trauma, poderíamos dizer que nosso ator-modelo realiza um processo de ab-reação. Quanto à necessidade de encontrar determinada qualidade para realizar a ação, vemos em Freud a necessidade de se reencontrar o processo psíquico, ou seja, não basta que uma série de movimentos seja feita sem determinado afeto. Daí que deduzimos que o ator deve ter um corpo e mente treinados, para que possam reagir dos estímulos mais profundos aos mais delicados de sua psique. Quanto ao “receber expressão verbal”, podemos investigá-la como meio privilegiado de intervenção na clínica psicanalítica, enquanto que no teatro, a ação física é a linguagem passível de análise, afeto e reconstrução.

Outra via de análise e relação aparece se tocarmos outro texto de Freud – “Lembranças Encobridoras”. Neste, o autor busca desvendar por meio de autoanálise alguns tipos de lembranças infantis, em como elas reaparecem e com qual significado. Em determinado momento, ele pensa que uma lembrança pode estar retida na memória apenas de modo incompleto. Que um jogo conciliatório entre a força de importância dessa lembrança e uma força opositora de resistência negociam, e terminam por levar à consciência apenas uma parte dessa memória, fazendo com que a parte fundamental seja, não esquecida, mas omitida, tal qual o trabalho do sonho.

Levemos em conta que um ator trabalha sob um estado alterado de consciência, próximo daquilo que Freud chamaria de estado hipnóide, em que a censura está enfraquecida. Quando é criada uma partitura de ações tal qual Grotowski impelia seus atores, a precisão era um dos fatores fundamentais. Essa precisão da

experiência física, sendo que física deve ser entendida não apenas como formal, mas imbuída de uma ação interior, poderia libertar um conteúdo associativo interior profundo e não previsto. Segundo Thomas Richards², herdeiro do Workcenter de Grotowski, essas associações não podem ser marcadas, buscadas para repetição, elas simplesmente aparecem se o trabalho preciso é bem executado. À óptica freudiana, podemos dizer que as associações mais profundas, no caso estudado, podem ser fruto dessas lembranças omitidas, do retorno do reprimido, que move o ator e o coloca em contato consigo mesmo. Ainda, o que surge para o ator é também fruto da negociação com a resistência. O que aparece, mesmo que nessas condições especiais, deve ser entendido como um resultado de forças e, por isso, essas associações mais profundas variam, o que nos leva a outra questão:

Para o teatro, isso bastaria. O ator está vivo e cumpre seu papel, a princípio de ab-reator profissional, ou daquele que autoprovoça seu inconsciente de forma artificial. Levi-Strauss e seu xamã, Quesalid, nos colocam, no entanto, o movimento da ab-reação como algo que dilui o problema original. Mas o ator continua fazendo as mesmas ações. O paciente continua às voltas com a mesma questão, os sintomas retornam. Stanislavski nos perguntaria: mas se o ator ab-reagiu, sua ação psicofísica será incapaz de ser repetida. Ao que Winnicott acrescentará:

Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do Eu (*self*). (WINNICOTT, 1976, p.90, grifos meus)

A luz freudiana nos dirá que o ator, diferentemente do ato mágico do xamã, porém próximo ao paciente psicanalítico, elabora. Cada vez que repete, ele tem a chance de perceber algo escondido, é mais uma investida sobre um núcleo inconsciente, sobre a memória inconsciente – é mais do que isso, é uma arma de combate à resistência, que atacada se vê em posição de negociar. Assim, a obra atoral não é um objeto acabado, mas que vem sendo reconstruído a cada dia por um sujeito que, ao repetir a ação, se depara com um outro dentro de si, rumo ao fato original – mito que percorre a obra do pai da psicanálise. Pois, o ator, tal qual a

² Referência recolhida em trabalhos dentro da sala de ensaio, bem como boa parte da conceitualização do trabalho de Grotowski e do Workcenter. (2014)

criança que brinca, vê em seu trabalho (que no caso da criança aparece em decorrência da estrutura do *setting* aliada ao desejo inconsciente) uma possibilidade de ir mais fundo nessas memórias que vão aparecendo, fruto de uma mesma partitura física precisa e repetível.

Outras questões que se seguem são: o que fazer com esta ação análoga a um sonho trazido à consciência? A interpretação desfaz o sintoma e afrouxa a repressão. Qual seria então, para nós, um análogo da interpretação feita no divã? Quais os instrumentos teatrais para se desvendar a aventura inconsciente? Ou será a interpretação própria da psicanálise, não possibilitando um diálogo produtivo?

