

Uma, nenhuma, cem mil faces secretas: as máscaras e suas metáforas na obra de Pirandello

Fernanda Esteves Fazzio e Claudio César Montoto

RESUMO

O presente artigo faz uma leitura da obra *Um, Nenhum, Cem mil* (1926) de Luigi Pirandello, a partir de discussões psicanalíticas. Desenvolvem-se conceitos sobre o narcisismo, as idealizações e as identificações do protagonista Vitangelo Moscarda, pautado nas teorias de Sigmund Freud.

O propósito desse artigo também busca responder a pergunta: o artista também não usa máscaras para se esconder e se revelar durante o seu processo criativo? Com a metodologia apresentada em *A Metáfora Opaca* de Frankling Goldgrub, realizou-se a interpretação do fenômeno cultural teatral abordado. Autores como J. Lacan, Sarah Kofman, J. Guinsburg possibilitaram articulações entre a psicanálise, a literatura e a criação artística.

As conclusões se centraram na ideia de afastamento e aproximação com as palavras, os nomes, os ditos e não-ditos, buscando sentidos e significações para encontrar os tantos outros que constituem a multiplicidade do processo de criação artística, proporcionando, dessa forma, um retorno mais ampliado do artista para si.

Unitermos: Arte, Psicanálise, Literatura, Narcisismo, Máscaras.

INTRODUÇÃO

A psicanálise, a literatura e o teatro se encontram no silêncio. Entre silêncio da vida e o silêncio da morte, a existência se dá entre muitos encontros e desencontros. É no teatro que todas as artes se reúnem, onde a música dá o ritmo da peça, a poesia e literatura criam a dramaturgia, a interpretação dos atores encanta o público e, com toque final, as artes plásticas promovem as cores e formas desde o cenário até as máscaras. Diante de todas essas artes envolvidas no palco, talvez o tempero precioso, aquilo que une e (re)úne todas as artes e encontros, seja nada menos que na ausência de qualquer ruído.

Os atores bem sabem da importância da escuta atenta e sensível no momento em que a fala entra em cena, rompe com a pausa e, assim, algo verdadeiro acontece. Não basta decorar as falas, ensaiar e entrar na hora certa, os amantes do palco precisam desenvolver a difícil arte do encontro com o outro. Aqui, o público também está convidado a participar do silêncio compartilhado que torna possível a potência da relação no aqui-e-agora.

William Shakespeare (1564-1616) mostra que o teatro são os espelhos da vida. Na arte do efêmero, quando as cortinas se abrem, o que o espectador vê não deixa de ser um reflexo de si nos tantos personagens.. Como o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) aponta no texto O simbólico, o imaginário e o real (1953), as identificações são imaginárias, realizando uma distinção entre eu e outro que busca o retorno à totalidade, autossuficiência e completude. Com descuido, rimos, nos envolvemos e choramos da dor que está no palco, sem saber que estamos falando das dores que são nossas também Assim também não é na leitura intensa de um bom livro?

E na nossa difícil tarefa de nos desprender das armadilhas do passado e viver com menos excesso de futuro, o presente é o que temos de mais precioso, o único lugar onde é possível compartilhar experiências sensíveis com os outros. Nos modificamos a cada encontro, um pouco do outro fica em nós e também um pedacinho nosso gruda no outro alguém. Não saímos os mesmos depois de um encontro potente e o teatro está lá para nos lembrar de que é possível compartilhar essa experiência de SER.

O desafio de repetir a mesma peça sem cair no tédio faz parte da arte de se (re)novar e (re)descobrir os sentidos a cada apresentação, desvendando as camadas

das palavras, das ações e, claro, brincando nesse movimento de ser e não-ser o (eu) mesmo. Por que não pensar que (re)inventar-se não faz parte da condição de ser sujeito? Assim, também, é que o encontro na clínica psicanalítica acontece. Um encontro em que, como já disse Sigmund Freud (1856-1939), repetimos, recordamos e elaboramos nossas questões mais íntimas. A caminhada é longa, repleta de descobertas de quem realmente somos, o que de fato queremos e qual sentido de nossas escolhas. Improvisações, humor e brincadeiras não ficam de fora desse caminhar que aproximam o lado cômico e trágico de ser quem se é.

Penso que o teatro e a psicanálise se aproximam com artes do encontro e do silêncio, que são, sobretudo, percorridas pelas palavras. Antes do teatro virar corpo, palco e cor, existem as palavras, a dramaturgia, um imaginário que costura as primeiras impressões. Na busca por brechas do Inconsciente que se revelam nos não-ditos, nos sintomas, nos atos falhos e, claro, nos sonhos, a experiência de análise acontece, justamente, no sonhar junto. Aqui, encarar o não-saber é fazer psicanálise, se permitindo se re(descobrir) de muitos modos diferentes de ser. Se teatro é a arte do encontro e encontro das artes, a psicanálise é a arte de tornar os sujeitos protagonistas das suas próprias vidas, capazes de escrever o seu roteiro pessoal e escolherem o papel que desejam ter no mundo. Para alguns, isso é também um sinônimo de liberdade.

A experiência do encontro entre paciente e analista, no aqui-e-agora, atualiza uma relação de amor infantil que só pode ser vivida no presente, possibilitando que algo aconteça e se transforme. Assim, as palavras, o silêncio, as pausas e o vazio são os ingredientes que tornam não somente a análise, como também o teatro, artes do efêmero e de um dos mais preciosos encontros que podemos ter ao longo de nossa existência.

A pesquisadora busca investigar se teoria e a prática artística sonham juntos durante o processo de criação (científico ou artístico), em um encontro que se escuta com o olhar e se enxerga através de metáforas. Aqui, as máscaras de Vitangelo Moscarda o encobrem e o desvelam ao longo da obra literária *Um, nenhum, cem mil* de Luigi Pirandello. Mas será que o artista também não usa máscaras para se esconder e se revelar durante o seu processo criativo, que terá uma forma na realização de uma obra de arte?

Assim, relações entre a literatura, o teatro e a psicanálise foram alvo de constantes inquietações ao longo das pesquisas do pai da psicanálise pelo despertar do

Inconsciente. Em 1908 Freud escreve *Escritores criativos e de devaneios*, artigo célebre sobre os mistérios por trás da expressão em palavras. A busca pela satisfação dos desejos inconscientes, mediado pelo mundo da fantasia, parece ser uma busca constante do artista, característica semelhante com alguém que devaneia.

