

No campo da clínica, igualmente, haveria um movimento de centramento e enfraquecimento da ação do outro. A procura seria a da apropriação do inconsciente, de reintegração do estranho, tomando-o como algo separado pela pessoa, que lhe pertence e deve ser assimilado por seu ego.

Laplanche se coloca por fim a questão da possibilidade de dar um acabamento à revolução copernicana e procura indicar a necessidade de se prosseguir num trabalho em direção aos fundamentos da psicanálise para levar adiante este movimento. Articulado a dimensão epistemológica à constituição da subjetividade, diz que a grande resistência a isto seria justamente o narcisismo (noutro artigo Laplanche explicita que, ao contrário do trabalho psicanalítico, o trabalho do ego é sempre este, o de ligar, acomodar, centrar). Em vez da fórmula clássica, “a ontogênese repete a filogênese”, deveríamos dizer, “a teoreticogênese repete a ontogênese”: o bebê partiria de uma etapa ‘copernicana’, gravitando em torno do outro e recebendo passivamente suas mensagens; a seguir haveria uma etapa

‘ptolomaica’, representando o ‘recentramento’ narcísico do psiquismo.

A situação analítica recoloca esta situação original na transferência e sua função, longe de ser a de uma apropriação do id pelo ego, deveria ser a possibilitação da permanência do inconsciente e da abertura para o outro.

Para concluir, vale a pena lembrar que no final de 1992 a editora Martins Fontes lançou dois livros de Laplanche: *Traduzir Freud*, em co-autoria com Pierre Cotet e André Bourguignon, que trata dos estudos e critérios para a nova edição das obras completas de Freud em francês e *O inconsciente e o id*, quarto volume da série ‘Problemas’, que trata, entre outras, das questões que levantamos nesta resenha; em 1993, a mesma editora lançou *Novos fundamentos para a psicanálise*. Resta esperar que em breve possamos contar com a edição em nossa língua dos artigos desta coletânea e do quinto volume da série ‘Problemas’, *Le baquet/transcendance du transfert*, editado pela PUF em 1987.

UM INVENTIVO ENCONTRO ENTRE PSICANÁLISE E TEATRO

Helena Kon Rosenfeld

Psicanálise e teatro: uma pulsionalidade especular, Mauro Meiches
Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social,
PUC-SP, 1992, Dissertação de Mestrado.

Psicanálise e teatro. O próprio título já marca uma intenção – trabalhar com dois campos conceituais – e nos envia a esse fascinante mas problemático terreno.

A psicanálise pode e deve se aproximar de outros setores do fazer humano – filosofia, história, arte, medicina, entre outros – e a questão é como o faz. Nesta dissertação,

Mauro Meiches realiza uma aproximação em que não há uma hierarquização de um campo sobre o outro e nem qualquer tipo de rivalidade. Trata-se sim de buscar afinidades e propor um diálogo em que cada campo possa fazer o outro pensar. A idéia é usar a teoria das pulsões e do desejo construída por Freud e reinterpretada por Lacan para pensar a trajetória e o ideário artístico do grupo Uzyna-Uzona (sucessor do Teatro Oficina), dirigido por José Celso Martínez Correa. Tal trajetória, por ter características diferentes das encenações teatrais tradicionais, exige que a psicanálise lance mão de uma teorização diferente daquela usada para obras de arte mais clássicas.

A interpretação psicanalítica que o autor constrói permite uma compreensão original dessas manifestações contemporâneas da arte teatral, manifestações que muitas vezes têm a aparência de obras acéfalas e não realizadas. O estudo mostra que tais obras não só aconteceram (embora com outro tipo de visibilidade) como que há um alto grau de coerência ao longo da trajetória configurada por elas. Ao mesmo tempo, a penetração detalhada em tais manifestações – e aqui está outra contribuição valiosa ao campo do teatro, na medida em que pesquisou e elaborou material inédito e ainda não trabalhado – possibilitou o desenvolvimento de uma teorização também original, em que a explicação psicanalítica clássica da arte pela sublimação sofre um deslocamento.

Nesse ponto abro parêntese para apontar um dos muitos momentos de inteligência e criatividade desse trabalho: a ausência do livro *A sublimação*, que foi anunciado mas nunca publicado por Freud, é comparada ao livro sobre a comédia, perdido na

biblioteca da abadia no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Ambos seriam perigosos e ameaçariam a civilização.

Para a psicanálise, a arte é o resultado final de uma corrente de transformação energética: os impulsos sexuais são sublimados, a satisfação sexual da pulsão é trocada por outra, dessexualizada. A pulsionalidade se transforma em arte e é a partir das obras de arte 'prontas' que as teorizações geralmente se dão. No entanto, os impulsos sexuais temem a sublimação e tentam escapar de sua sedimentação em obras. Aqui começa a novidade: o autor escolheu pensar justamente um tipo de obra marcado por essa impaciência, por essa impossibilidade de suportar o adiamento exigido pelo princípio da realidade, por essa urgência. Obras que berram, que jorram e que não chegam a constituir produções com uma forma ou duração que permitam uma contemplação. Obras que ao simples enunciar-se passam a existir, pois já expressam um desejo e uma satisfação. São irrupções que têm que ser captadas como "... trajetória, sucessão temporal que obedece a uma lógica desejante". Estão próximas do pulsional antes de sua transformação pela sublimação e, portanto, tornam transparente a pulsionalidade que é motor da criação artística.