8 A TRANSFERÊNCIA E OS FENÔMENOS TRANSICIONAIS – O OUTRO COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL NO JOGO TEATRAL: À GUIA DE CONCLUSÃO.

Quando Freud inicia sua escrita sobre transferência é notável seu caminho ao relacionar o fenômeno com o amor – vereda esta que Jacques Lacan irá desenvolver. Uma boa imagem neste sentido é a de Contardo Calligaris³ que dizia ver no amor duas pessoas jogando tênis: uma pessoa bate a bola de um lado e a outra responde a essa jogada. No entanto, com o tempo e a psicanálise, passou a ver o amor como duas pessoas jogando *squash* em quadras diferentes. Porém, para nós, a transferência se encaixa num espaço intermediário que inclui diferença e repetição, e que para a clínica winnicotiana será compreendida como uma questão vetorial, rumo à interioridade ou à exterioridade. Fato é que dentro da psicanálise, seja na transferência, no amor, ou na brincadeira, o outro assume papel fundamental, fundante para o sujeito. É a necessidade de encontrar-se com algo que não reage segundo as possibilidades inconscientes de repetição de um padrão infantil que move o sujeito rumo ao novo, rumo à experiência. Pois é nesse movimento entre os desejos interiores, tendo a vida como o palco de uma reencenação de padrões e cenas infantis, e o surgimento de um *outro* que frustra a repetição perfeita, que impõe singularidade ao presente, criando essa zona nova, em que sujeitos se encontram e vivem juntos o novo (entendendo novo como algo dessa zona intersubjetiva em que dois projetam suas imagos infantis e colhem algo de repetição, mas algo de diferença). Julieta Jerusalinsky em seu ensaio “O sujeito na era das relações virtuais” também coloca, em termos mais próximos à escola francesa, algo sobre o papel do outro como fundador da subjetividade, enquanto identidade ou em termos relacionais:

No estágio do espelho, é pelo olhar do outro primordial que se produz o endereçamento a uma imagem ideal de si, que antecipa a potência de uma imagem idealizada pela qual o agente materno reconhece a criança ao afirmar: ‘Esse é você, meu filho!’. (...) A questão fundamental que se apresenta para um bebê diante de um Outro encarnado, que se dirige a ele falando, gesticulando, cantando, olhando, introduz um enigma que o

³ Referência recolhida durante aula da Professora Dr^a Julieta Jerusalinsky na PUC – Cogea – 2º Semestre/2016, mas não encontrada nos escritos de Contardo Calligaris, o que me leva a crer, que a mesma tem origem ou de conversas pessoais ou de alguma entrevista a qual não tive acesso.

convoca: - *Che vuoi?* Ou: “Se o Outro fala, o que ele quer de mim?” – É a partir desse enigma que se convoca a condição de falasser. (JERUSALINSKY, 2017, p. 23-35)

É uma questão de deslocamento. De algo que não é Eu e que me coloca numa posição deslocada para agir. É do mesmo campo da brincadeira, em que o objeto, ou mesmo a estrutura do jogo, que por si só já impõe um ambiente extracoditiano, sendo este mais seguro por um lado, mas que por outro abre mais possibilidades de baixar a resistência, visto que esse outro - seja ele um sujeito, um brinquedo concreto ou até mesmo a memória, a imaginação do jogador fazem com que ele esteja *entre*. Entre o interior e o exterior, e não mais escravo de um padrão preferencial já estabelecido.

O teatro aparece então como lugar privilegiado para o encontro com esses tantos *outros*, e de maneira estruturada possibilita a repetição sistemática das ações, o que pode trazer ao praticante, seja ele ator ou não, algo desse espaço intersubjetivo. Pois, que algo comum a diversas escolas teatrais é justamente a necessidade desse *outro* – seja ele fruto da sua memória/imaginação ou de outra pessoa. É este *outro* que desloca o sujeito e o faz se colocar para além da repetição relativa a esse mundo interior. Na segunda parte de “Au Soleil Même La Nuit”, vemos a diretora Ariane Mnouchkine enunciar aos berros para seus atores:

- O teatro é o outro!

E em seguida vemos um jovem durante o ensaio, atingindo um novo de patamar de qualidade em seu trabalho, dizendo aos prantos:

- O teatro é o outro.