Se há uma aproximação do artista com o devaneio, também há um distanciamento na realização da obra de arte, por justamente ser uma ação na realidade. Daí porque Freud admira os escritores criativos: conseguem suavizar o caráter egoísta dos seus devaneios, através de alterações e disfarces, provocando prazer pela representação estética formal de suas fantasias. O escritor criativo, para Freud, realiza a sua obra a partir de uma compreensão interna acerca de suas fantasias mais arcaicas (infantis).

A proposta é tecer relações teóricas entre a psicanálise, a literatura e a máscara como metáfora da criação artística. Com a tentativa de decifrar imagens e símbolos escondidos sob véus das artimanhas do inconsciente, sofisticadas chaves de pensamento que podem ser encontradas por meio da expressão literária na obra *Um, nenhum, cem mil*, do poeta e dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936).

I- Uma experiência de identificação primordial: do narcisismo primário ao estágio do espelho.

Se as descobertas do Inconsciente entram na psicanálise pela interpretação dos sonhos, a sexualidade infantil avança na teoria psicanalítica com o trabalho *os Três ensaios sobre a sexualidade*, considerando as crianças com sua sexualidade infantil fragmentada, o pequeno “perverso polimorfo” com suas pulsões parciais. Garcia Roza explica que o termo “auto-erotismo” foi usado pela primeira vez em uma carta a Fliess em 1899, sendo retomado nos *Três Ensaio*s para “caracterizar um estado original da sexualidade infantil anterior ao do narcisismo, no qual a pulsão sexual, ligada a um órgão ou à excitação de uma zona erógena, encontra satisfação sem recorrer a um objeto externo” (1985, p. 99).

A aposta lacaniana é que o “inconsciente está estruturado como linguagem”, considerando que o efeito operador da linguagem é tornar o ser humano sujeito que

produz pulsões, não funcionando pelas determinações de instintos. A psicanalista Colette Soler no artigo *A hipótese Lacaniana* (2002) esclarece os efeitos das linguagens:

“Primeiro efeito: falta. Quem diz falta, diz desejo, aspiração metonímia. Segundo efeito: retalhamento das pulsões. Isto quer dizer que a erotização do corpo permanece ancorada na oferta do Outro, que a constituição da oralidade, da analidade, do voyeurismo, das pulsões invocantes, deve algo às ofertas do Outro” (COLETTE, 2002, p.10)

No texto *a Pulsão e seus destinos* ou *Os instintos de suas vicissitudes* (1915) Freud avança com considerações importantes sobre as pulsões. Como defendido anteriormente, as pulsões têm como objetivo a satisfação, mas por exigência da censura, pressupõe sempre uma modificação da pulsão não sendo a sua descarga imediata e direta (barreiras).

A pulsão possuindo dois representantes psíquicos, o representante ideativo (*Vorstellungrepräsentanz*) e o afeto (*Affekt*), leva os destinos pulsionais a não serem sempre os mesmos, obedecendo, cada um, a diferentes mecanismos de transformação. É válido ressaltar que é o representante ideativo da pulsão (ligado ao afeto), que se torna inconsciente. O afeto, por outro lado, pertence ao pré-consciente, já que não há “afeto inconsciente”.

Enquanto os destinos dos representantes ideativos são a reversão ao seu oposto, o retorno em direção ao próprio eu, recalçamento e sublimação¹; o afeto, não estando necessariamente ligado aos representantes ideativos, possui outros destinos. Em 1894 Freud escreve a *Fliess* os três mecanismos de transformações possíveis: transformação do afeto (histeria de conversão), deslocamento do afeto (obsessões) e troca de afeto (neurose de angústia e melancolia).

A artigo *As pulsões e seus destinos* privilegia os destinos dos representantes ideativos da pulsão, sendo a reversão ao seu oposto² a primeira vicissitude da pulsão

¹ Aqui se faz necessária a distinção entre *sublimação* e *idealização*. Enquanto na sublimação a libido de objeto encontra satisfação no objeto não sexual, a idealização é possível não apenas na libido do eu, mas também na libido de objeto, não existindo uma alteração na natureza do objeto.

² A questão do amor e ódio é compreendido por Freud como uma reversão de *conteúdo*, também configurando-se como uma reversão da pulsão em seu oposto. Essas formulações não serão desenvolvidas no presente

tratada. A reversão do objetivo da pulsão pode se manifestar no par de opostos sadismo-masochismo ou voyeurismo voyeurismo-exibicionismo, ocorrendo uma modificação do caráter ativo para o caráter passivo da pulsão.

Se para Freud o sádico é ao mesmo tempo um masochista, Garcia Roza diz que o exibicionista goza com o olhar do outro, como será desenvolvido nos próximos capítulos. Por isso, podemos inferir que o voyeur é também e ao mesmo tempo um exibicionista:

“Freud supõe uma alternância do predomínio de cada um dos termos dos pares de opostos durante a vida do indivíduo. Essa coexistência e alternância de opostos é denominada por ele ‘ambivalência’. Tanto o par de opostos voyeurismo-exibicionismo, como o par sadismo-masochismo, encontram sua explicação na organização narcísica do ego.” (1985,p. 129)

Em ambas as dinâmicas de reversão ao seu oposto, as mudanças de objetivos da pulsão, sendo inicialmente ativos (olhar, torturar) e tornando-se os objetivos passivos (ser olhado, ser torturado), levando a pulsão a retornar ao próprio eu. É válido frisar que, nessa dinâmica de reversão de atividade para passividade, nunca ocorre um esgotamento total de um dos opostos.

A partir das considerações sobre as pulsões é imprescindível tecer considerações sobre a fase intermediária entre o auto-erotismo e o amor ao objeto. Estamos entrando, assim, no narcisismo. O nome do termo narcisismo foi escolhido, justamente, como referência ao mito de Narciso, simbolizando o amor pela própria imagem. É em 1914 que Freud escreve “Sobre o narcisismo: uma introdução”, um dos textos pilares da psicanálise. Se a criança, como desenvolvido anteriormente, não consegue olhar o próprio corpo, sentindo apenas zonas fragmentadas de sensações, é a partir do olhar do adulto sobre a criança que uma imagem sustentada de si se torna possível. A imagem aqui não é somente reflexo, mas é através do olhar do Outro que a criança percebe seu projeto de futuro.