O autor mostra que essa trajetória artística tem um movimento análogo ao da onda pulsional e percorre cada segmento dela com uma lente de aumento, levando o leitor a acompanhar de perto cada momento: o seu detonar, o contorno do objeto, a aproximação assintótica ao fim, o engate numa representação, a descarga. O trabalho é "... tirar a máscara do objeto que resultou do desvio realizado pela sublimação, desvesti-lo e assim revelar suas sucessivas

camadas pulsionais...” e também, “... a cada berro, a cada aparição, averiguar e interpretar o desejo de que se trata”.

Cabe notar a maneira particular com que o autor pensa a arte via psicanálise. Não se trata de interpretar uma obra acabada e muito menos de psicanalisar o artista, um personagem ou um conteúdo temático. Trata-se sim de pensar o processo criativo, o caminho percorrido do impulso até a obra, bem como buscar o desejo que sustenta a trajetória resultante desse processo.

O método, oportuníssimo, é psicanalítico por excelência: é a significação retroativa, na qual o que vem depois ‘resignifica’ o que veio antes. Trabalha-se com fragmentos e significantes que são aproximados por similitude e não por cronologia.

Na primeira parte, a encenação de *Ensaio geral para o carnaval do povo* (1979-1980) é o momento inicial do *après-coup* que vai ‘resignificar’ elementos que já estavam presentes nos espetáculos *Galileu Galilei* (1968), *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias señor* (1970-1971). A partir de dois significantes que se repetem – coro e Galileu Galilei – chega-se a um primeiro desejo que sustenta o ideário do grupo: situar-se *fora* da linguagem teatral, realizar um ‘te-ato’, uma ‘apresentação’, um ato não intermediado por representação (o coro vira protagonista, surgem ‘atuadores’ no lugar de atores, abole-se a divisão palcos-platêa, não há mais espectadores). Beco sem saída, destino de qualquer desejo. “A linguagem, embora se possa romper sistematicamente com as sintaxes estabelecidas, é a única possibilidade de comunicação... Não há corpo que não esteja vestido, podendo mesmo estar nu. A camuflagem do corpo que o grupo quer de qualquer ma-

neira eliminar tem ardis que não permitem que o corpo exista sem elas para nomeá-lo” (p. 105).

Na segunda parte, *As bacantes* é o ponto de ‘resignificação’ de *Acords* (1986), *Roda-viva*, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo* (leituras dramáticas de 1985) e *Os sertões* (1989), o primeiro e o último projetos que não foram encenados. Aqui, o desejo é o de situar-se *antes* da origem do teatro, momento mítico em que a “... separação entre arte e vida, representação e coisa, cede rumo a um indivisível uno primordial, revelador de uma essência dada como perdida pelo advento da mediação significativa” (p. 111). A idéia é recuperar a função que o teatro desempenhou na sua origem, ou seja, na Tragédia Grega. Outro tropeço do desejo: supor uma essência que permaneceria encoberta à espera de uma recuperação que a revele, uma essência inalterada pela história.

O texto alterna passagens contendo teorizações altamente densas e refinadas, com momentos leves e bastante interessantes em que os projetos, as encenações e aparições são relatadas. A descrição da presença de Zé Celso num programa de tevê, em que a câmera tinha que correr atrás dele e a presença do grupo diante de Paulo Maluf intimando-o a ler um trecho de *As bacantes* contracenando com a atriz Elke Maravilha, são hilariantes. A apresentação do projeto de reforma do espaço físico do teatro da rua Jaceguai e a luta para conseguir realizá-la (mais um projeto ainda não realizado) é fascinante: a destruição das paredes, o contato com a rua, o chão de terra.

Há uma profusão de metáforas que são verdadeiros achados e vale destacar o uso

do termo *fervura*, em vez do congelamento usado por Freud, para qualificar o estado das representações no inconsciente: "... trata-se de processos de alto teor energético, de muito movimento e conflito (...) o inconsciente é quente" (p. 14).

O trabalho tem como eixo central a comparação entre uma trajetória artística e o movimento pulsional, e desse eixo saem muitos fios que aqui só é possível apontar: a tão atual questão apresentação-representação, a analogia entre pulsão e paixão, o caráter amoroso e passional da relação com o público (objeto de desejo do sujeito da criação), reflexões sobre a origem da tragédia a partir de Nietzsche (o elemento dionísíaco), e outros.

A conclusão é brilhante: num novo movimento de 'retroação', a segunda parte 'resignifica' a primeira e o autor mostra

como o antes temporal prevalece no desenho de desejo sobre o fora espacial: "Se há, no entanto, algo generalizável no percurso de José Celso, que poderia ser imputado a todo artista, e talvez a todo sujeito, habitante do simbólico, é essa tentativa quixotesca de saber de sua origem. Encarnada aqui no fazer teatro, ela encerra a pergunta limite: por que teatro? Como isso veio ao mundo? Com que fim?... Ao repetir incansavelmente seu ideário, é como se a esperança de resposta permanecesse viva. Não a resposta à pergunta irrespondível, mas re-colocação em aberto, do fato mesmo de não existir resposta. Fazendo assim, é possível continuar servindo-se de uma mitologia que, e por que não?, cumpre soberbamente o papel de objeto de desejo. Apenas para continuar a desejar" (p. 276).