Ele se refere à cena que acabara de fazer, na qual ele se posiciona a “agir passivamente”, ou seja, agir em conexão com o outro. E é nesse momento, em que o sujeito que não se pensa, mas que se é, aparece. É uma instância inconsciente que nos faz lembrar da máxima lacaniana de que “penso onde não sou e sou onde não penso.” (LACAN, 1998, p. 521)

É algo da ordem da sujeição à brincadeira. O brincar como esse lugar extracotidiano onde um *outro* que está dentro de nós aparece. Mas aparece em relação, em meio a essa zona intersubjetiva onde somos criadores, atores de um sonho de liberdade. E é fora do cotidiano também, porque possui leis próprias, criando um espaço de relaxamento e propiciando o deslocamento do sujeito.

Pois, aqui não tocamos no fenômeno da transferência dentro dessa relação entre ator e diretor, de modo a analisar de modo selvagem relações tais quais protagonizaram Jerzy Grotowski e Ryszard Cieslak, apesar de serem notórias as possibilidades de um trabalho nesta via. No entanto, podemos continuar nossa abordagem conceitual e inferir que o diretor ocupa como o lugar de um analista, mas de um analista que ouve através do corpo e da visão os impulsos e intenções do ator, que é paciente ativo em sua (auto)análise. Esse diretor, porém, tem um desejo que é da ordem de seu próprio processo artístico – sublimatório, de sua necessidade de elaboração, mas que também carrega leis estéticas. Esse jogo complexo que remete a estudos sobre contratransferência nada mais é do que a realização disso que o teatro chama de contato. Ambas as zonas artificiais de produção de conhecimento sobre si e de criatividade de uma vida que pode, por que não, ser outra.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre histeria (1893-1895)*.VOL. II.Ed.Standard., Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- BROOK, P., GROTOWSKI, J. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*, 6ª Edição, Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro laboratório de JerzyGrotowski 1959-1969*.1ª Edição, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- Freud, Anna. *O tratamento psicanalítico de crianças (1927)*. Rio de Janeiro: Imago, 1971.
- FREUD, Sigmund. (1893-1899).*Lembranças encobridoras in: Primeiras publicações psicanalíticas*.Vol.III.Ed.Standard.Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1901-1905) *Posfácio ao caso Dora. In: Um caso de Histeria, Três ensaios sobre Sexualidade e outros trabalhos*. Vol. VII. Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1906-1908) *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Vol. IX.Ed.Standard.Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1908) *O Poeta e o Fantasiar. In: Arte, Literatura e os Artistas*.Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. (1910[1909]) *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In. Cinco Lições de Psicanálise*. Vol. XI. Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1912) *A Dinâmica da Transferência. in: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. (1914) *Recordar, repetir, elaborar. in. O Caso Schreber e Artigos sobre Técnica*. Vol. XII.Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006
- _____. (1915 [1914]) *Observações sobre o amor transferencial.in. O Caso Schreber e Artigos sobre Técnica*. Vol. XII.Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. (1920) *Além do Princípio do Prazer. In. Além do Princípio do Prazer,*

Psicologia de Grupo e outros trabalhos. VOL.XVIII.Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____ (1928[1927]) *Dostoievski e o parricídio*. in: *O Futuro de uma Ilusão*.

Vol: XXI.Ed.Standard. Rio de Janeiro, Imago, 2006.

_____ (1937) *Análise terminável e interminável*. In. *Moisés e Monoteísmo Três Ensaios*. Vol.XXIII.Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____ (1937) *Construções em análise*. In. *Moisés e Monoteísmo Três Ensaios*. Vol.XXIII.Ed.Standard. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JERUSALINSKY, J. *Intoxicações eletrônicas: o sujeito na era das relações digitais*. Salvador: Ágalma, 2017.

Klein, M. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, J. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. (1957) in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Mezan, R. *A transferência em Freud: apontamentos para um debate*. In: Slavutzky, A. (org.). *Transferências* (pp. 47-77). São Paulo: Escuta, 1991.

PETOT, Jean-Michel. *Melanie Klein I. Primeiras descobertas e primeiro sistema, 1919-1932*. Volume I. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre o método das ações físicas*. 1ª Edição, São Paulo: Ed. Perspectiva. 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. London. New York: Routledge, 1997.

WINNICOTT, Donald. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1975.

Filmografia

AU SOLEIL *Même la Nuit*. Direção: Ariane Mnouchkine. AGAT FILMS&Cie – Théâtredu Soleil, Paris, 1997. DVD