No auto-erotismo não há uma representação do corpo como uma unidade, sendo necessário o sujeito atravessar o narcisismo primário que proporcionará à

trabalho, sendo aprofundadas as mudanças voyeurismo-exibicionismo, como eixo central para a compreensão da obra de Pirandello *Um, nenhum, cem mil*

criança uma representação complexa da imagem de si-mesmo. Assim, encontramos as raízes do Ego ideal se formando. No terreno do Ego Ideal (*Ideal Ich*), lugar em que o bebê contempla todos os desejos dos pais, da concessão dos seus privilégios abandonados pela exigência da realidade e existência de todas as perfeições valiosas, entra em jogo uma ação psíquica a partir da revivescência do narcisismo parental, fundamental para que o narcisismo primário se constitua.

“O desenvolvimento do Ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do ego imposto de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal” (1914, p. 104).

Na relação parental de amor à criança, todos os defeitos são esquecidos e todas as perfeições são a ela atribuídas. Como bem escreve Freud, a criança se torna “his majesty the baby”, essa imagem idealizada dos pais. É válido ressaltar que o eu ideal não é uma fase a ser superada ou pode ser substituído pelo ideal de eu, já que o eu ideal permanece, com mudanças e transformações no adulto, mas nunca desaparece.

A outra forma assumida pela libido narcísica é o Ideal de Eu (*Ich Ideal*), uma saída do sujeito para não abdicar totalmente da perfeição narcisista da sua infância, projetando diante de si o seu ideal a ser seguido, agora, dentro das exigências sociais e da lei. Lacan acredita que o eu ideal está no campo do imaginário bem como o ideal do eu está no campo simbólico.

Tanto o Narcisismo Primário quanto o Narcisismo Secundário implicam no investimento da Libido no próprio Eu. Mas, entre um narcisismo e outro, há um investimento libidinal nos objetos externos, sem, de fato, haver um total investimento ou desinvestimento no Eu ou nos Objetos. Como aponta Garcia Roza, pode haver uma concomitância das formas de investimento com a predominância de uma delas, como ocorre na neurose ou na psicose:

“(…) Na neurose há uma retração da libido em favor do eu, mas sem quem o indivíduo elimine inteiramente o vínculo erótico com as pessoas e coisas. Esse vínculo é conservado na fantasia, substituindo os objetos reais por objetos imaginários. Na psicose ocorre algo muito diferente, a retração da libido não se faz pela substituição de

objetos reais por objetos imaginários, mas pela retirada da libido das pessoas e das coisas, sem o recurso à fantasia. O que ocorre é um corte com relação ao objeto e uma acumulação da libido do eu.” (ROZA, 2014, p.49)

Com o texto dos Escritos intitulado “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (1949) Lacan percorre caminhos que levam à constituição do Eu como figura de identificação com a imagem ótica captada pela criança através do espelho. As reflexões sobre o estágio do espelho de Lacan serão articuladas com os textos de Joel Dor e de J.-D Násio, que muito contribuíram para elucidar contornos acerca da teoria. O eu da psicanálise se opõe ao ser pensante do Cogito, um ser de existência, pensamento e sabedoria. O eu da psicanálise, segundo Lacan, é um eu virtual, de miragem, desconhecimento e indagação:

“Assim se compreende a inércia própria das formações do (eu), onde podemos ver a definição mais abrangente da neurose: ver como a captação do sujeito pela situação dá a fórmula mais geral da loucura, tanto que jaz entre os muros dos hospícios quanto da que ensurdece a terra com seu barulho e seu furor (LACAN, p. 103)

As vivências psíquicas da criança com seu corpo são de um corpo despedaçado (*corps morcelé*), esfacelado, caótico, enfim, um corpo aos pedaços e sem contornos. Lacan explica que a função do estágio do espelho revela-se na função da *imago* ao propiciar uma relação do organismo com a sua realidade (*Umwelt*). As fantasias desse corpo despedaçado se mostram também em sonhos ou quando a análise toca em algum ponto de desintegração agressiva do indivíduo, como representadas, por exemplo, nas pinturas de “O Jardim das Delícias” de Hieronymus Bosch no século XV. Como bem articula Lacan nos Escritos, a conquista da identidade é sustentada, justamente, pela dimensão imaginária. Lacan mostra que é no próprio fato da criança identificar-se a partir de algo virtual (a imagem ótica) que ela pode se (re)conhecer.

É válido ressaltar que a formação do eu não se restringe unicamente ao espelho como objeto, mas, principalmente, é o olhar da mãe que media a assunção de um eu cultural identificado à *imago* do semelhante. Como Ana Maria Sigal desenvolve a imagem sustentada pelo olhar do Outro (mãe como Outro simbólico) antecipa o que a

criança desejaria ter: coordenação motora, unidade, integração, domínio de si. A autora ainda completa que o desejo da criança não é outro senão ser o falo da mãe alinhado com as expectativas superegóicas dos pais.

Esse momento faz parte do primeiro tempo fundamental que organiza a experiência de conquista progressiva da imagem do próprio corpo, se caracterizando pela confusão primeira entre si e o outro, o que leva a criança a orientar-se pelo Outro (Joel Dor). Desse modo, o eu é uma instância que se constitui a partir do Outro. Nas palavras de Lacan:

“Com efeito, para as imagens – cujos rostos velados é nosso privilégio ver perfilarem-se em nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica –, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela imagem do corpo próprio, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetivas, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do duplo que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas”. (LACAN, Escritos, pág. 98)

O segundo tempo é caracterizado pela descoberta de que o outro do espelho não é real, mas sim uma imagem, podendo distinguir a imagem do outro da realidade do outro. O terceiro tempo, como afirma Joel Dor, é resultado da dialética das duas etapas anteriores. Nesse momento, a criança está mais segura de que o reflexo do espelho é uma imagem, formando uma imagem unificada do próprio corpo, imagem que será estruturante para a identidade do sujeito (identificação primordial). Nas palavras do autor:

“(…) Essa experiência fantasmática do corpo esfacelado, cujos vestígios nos aparecem tanto na configuração de alguns sonhos, como nos processos de destruição psicótica, é realizada na dialética do espelho, cuja função é neutralizar a dispersão angustiante do corpo, favorecendo a unidade do corpo próprio” (Joel Dor, pág. 79)

A conquista progressiva da imagem do próprio corpo irá promover a estruturação do “EU”, configurando uma totalidade unificada de um corpo antes disperso e esfacelado. O reconhecimento da sua própria imagem no espelho leva a criança a sustentar a sua identidade por um reconhecimento imaginário.

