

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Curso de Graduação em Teatro  
Bacharelado em Interpretação Teatral

Isabella Assis Lessa

***Animalia*: um desejo de manifestação da questão da *falta* humana na  
linguagem teatral.**

Belo Horizonte  
2019

Isabella Assis Lessa

***Animalia*: um desejo de manifestação da questão da *falta* humana na linguagem teatral.**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Ernani Maletta.  
Coorientação: Prof. Dr. Fábio Belo.

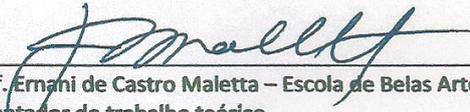
Belo Horizonte  
2019

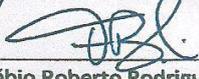


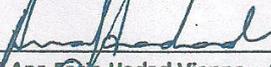
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Belas Artes**  
**Curso de Teatro**

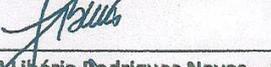
**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
DE GRADUAÇÃO EM TEATRO – BACHARELADO**

Às 20 horas do dia 15 de junho de 2019, reuniu-se no Espaço Preto – Prédio do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG a Banca Examinadora constituída pelos professores abaixo assinados, para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente **ISABELLA ASSIS LESSA**, no exercício prático intitulado **ANIMALIA**, bem como no trabalho teórico, no formato de artigo vinculado à apresentação do exercício prático e intitulado **ANIMALIA: UM DESEJO DE MANIFESTAÇÃO DA QUESTÃO DA “FALTA” HUMANA NA LINGUAGEM TEATRAL**, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Ernani de Castro Maletta – Escola de Belas Artes da UFMG  
Orientador do trabalho teórico

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Fábio Roberto Rodrigues Belo – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG  
Coorientador do trabalho teórico

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Ana Fátima Hadad Vianna – Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Libéria Rodrigues Neves – Faculdade de Educação da UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Rita de Cássia Clemente – Atriz e Diretora – Belo Horizonte/MG

APÓS AVALIAÇÃO CONJUNTA PELA BANCA O TCC FOI CONSIDERADO APROVADO E A AUTORA TEVE CIÊNCIA DO RESULTADO:

  
\_\_\_\_\_  
ISABELLA ASSIS LESSA

## ***Animalia*: um desejo de manifestação da questão da *falta* humana na linguagem teatral.**

Isabella Assis Lessa<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, Isabella Assis Lessa apresenta, por meio da reflexão sobre o espetáculo *Animalia* — a ser apresentado como parte prática do seu Trabalho de Conclusão de Curso/Bacharelado em Interpretação Teatral (EBA/UFMG) — como a linguagem teatral pode contribuir para a elaboração simbólica da questão da falta humana, entendida como uma incompletude, uma estrutura insuperável e inerente aos seres humanos. Partindo do ponto de vista psicanalítico, a autora busca compartilhar sua compreensão sobre a importância da linguagem para os seres humanos, bem como a relação entre desejo e falta, chegando em seguida na linguagem teatral, por ela analisada em algumas de suas diversas possibilidades, como a polifonia, a telemicroscopicidade, a fissão e a plasticidade.

**Palavras-chave:** Linguagem. Desejo. Falta. Linguagem teatral. Polifonia.

### **1. A linguagem humana**

*“O ser humano é, antes de tudo, um corpo. Independentemente de nossas religiosidades, estou certo de que admitimos todos que não existe ser humano sem corpo humano” Augusto Boal.*

Na biologia, somos enquadrados no reino animal. Entretanto, dentro desse reino, diferenciamos-nos por nossa espécie, que não foi assim desde sempre; durante milhões de anos, passou por evoluções, até chegarmos no que hoje chamamos de *Homo sapiens*. Sobre o que significa essa evolução, recorri aos estudos do médico Paul Chauchard<sup>2</sup>, que, em seu livro *A linguagem e o Pensamento* (1957), explica que “o termo zoológico de Homo Sapiens implica, com efeito, que o homem se caracteriza na série animal pelo pensamento, pela reflexão, pelo poder de ideação e abstração”. Além disso, ele elenca o que biologicamente ocorreu para que hoje tenhamos algumas habilidades, que, antes não eram possíveis à nossa espécie:

Se na origem do homem é preciso colocar o aparecimento de um cérebro maior, mais rico de possibilidades que de mecanismos inatos preestabelecidos, não se deve subestimar as outras novidades biológicas que permitiram este cérebro maior ou lhe favoreceram a atividade: o prolongamento do período de crescimento e aquisição do porte vertical, processo essencial da hominização, porque é ele que libera a mão e, modificando a estática da cabeça, permite uma expansão considerável do

---

<sup>1</sup> Isabella Assis é atriz formada pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART (2016) e licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Este artigo é parte do trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de bacharel em Teatro pela UFMG, orientada pelo professor doutor Ernani Maletta, da EBA/UFMG, coorientada pelo professor doutor Fábio Belo, da FAFICH/UFMG.

<sup>2</sup> Foi um médico e escritor francês, nascido em Paris no ano de 1912.

crânio, a aparição da testa e da face, acrescentando às possibilidades da laringe, as articulações, dificilmente compatível com o focinho animal (CHAUCHARD, 1957, p.42).

Apesar de fazermos parte do mesmo reino, essas características citadas acima nos diferenciam dos outros animais. Essa estrutura física que apenas nossa espécie possui nos permite “armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las” (FURTADO, 1989)<sup>3</sup>. Uma manifestação dessas diferenças, que será um dos pontos centrais deste artigo, é a linguagem. A linguagem dos outros animais é binária, fechada, ou seja, é baseada no ser ou não ser, excluindo qualquer contradição ou ambiguidade. Podemos compreender isso melhor, com base nos estudos da doutora em comunicação e cultura Leila Longo<sup>4</sup>, em seu livro *Linguagem e Psicanálise*, onde ela nos explica como funciona o sistema binário: “cada sinal corresponde a um único significado, que será assim interpretado por todos da mesma espécie. O sistema binário implica tão somente uma leitura: um para um, com a mesma precisão dos computadores” (LONGO, 2006, p.15).

Já a nossa linguagem é múltipla:

Diferentemente dos animais, a programação mental humana é incompleta. Seu sistema de comunicação é aberto porque o ser humano não é binário: é múltiplo e a linguagem que inventa comporta, como ele mesmo, uma “falha”. É ambígua, há flutuações contínuas nos sentidos das palavras: equívocos, deslizos de sentido, lapsos de língua, chistes, atos falhos, jogos de palavras, ficções, repetições, lapsos de memória, rasuras, lacunas, erros, tropeços. A linguagem humana carece do operador binário que põe tudo em ordem, que transforma o caos em um sistema de comunicação infalível (LONGO, 2006, p.15-16).

Este texto, por exemplo, é uma manifestação da linguagem. A linguagem é coletiva, pertence a todos. Mas, quando eu — inserida na sociedade, em determinado contexto social, político e cultural — me manifesto, ela se torna singular. Afinal, a forma com a qual eu consegui assimilar, apreender e compartilhar com outros seres humanos é única. Para complementar essa ideia, o linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure<sup>5</sup> ressalta que “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 1982, p. 16), pois experienciamos a linguagem de acordo com o meio em que vivemos, e nele, constituímos a nossa linguagem. Podemos reforçar essa ideia também no livro *Linguagem e Psicanálise* (2006):

---

<sup>3</sup> Parte do texto do documentário *Ilha das Flores*, dirigido por Fábio Furtado.

<sup>4</sup> Leila Souto de Castro Longo é doutora em comunicação e cultura pela UFRJ e pela Universidade de Paris V, Sorbonne, graduada e mestre em letras pela PUC-Rio. Possui Formação Teórica em Psicanálise, no Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>5</sup> Ferdinand de Saussure foi um linguista e filósofo suíço. Seu pensamento exerceu grande influência sobre o campo da teoria da literatura e dos estudos culturais.