II- UMA, NENHUMA, CEM MIL FACES SECRETAS

A) Sobre a estética de Luigi Pirandello

“Quando quis tirar a máscara
estava pregada á cara”

ÁLVARO DE CAMPOS

O autor investigado é Luigi Pirandello, italiano, nascido em 28 de junho de 1867 e, falecido decorrente de uma forte pneumonia, em 10 de dezembro de 1936, na cidade de Girgenti (atual Agrigento), na Sicília. Pirandello era poeta, romancista, contista e dramaturgo. O seu maior reconhecimento em vida foi no teatro, com o Prêmio Nobel de Literatura de 1934, elogiado por sua audácia e brilhantismo na renovação da arte cênica e dramática. O reconhecimento por sua criatividade e ousadia em aprofundar a tradição elisabetana “peça dentro da peça” desnudam o reino das aparências e ilusões, tirando por breves instantes as máscaras que se escondem no seu eu mais íntimo.

É importante ressaltar que a Itália atravessou mudanças significativas, paradoxais, em que a velha Itália fragmentada cedeu espaço para a nova Itália unificada. O autor dizia que a vida não passa de uma “fúnebre farsa, em que nós – mais ou menos inconscientes – representamos os mais diferentes papéis, pobres marionetes nas mãos do destino cego” (GUINSBURG, 2009, p. 35)

A obra *Um, nenhum, cem mil*, elaborada entre 1916 e 1926, é reconhecida como a grande obra de Pirandello, a criação literária que resultou de todas as outras produções anteriores. O conflito de identidade também aparece em obras anteriores como *Seis personagens em busca de um autor* e a obra *Esta noite improvisamos*, com a atmosfera de uma vida em permanente construção, rodeadas pelas máscaras das mais reveladoras. Os personagens “pirandellianos” vivem o mal-estar de que ninguém pode se ver solto das armadilhas sociais e viver livremente o que deseja ser.

Refletindo sobre as máscaras metafóricas, J. Guingsburg passa por questionamentos inevitáveis: nos dispusemos a criar um papel imposto por nós mesmos e pela sociedade, nos tornando fantoches voluntários de nossa própria vida. Retomando a obra, organizada por J. Guingsburg, *Pirandello: do teatro e no Teatro*,

segundo o pesquisador, nas obras de Pirandello há um contínuo entrelaçamentos de máscaras ilusórias e a realidade:

“(…) Daí uma dramaturgia em que os rostos humanos aparecem velados pelas máscaras sociais e em que o imaginário busca tornar-se realidade, porque a vida não passa de uma contínua e tragicômica mascarada” (2009, p.38).

Ao nos depararmos com uma arte literária, o percurso percorrido pelo autor/artista é plano de fundo para adentrarmos no universo de criação de sua obra. Desse modo, as consequências das tensões, conflitos e relações sociais de força e poder vivenciadas pelo artista, não escapam do seu processo de criação.

A lembrança infantil não é, segundo Sarah Kofman (1996), a tradução nem a representação em imagem de uma cena real anterior, mas, sim, uma construção substitutiva. Se vimos que a arte busca o propósito de reconstrução dos fantasmas do artista, é válido frisar a correspondência estabelecida entre recordação e fantasma. Assim, a arte funciona como uma memória específica que forma os fantasmas do autor. Daí porque uma obra de arte não traduz de forma clara o fantasma do artista, ela o substitui. Nas palavras da autora:

“Ora, se é verdade que a obra carrega em si os traços do passado, estes não estarão em qualquer outra parte. A obra não traduz, deformando, a recordação: ela a constitui fantasmaticamente. Ela é uma memória original e o substituto da memória psíquica infantil.” (1996, p.91).

Pirandello não deixa de ser um autor de seu tempo. Se por um lado essa nova forma de ser-humano se apresenta como Modernidade, caracterizada pelo veloz crescimento econômico e social, por outro, os efeitos dessa modernidade se refletem nas contradições resultantes da transição do velho e do novo, ocasionando uma crise de identidade desse novo homem. Pirandello também não escapa à Primeira Guerra mundial, que eleva o “humor Pirandelliano” em tempos de violência. E é por isso que esses tantos paradoxos também se encontram no caráter tragicômico do autor, que

alternam entre a melancólica tragédia de seus personagens e a visão distanciada e cômica das situações na qual se veem aprisionados.

B) Narrativa da obra literária *Um, nenhum, cem mil*

Vitangelo Moscarda é um jovem de vinte e oito anos, casado, sem filhos e residente da pequena cidade Richieri. As figuras mais presentes na vida de Moscarda são Dida, sua esposa que o chama de Gengê; os fiéis amigos Quantorzo e Stefano Firbo, responsáveis por cuidar dos negócios do banco de Moscarda e a Bibi, a cadelinha “mimada” da família.

O conflito de Moscarda se centra na ideia de que somos tantos outros quanto os outros nos vem, como imagem refletida, invertida e distorcida diante dos olhares alheios. O despertar de inquietações ocorre quando Dida, ao ver o marido diante do espelho, lhe pergunta se está observando o seu nariz que “cai para a direita”. Esse comentário gera um estrondo na vida de Moscarda que, até os seus vinte oito anos, nunca havia percebido tal característica do seu rosto, inferindo, a partir de tal revelação, as possíveis imagens que as pessoas criavam dele.

Em busca de apreender os tantos Moscardas refletidos aos olhos dos outros, questiona outras pessoas sobre os seus demais possíveis defeitos existentes, que até então eram desconhecidos e nunca antes percebidos. Descobre que, além do nariz que cai para a direita, tem sobrancelhas semelhantes a dois acentos circunflexos “^^”, assim como as suas orelhas que são mal grudadas, o que faz que uma seja mais saliente que a outra. As suas investigações o levam a perceber distorções em suas extremidades: o seu dedo mindinho é desproporcional em um dos lados, não deixando passar que a sua perna direita é levemente mais arqueada que a perna esquerda. Até o seu nome parece um incômodo nesse percurso. Moscarda como “a mosca e a moléstia de seu áspero e importuno zumbido”, parece causar um ruído incômodo dentro da sua cabeça, o que lhe faz inquietar-se porque era, afinal, o Gengê de Dida.

“(…) Eu não me conhecia, não possuía nenhuma realidade minha, própria, e vivia num estado como de fusão contínua, quase fluido, maleável. Os outros me conheciam, cada um a seu modo, segundo a realidade que me haviam dado; isto é, uma via em mim um Moscarda que não era eu – não sendo eu, propriamente, ninguém para mim -, tantos

Moscardas quantos eles eram, e todos mais reais do que eu, que não tinha para mim mesmo, repito, nenhuma realidade” (PRIRANDELLO, Um, nenhum, cem mil, 2010, pág. 67).

Vitangelo Moscarda era um sujeito socialmente enquadrado, com suas várias máscaras socialmente esperadas, respeitoso às normas, leis, preceitos e costumes. Moscarda é um homem moderno, refém das convenções sociais do seu tempo. A partir do corriqueiro evento diante do espelho, a vida de Moscarda é inundada por reflexões e questionamentos acerca da sua imagem: um, nenhum ou cem mil Moscardas?

Cem mil Moscardas possíveis aos olhos dos que cruzam seu caminho. Quando se dá conta que sua existência não passa de aparências e ilusões, Moscarda entra em uma busca incessante do seu eu verdadeiro e singular (único), que possa reunir todos os tantos outros. Contudo, para ele próprio, parecia não haver um (único) eu verdadeiro resistente e alheio às opiniões dos outros. As impressões de si mesmo são de que não era ninguém, somente “um estranho inseparável dele próprio”. A solidão e o afastamento se tornam inevitáveis.

“(…) Assim eu queria estar só. Sem mim. Quero dizer, sem aquele ‘mim’ que eu já conhecia ou pensava conhecer. Sozinho com um certo estranho que eu já sentia obscuramente não poder afastar para longe, que era eu mesmo: o estranho inseparável de mim.” (PRIRANDELLO, 2010, pág. 29).

Moscarda parece sem rumo, entrando em um jogo confuso de representação dos cem mil Moscardas diferentes existentes dentro de si, para que se alterassem todas as outras realidades em cem mil modos diversos. Esse jogo de olhar e ser olhado, surpreender os outros e ser surpreendido, levam à sua mulher, Dida, e seus amigos próximos, Quantorzo e Firbo, a desconfiarem da sanidade mental de Moscarda.

“Continuava a caminhar com perfeita consciência, como verão, pela estrada principal da loucura, que era justamente a estrada da minha realidade, tal como se descortinam com toda a clareza na minha frente, com todas as imagens de mim, vivas, espelhadas e fundadas em mim”. (PRIRANDELLO, Um, nenhum, cem mil, 2010, pág. 113)

Moscarda, como traço humorístico característico, tem como direção a reflexão crítica. Não podendo mais “confiar” na imagem refletida de si-mesmo no espelho, o pensamento vem interromper a ordem harmoniosa na qual se organizava seus sentimentos, ideias e crenças. Um distanciamento crítico é inevitável. O humor domina todos os espaços dentro de Moscarda: decompondo as imagens, estremecendo as antigas crenças e interrompendo a lógica na qual seu mundo se organizava. Digressões passam a compor seu próprio fantasma, que cada vez mais perturba seu espírito.

Por essa e por outras características ousadas, Pirandello rompe a dicotomia ator e plateia, convidando a todos a experimentarem as tantas máscaras que cada um carrega dentro de si. J. Guinsburg (2009) desenvolve o tema do humor afirmando que a arte humorística sempre foi e ainda é a arte da exceção. Contrariando às leis externas da educação literária tradicional, rompendo com a Retórica e preferindo o caráter popular e espontâneo à imitação, o humorismo:

“(…) por seu processo íntimo, especioso e essencial, inevitavelmente decompõe, desordena, discorda; enquanto, comumente, a arte geral, como era ensinada na escola, pela retórica, era sobretudo composição exterior, acordo logicamente ordenado.” (GUINSBURG, 2009, p.72)

A ironia e o humor circundam a visão que Moscarda apresenta sobre a realidade, as pessoas e, claro, a própria vida. Tudo é ele de antes, mas tudo também é a composição das suas múltiplas faces, o levando a um engano trágico e cômico. Sentimentos incoerentes, ações imprevisíveis e perguntas inesperadas conduzem o leitor a um mergulho em águas da poesia e do pensamento crítico.

Na obra há uma inversão de máscaras, refletindo espelhos de imagens distorcidas e confusas. O desnudamento de Vitangelo Moscarda se revela na máscara social de “louco”, aquele que já está à margem da sociedade, sem a preocupação em corresponder aos ideais impostos. Aqui não há verdade absoluta, mas a verdade de Moscarda.

As múltiplas personalidades que Moscarda escancara, não apenas denunciam o seu eu irracional, mas, no momento em que começa a mostrar o seu verdadeiro rosto (des) mascarado, os sistemas de pensamentos, a lógica cultural

organizadora vigente, bem como as instituições sociais, desnudam-se em fragilidade e ilusões, construções que se desmoronam se olhadas pela coxia, longe das seduções e artimanhas do espetáculo teatral.

III- Análise psicanalítica da obra *Um, nenhum, cem mil*

A orientação da investigação sobre o objeto de estudo, a obra literária *Um, nenhum, cem mil* de Luigi Pirandello, se deu após o contato com o método de interpretação proposto pelo psicanalista Franklin Goldgrub no livro *A Metáfora Opaca* (2008).

A escolha por uma obra literária partiu da admiração da pesquisadora pelas produções artísticas do dramaturgo, romancista e contista italiano Luigi Pirandello (1867-1936). Questões existências profundas são tratadas com poesia e bom-humor no romance *Um, nenhum, cem mil*, que levam o leitor a se deparar com questões sobre identidade do protagonista Vitangelo Moscarda.