Dada sua origem “comunitária”, a fala de um sujeito é necessariamente vascularizada pelas vozes da cultura de que faz parte, dentro de uma sincronia em constante mutação, sem jamais atingir o “equilíbrio” ou o “ponto ideal” - que só poderia ser mítico. A linguagem é sempre descontínua em relação à realidade, não é uma entidade geradora de significados definitivos. Além disso, o sujeito que a produz é um efeito de linguagem, uma reverberação, um precipitado na ordem do discurso, do qual não é mestre (LONGO, 2006, p.9).

Vladimir Safatle<sup>6</sup>, em seu livro *Introdução a Jacques Lacan* (2017, p. 46), diz que para Lacan a linguagem é um *fato social central*, “até porque a linguagem é, antes de mais nada, um modo de organização, de construção de relações, de identidades e de diferenças. Nesse sentido ela fornece uma *condição de possibilidade* para a estruturação de toda e qualquer experiência social”. A linguagem, à qual estamos nos referindo, pode ser entendida também, como um conjunto de fenômenos simbólicos<sup>7</sup> fundamentais para inserção de um sujeito na cultura, na sociedade, nos aspectos legais e, principalmente, na relação com o outro.

Segundo Saussure, a linguagem é multiforme e heteróclita. Multiforme por se manifestar por diversos signos e heteróclita por não possuir regras rigorosamente definidas, já que está sujeita a mutações. A linguagem sofre transformações assim como os seres humanos, criadores dela, pois a cada instante incorporamos algo a ela e também deixamos algo para trás. Ainda sobre ser heteróclita:

A cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado. Parece fácil, à primeira vista, distinguir entre esses sistemas e sua história, entre aquilo que ele é e o que foi; na realidade, a relação que une ambas as coisas é tão íntima que se faz difícil separá-las (SAUSSURE, 1982, p. 16).

Segundo a professora e pesquisadora em literatura e comunicação Lúcia Santaella<sup>8</sup> (2006), existem outros saberes ou outras formas de se expressar, que são mais sensíveis, como as artes, que são também fontes de conhecimento e podem ser não-verbais. Afinal, a linguagem é constituída de manifestações verbais e não-verbais, como por exemplo, os gestos, as figuras, as cores, os sons, etc.:

---

<sup>6</sup> Vladimir Pinheiro Safatle é um filósofo, professor da Universidade de São Paulo e colunista do jornal Folha de São Paulo.

<sup>7</sup> Vladimir Safatle (Op. cit., loc. cit.) diz que “esse sistema linguístico que estrutura o campo da experiência é exatamente o que Lacan chama de simbólico”.

<sup>8</sup> Maria Lucia Santaella Braga é uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce no Brasil. Professora titular da PUC-SP com doutoramento em Teoria Literária na PUC-SP (1973), e livre-docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP (1993).

[...] o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem. [...] No entanto, em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lacaux, os rituais de tribos “primitivas”, danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cenografia, etc (SANTAELLA, 2006, p.10-11).

## 2. A linguagem teatral, a falta e o desejo.

*“o desejo é a função intencional determinante na interação do sujeito com seu meio ambiente”*  
Vladimir Safatle

Compreendendo o teatro como uma linguagem e acrescentando a reflexão sobre as manifestações não-verbais, Boal (1996) nos diz sobre o lugar do teatro:

O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver — ver-se em situação. Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO. O ser humano é o único animal capaz de se observar num espelho imaginário (antes deste, talvez tenha utilizado outro — o espelho dos olhos da mãe ou o da superfície das águas — porém pode agora ver-se na imaginação, sem esses auxílios) [...] Um gato caça um rato, um leão persegue sua presa, porém nem um nem outro são capazes de se auto-observarem. Quando, porém, um ser humano caça um bisonte, ele se vê caçando, e é por isso que pode pintar, no teto da caverna onde vive, a imagem de um caçador — ele mesmo — no ato de caçar o bisonte. Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu-se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. (BOAL, 1996, p.26)