Para o psicanalista Franklin Goldgrub, o método interpretativo deveria “discernir rigorosamente o sentido de determinada produção discursiva da significação mediante a qual é veiculada” (2008, p.13). Ao se inferir sobre o método psicanalítico, o autor mostr como necessário pautar-se sobre seu fundamento: a linguagem. Para o autor, a literatura se estrutura por meio das metáforas, assim como os sonhos, mitos e associação livre, na clínica. Há uma preocupação do autor em levantar questões sobre o método psicanalítico que esgota a linguagem na capacidade comunicativa: a linguagem vai além das manifestações intencionais. Isso possibilita que a interpretação se assuma como método de investigação da psicanálise.

Visando tal propósito, o retorno à obra *A interpretação dos sonhos* (1900) torna-se imprescindível, não restringindo à associação livre e atenção flutuante, pilares psicanalíticos, mas ampliando o campo do discurso para além da transferência no *setting* psicanalítico. Se por um lado, a interpretação dos sonhos assume características de uma “ciência do sonho”, de outro, se distancia da busca pelo poder implícito na detenção do saber, fugindo da estruturação de um sistema fechado e imutável. Não por acaso que Freud bebe na fonte das artes para construir a psicanálise, sendo o Édipo um

grande eixo da teoria da personalidade psíquica. Assim, o procedimento interpretativo se expande, aplicando-se, também, a outros discursos desvinculados da transferência:

“Além do sonho, cujo estudo permitiu a Freud vislumbrar aspectos até então desconhecidos da linguagem, os mitos e os filmes favorecem a percepção da estrutura metafórica do discurso e conseqüentemente a legitimidade do procedimento interpretativo” (Goldgrub, 2008, p. 14).

A partir da teorização dos sonhos, compreendidos como via régia para o inconsciente, a psicanálise começa a avançar cada vez mais intensamente rumo ao desconhecido, sombrio, escuro. Não é de se surpreender que a fantasia seja destinada a ser objeto por excelência da clínica psicanalítica, investida por tantos disfarces, máscaras e maquiagens, que seria impossível qualquer tentativa de reduzir os sentidos ao orgânico ou ambiental. Qualquer material discursivo que atravesse a psicanálise, é compreendido sobre duas perspectivas: o conteúdo manifesto e o conteúdo latente. Rumo às profundezas do inconsciente, o discurso (objeto da psicanálise) assume sentidos metaforizados mediante significações conscientes, as quais transitam por configurações próprias. Daí porque o sujeito não poderia ser compreendido de outra forma que não buscasse desvelar as fendas tão singulares entre dentro/fora, consciente/inconsciente, realidade/fantasia, constitutivas de subjetividade.

É preciso desenvolver conceitualmente os mecanismos de condensação e de deslocamento, modos essenciais do funcionamento inconsciente, como será desenvolvido na pesquisa. Tanto a condensação quanto o deslocamento são metafóricos para o autor, pois o sentido apenas é desvelado mediante a interpretação. Tais mecanismos afastando-se ou aproximando-se respectivamente pela transparência e opacidade metafóricas, ligam níveis manifestos e latentes do discurso, articulando e separando os conteúdos conscientes e inconscientes.

A metáfora transparente é primazia da condensação, em que uma representação única revela várias cadeias associativas, o que leva à deformação do desejo. Assim, determinadas imagens oníricas somente adquirem vivacidade na medida em que estão demasiadamente investidas, devido ao trabalho da condensação. No trabalho do sonho,

o deslocamento favorece a passagem da energia psíquica de uma representação para deslizar por outros caminhos associativos, mudando o foco do sonho, distorcendo, assim, o desejo existente no inconsciente. Franklin Goldgrub aponta o deslocamento como a metáfora opaca, por sua operação substitutiva, levando o sentido inconsciente a se revelar metaforicamente na associação livre.

“(...) O sonho, por ser indisfarçadamente metafórico, favoreceu a formulação do método interpretativo- cuja característica principal é a de rastrear, através da substituição, o que foi substituído. As operações oníricas descritas por Freud retratam modalidades de substituição linguísticas. Assim, o conteúdo manifesto do sonho (significação consciente) conduz aos restos diurnos (significação pré-consciente) e na sequência – se a resistência puder ser superada – à lógica subjacente (sentido inconsciente). Cabe então antecipar, de acordo com a argumentação anterior, que a interpretação não é senão leitura de metáforas discursivas. Ou desmetaforização” (2008, p. 59).

A racionalidade, que visa dar coerência ao relato do sonho pelo paciente, é parte da elaboração secundária, a qual oculta o sentido, mantendo-o nos bastidores do palco onde os atores mantêm as aparências. Aí está a metáfora que segundo o autor, não apenas no sonho, mas também na literatura, nos mitos, nos filmes, representam tipos de discursos que conectam distâncias desmedidas entre o inconsciente e a consciência.

Com respaldo na metodologia apresentada em *A Metáfora Opaca* de Frankling Goldgrub, realizou-se a interpretação do fenômeno cultural teatral abordado, *Um, nenhum, cem mil*, articulando os conceitos refletidos no presente trabalho. A questão central da obra gira em torno do Narcisismo. A angústia de Moscarda é pela (in)certeza de coincidir a si mesmo com a própria imagem, buscando o reconhecimento de fora de uma unidade exclusiva e excludente de um corpo único, sem falhas nem brechas. O território buscado é do Eu Ideal (narcisismo primário), o lugar em que Moscarda se reconheceu como único, onipotente e majestoso, onde busca incansavelmente retornar. Nesse lugar, o outro, seja Dida, sejam seus amigos Quantorzo ou Stefano Firbo, não conseguem lhe dar a imagem ideal buscada em nenhum dos cem mil Moscardas.

A partir das considerações articuladas, a pesquisadora infere se a busca de Moscarda não é o retorno ao lugar da criança que mira o olhar do Outro que lhe

devolva o reflexo de “EU SOU”. A procura do reconhecimento é constante, angustiante e inatingível, já que nenhuma imagem encontrada será aquela da completude do falo da mãe (o momento primeiro do narcisismo). Como habitar um corpo que não reconhece como seu?

Os seus duplos parecem espalhados em todos os lugares, sem realmente encontrar-se em lugar algum. Vê-se refletido no mundo, mas sempre seu olhar escapa e a imagem real de si-mesmo é, inevitavelmente, perdida. Fica horas no espelho tentando se encontrar, mas quando mais se aproxima da imagem, mais rachaduras e imperfeições são notadas. Aqui, os buracos são da ordem do insuportável. A dor é da ordem do pior.

As pulsões envolvidas na dinâmica circular (voyeurismo-exibicionismo) são centrais no desejo de reconhecimento do olhar do outro. O ciclo pulsional se completa e volta a circular inúmeras vezes. A mesma lógica do sadismo-masiquismo pode ser verificada por meio do par de opostos voyeurismo-exibicionismo, assim:

- a) O olhar como atividade voltada para um objeto → Objeto da pulsão é distinto do eu e o objetivo da pulsão é ATIVO
- b) Abandono desse objeto e retorno do olhar para o próprio corpo → Objeto da pulsão passar a ser o próprio eu (corpo)
- c) Sujeito se exhibe diante de uma outra pessoa → Objetivo da pulsão é PASSIVO

Desse modo, ora Moscarda busca apreender o impossível: se ver olhado pelo outro, ora busca se exhibir imaginando ser visto. Se inicialmente (momento “a”), Moscarda olhava para o mundo sendo o objeto da pulsão ativo, quando sua esposa afirma que o seu nariz cai levemente para um dos lados, há o uma inversão e o objeto da pulsão passa a ser o próprio corpo. Nesse momento, como mencionado anteriormente, se dá conta que as suas sobrancelhas são semelhantes a dois acentos circunflexos “^^”, assim como as suas orelhas que são mal grudadas tornando uma delas mais saliente que a outra, bem como o seu dedo mindinho é desproporcional em uma das extremidades, não deixando passar que a sua perna direita é levemente mais arqueada que a perna esquerda.

O ciclo da pulsão se encerra quando Moscarda passa a se exhibir para o mundo, buscando formar a imagem “perfeita”, que corresponda a sua totalidade de ser. Moscarda busca a si mesmo a partir do olhar e falas do outro, se exibindo para ter seu

ideal afirmado e confirmado. Aqui, Moscarda interpreta personagens, mas não se reconhece, de fato, em nenhum deles. Acaba se escondendo em cem mil Moscardas diferentes para tentar retornar para si. Fracassa. Como um ator que não encontra uma máscara que sirva em seu rosto, acaba se escondendo em uma forma mais esperada, controlada e perfeita de si. Nessa relação, nem mesmo a máscara neutra, nem os corpos grotescos dos bufões, nem o nariz do clown poderiam ser encontrado atrás do espelho.

Se é a fala que ajuda a compor as diversas identificações e a construir uma verdade sobre o sujeito, no caso de Moscarda, essa fala revela furos na sua imagem. A perfeição lhe escapa e se torna incapaz de ser apreendido como unidade. Essa imagem impossível leva Moscarda a uma ruptura de si, já que se perde diante de tantos outros possíveis sem conseguir encontrar o seu contorno. Esse momento almejado seria “His majesty the baby”, um eu idealizado, com todas as perfeições garantidas marcado pelo imaginário e dominado pelo narcisismo dos pais projetado na criança. Como temos desenvolvido, esse lugar parece ocupar toda a atmosfera do conflito de Moscarda, desde quando se deu conta de que a imagem idealizada de si não correspondia com a imagem vista pelos outros.

Como o protagonista não consegue deixar a crítica social e lei interferirem na sua imagem de perfeição, o ideal do eu não encontra brecha para se instaurar de forma estrutural no seu psiquismo. Assim, quem realmente o domina é o eu ideal, que não suporta que os outros lhe devolvam a imagem de um espelho invertido, repleto de rachaduras, de si-mesmo.

A psicanálise mostra que o ideal de eu é constituído por exigências externas, imperativos éticos e leis sociais veiculados pela linguagem (simbólico), que prevalece sobre o imaginário, organizando-o. A castração não tem lugar onde a idealização ocupa todos os espaços, sendo a loucura a única saída para Vitangelo Moscarda. A sua imagem refletida, aos poucos, se torna um estranho familiar, um outro em que Moscarda não mais se reconhece. Assim, nos momentos finais do livro, Moscarda afirma:

“Continuava a caminhar com perfeita consciência, como verão, pela estrada principal da loucura, que era justamente a estrada da minha realidade, tal como se descortinam com toda a clareza na minha frente, com todas as imagens de mim, vivas, espelhadas e fundadas em mim”. (PRIRANDELLO, 2010, pág. 113).

O mundo para Moscarda parece pobre e vazio, nada parece ter sentido sem que o seu eu narcísico idealizado seja recuperado. Ele sente-se incompreendido, já que não encontra máscara alguma para a sua face. Moscarda não espera, não tem mais esperança nem mesmo futuro, o tempo é no aqui-e-agora, na experiência de viver sem ligações e enlaçamentos profundos no que “vem de fora”. Como diz o personagem, acaba vivendo o presente e a experiência, seu projeto de futuro precisou ser abdicado.

É possível pensar que o protagonista vive um luto da sua imagem idealizada. Freud escreve em “Luto e Melancolia” sobre a perda do objeto de amor. No caso de Moscarda, pensamos ele próprio como idealizado (eu ideal) como imagem perdida. Evidentemente, Moscarda se desinteressa por todo o mundo exterior: se afasta da mulher, não mostra interesse por seus amigos, até o seu trabalho e bens adquirem um status de (des)importância notável. Só se relaciona e investe no mundo quando quer descobrir sobre sua própria imagem, a única ambição que perpassa as relações com os outros. Nas palavras de Garcia Roza sobre o trabalho do luto:

“(...) O objeto amado não existe mais, o que exige do eu a retirada de suas ligações com ele. Isso provoca, no entanto, uma forte oposição, pois não abandonamos de boa vontade uma posição libidinal mesmo que o objeto tenha sido perdido e algum substituto surja em um horizonte de possibilidades. O abandono faz-se aos poucos, por partes, prolongando-se assim a existência do objeto perdido. Cada ligação com o objeto é evocada e hiperinvestida, o desligamento realizando-se em relação a cada uma delas, até que o trabalho seja concluído, isto é, até que o eu fique livre das inibições que marcaram o início do trabalho de luto” (ROZA, 2014, p. 75).