Essa tríade, sobre a qual Boal discorre, aparece também em outras áreas do conhecimento relacionadas à linguagem. Para os linguistas, por exemplo, o objeto de estudo da linguagem é predominantemente voltado para a língua. Segundo Longo, as “línguas naturais (português, francês, inglês etc.)” são de ordem ternária, classificação que corresponde “justamente [à] possibilidade de existência das três pessoas do discurso (eu,tu,ele)” (LONGO, 2006, p.10). Se na língua há o sujeito que fala (eu), o sujeito que escuta (tu) e o assunto de que se fala (ele), isso indica que temos a capacidade de simbolização. Ter a capacidade de simbolizar é característica de uma linguagem múltipla, que permite a representação de algo/alguém, mesmo sem a presença física deles no espaço em que se fala.

Inventamos a arte e tantas outras coisas, porque a linguagem, dessa maneira, múltipla, é essencial para nossa espécie. Nesse sentido, retornaremos à questão da diferença entre os humanos e os outros animais, até chegarmos à “falta”:

Fonte de inúmeras conseqüências existenciais para nós, a origem dessa pequena diferença entre os homens e os animais — o fato de os humanos serem dotados para a linguagem — é alvo de algumas hipóteses. Segundo a teoria darwiniana da evolução das espécies, muito provavelmente alguma mutação genética aconteceu na passagem do primata mais avançado na linha da evolução para a espécie *Homo sapiens sapiens*. Quem sabe essa mutação genética é justamente esse “erro”, essa “falha”, essa “falta” em nossa programação mental? Pois justamente essa falha exigiu uma suplência: a linguagem, o símbolo. O que nos falta também nos impulsiona: já que falta, inventamos! Inventamos ficções, a ciência, a tecnologia e a arte, construímos e destruimos civilizações, poluímos e despoluímos o meio ambiente, solucionamos e criamos problemas (LONGO, 2006, p. 16).

A nossa capacidade de simbolizar é defendida pela vertente lacaniana da psicanálise por estar atrelada à “falta” ou, como mencionado na citação acima, à “falha”. Existe uma “falta” em nós, seres humanos, que os outros animais não possuem. Uma falta simbólica, pela qual buscamos um sentido e significado para nossa existência, enquanto os outros animais não exigem esse sentido para suas vidas. A psicanalista Ana Suy<sup>9</sup> (2014) afirma que, para Lacan<sup>10</sup>, a linguagem nos humaniza: “É a entrada na ordem simbólica que inaugura o desejo, diferenciando a espécie humana dos outros seres vivos” (FERREIRA apud SUY, 2014, p.12). O desejo é uma força de pulsão que se liga a uma representação – provocado por uma falta – que pulsa em nós até a morte. Ou, em outras palavras:

---

<sup>9</sup> Ana Suy Sesarino Kuss é doutoranda em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela UERJ. Mestre em Psicologia pela UFPR (2014). Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2007) e pós-graduação em Psicologia Clínica - Abordagem Psicanalítica pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2009).

<sup>10</sup> Jacques-Marie Émile Lacan foi um importante psicanalista francês.

O desejo se funda na perda do objeto, momento esse que marca a entrada do sujeito em uma relação contínua com uma insatisfação. E como não há o objeto, o desejo não se realiza. O desejo se mantém sempre insatisfeito. Tal insatisfação leva o sujeito falante a uma contínua busca por novos objetos, sempre na tentativa de encontrar esta satisfação. Isso marca a relação do sujeito com o objeto de um modo que é fugaz, pois se está sempre em busca de novos objetos, que proporcionem a plenitude da satisfação. Na perda originária de satisfação, passa-se a viver continuamente com a falta de satisfação: "essa relação propriamente metonímica de um significante ao outro que chamamos de desejo, não é o novo objeto, nem o objeto anterior, é a própria mudança de objeto em si (LACAN, [1959/60]/2008, p.344)." (SUY, 2014, p. 15).