Moscarda não poderia ser diferente, mas sim um personagem pirandelliano que denuncia o projeto de construção e (des)construção da vida, como um projeto a criar e a (re)criar-se constantemente, mas que nunca poderá ser somente o que se deseja ser. Moscarda, nesse jogo de máscaras internas e externas, tem tantas feições e expressões quantas são apreendidas por sua consciência.

As perspectivas sobre si mesmo denunciam a desordenada ilusão de ser quem se aparenta ser por meio das normas, leis e condutas socialmente estabelecidas. A imagem despedaçada que surge a partir desse inquietante encontro com a quebra do Eu totalizante, que margeia o narcisismo primário, precisaria se encontrar com giro simbólico para Moscarda poder ser cem mil, sem ser inundado pela melancolia.

Qual máscara se usa para refletir uma imagem idealizada de si? O fim do personagem, a saída possível, como anteriormente desenvolvida, se dá no vazio existencial, na nudez sem máscara de se viver sem amarras do passado e nem mesmo um projeto de futuro, como uma espécie de intruso vindo de outro mundo. Um abismo existencial projetado assustou a todos, sendo considerado um “louco”, dominado pela insanidade e irracionalidade. A resposta ao impossível de ver as cem mil faces, não suporta não ser um (só), lugar onde nenhuma máscara de fato serve a Moscarda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pirandello trabalha habilidosamente, de forma criativa e inovadora, a questão da persona em seus personagens. Não somente uma máscara exterior, que busca uma coerência e lógica diante das exigências sociais, mas, sobretudo, um desvelamento de uma máscara interior que revela faces incoerentes e indomáveis do sujeito. O passado, presente e futuro se mesclam nas personagens pirandellianas, as quais acumulam fluxos de vida por vezes diferentes das imagens imutáveis e previsíveis que se refletem nos espelhos.

O autor italiano nos ensina, assim, a duvidar dos espelhos, a encarar os desvios resultando de “ver-se vivendo”. Face a face com a nudez árida de perceber a vida vazia, silenciosa e sem sentido, estranhas inquietações nos levam ao abismo. As percepções e raciocínios invadem a consciência, transpõe limites do corpo e da vida, estados de consciência e fazem os sujeitos olharem para uma realidade diferente da conhecida sobre a normal e previsível existência.

Com aparente felicidade, com leveza e habilidade, Moscarda acaba por transgredir os limites harmoniosamente ordenados, desafiando, sobretudo o leitor, a entrar nesse “não-lugar”. O resultado desse confronto com o vazio não poderia ser outro, mas o tormento com a angústia de ser e achar que é quem se pretende ser.

O gosto pelo contrário se apresenta na sua veia humorística, por meio da reflexão que se cultiva, que cuida tanto do corpo quanto da sombra que o acompanha. Como escreve Pirandello, o artista comum cuida somente do corpo, mas o humorista, se atenta, talvez, mais a sombra que ao corpo. Nesse lugar, impulsos, irracionalidade e o obscuro denunciam uma estética que desloca a verdade do seu lugar das certezas

garantidas: “(...) Se o contraste passou da esfera do intelecto para a da imaginação e se transformou em fantasma, quer dizer que se tornou arte” (GUINSBURG, 209, p. 55).

Os artistas que irrealizam os seus personagens não escapam das máscaras metafóricas. Os personagens são partes que se descolam dos artistas para continuar vivendo outras vidas, existir mais inteiro nas obras de arte, seja literatura, poesia, música, cerâmica e, claro, no palco. Realidade ou ficção? A exposição, talvez, se dê pela revelação desnudada de si em um outro imaginário.

Diante disso, a questão lançada é se o artista também não esbarra em repetições de estranhezas, familiaridades e porque não do cômico? Ao se aproximar e se distanciar dos conflitos e de seus fantasmas no processo de criação, algo retorna e, talvez, como sede de elaboração. Freud bem nos lembra de que “A verdadeira fruição da obra poética provém da liberação de tensões com a nossa alma”.

Assim, a proposta dessa pesquisa se configurou também como um afastamento e aproximação com as palavras, os nomes, os ditos e os não-ditos, buscando sentidos e significações para encontrar os tantos outros que constituem a multiplicidade do processo de criação artística, proporcionando, desse modo, um retorno mais ampliado do artista para si nesse enlace de revelações e encobrimentos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

CESAROTTO, Oscar. *Contos Sinistros E.T.A Hoffman/No Olho do Outro*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

CHNAIDERMAN, Mirian. *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- DOR, Joel. Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. História da Feiúra. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FRAIZE-PEREIRA, João. Arte, dor. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/ Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Salomão- Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Completas. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. A interpretação dos sonhos (1900) Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905) Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Além do Princípio de Prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos (1920-922) Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925) Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). Obras Psicológicas de Sigmund Freud. O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1932) Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. Introdução à metapsicologia freudiana Vol 3. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

GOFFMAN, Erving. Representação do eu na vida cotidiana. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GOLDGRUB, Franklin. A metáfora opaca. São Paulo: Casa do psicólogo, 2004.

GUELLER, A & SOUZA, ALS (org). Psicanálise com crianças: perspectivas teórico-clínicas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

GUINSBURG, J. Pirandello: do teatro e no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

KOFMAN, Sarah. A infância da arte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

KUPERMAN, Daniel. Ousar rir: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LACAN, Jean Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jean Jacques. Nomes-do-pai. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2015.

LACAN, Jean Jacques. O Seminário Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1986.

LAPLANCHE, PONTALIS. Vocabulário de psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LECOQ, Jacques. O Corpo poético. São Paulo: SENAC São Paulo e SESC SPS, 2010.

NASIO, J-D. Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. Um, nenhum, cem mil. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

ROSENFELD, Anatol: Cinema: arte e indústria, São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEGAL, Hanna. Sonho, Fantasia e Arte. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SIGAL, Ana Maria. Ensaios metapsicológicos e clínicos. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2009.

SOLER, Colette. Revista Percurso, ano XV, n 29, 2002.