O desejo é uma manifestação da falta. Safatle (2017, p.41) afirma que o desejo é uma "subjetivação da falta [...]". Nesse contexto, *subjetivação*<sup>11</sup> significa: transformar algo em modo de manifestação do sujeito. Resta saber como transformar a falta em modo de manifestação do sujeito, ou ainda, como reconhecer a si mesmo naquilo que não se conforma à imagem". Somos seres desejanter, porque somos seres faltantes:

O desejo é efeito de uma falta. Não de uma falta qualquer, mas da insuperável falta que é a marca da incompletude. O desejo sexual (todo desejo o é) não é uma produção original do sujeito, porque está endereçada ao Outro, isso porque é a partir desse Outro que nos constituímos. A falta é transmitida pelo Outro, e o desejo é a própria falta no Outro. Portanto, o ser humano sempre irá buscar objetos substitutivos na tentativa de restaurar esse objeto perdido [...] Veremos que o objeto, dito perdido, na verdade nunca existiu, e por isso é impossível de ser alcançado. O desejo é metonímico porque desliza sobre objetos substitutos, encontra o vazio de objeto em objeto, jamais se satisfazendo (SUY, 2014, p.15).

Para complementar a ideia sobre a falta, o filósofo Vladimir Safatle (2017, p. 221), nos diz que além dessa marca da incompletude, a falta "[...] é emergência de um objeto que não se reduz a ser aquilo que uma cadeia significativa pode representar". Para ele, a falta é estrutural e "[...] ela aponta para algo que [eu] nunca posso ter, que nunca se colocará sob o signo da minha posse".

Recordando: essa falta nos impulsiona para saná-la, mesmo que seja impossível saná-la completamente, mas algo precisa ser feito nesse sentido; então entra em cena o desejo. Bruce Fink<sup>12</sup>, em seu livro *O sujeito lacaniano* (1998), observa que para Lacan "a falta e o desejo são co-extensivos" (1998, p.77), ou seja, possuem o mesmo valor e amplitude. Para a psicanálise, a falta é um caminho para compreender e conviver melhor com a falta, com a incompletude. Para Safatle (2017, p. 41), a análise é uma forma de transformar a falta

---

<sup>11</sup> Itálico nosso.

<sup>12</sup> Bruce Fink é um psicanalista lacaniano e atua na supervisão de analistas. PhD pela Universidade de Paris VIII, fez parte de sua formação na École de la Cause Freudienne.

em modo de manifestação do sujeito, de reconhecimento de si. Mas, para além de um consultório psicanalítico, temos que conviver com a falta em outros momentos de nossas vidas. Para isso, construímos suplências para ela, escolhendo nossas profissões, o que fazer em nossos momentos de lazer, construindo projetos, estudando, entre outras coisas.

Para Longo (2006), a linguagem humana é “o termo *entre* o eu e o outro. Entre o sujeito que fala e seu ouvinte existe um anteparo, uma proteção, uma espécie de muralha que se ergue, mesmo quando há silêncio. Entre dois seres humanos existe sempre a muralha da linguagem” (LONGO, 2006, p. 7). Compreendo que essa muralha, proposta por Longo, é composta pela língua, gestos, imagens, sons, gráficos, olhar, cheiro, tato, entre diversos outros fenômenos simbólicos de linguagens.

Uma dessas muralhas é a arte. Nós a inventamos. Considerando o teatro uma linguagem artística, **acredito que essa arte possa ser uma das nossas suplências para a falta, uma das possibilidades de sentido para nossas vidas.**

Como podemos perceber, a capacidade de simbolizar dos seres humanos pode ser realizada na manifestação teatral. O teatro, mencionado desde 5 séculos a.C, é uma linguagem que possui estruturas múltiplas e que tendem a refletir sobre os movimentos políticos, econômicos, culturais e sociais de onde se constitui, podendo reforçá-los ou contrapô-los, até mesmo transgredi-los. Se o teatro resiste desde essa época até o momento atual, é porque, como linguagem, proporciona uma experiência significativa na muralha entre as pessoas. E, é claro, se reinventa.

O teatro é uma forma de muralha (linguagem) que criamos; uma vascularização da nossa voz, uma maneira de manifestarmos nossas vozes; é uma muralha que provoca furos na estrutura do que ela representa, um estreitamento *entre* o eu e o outro.

Quando nos referimos à vascularização da voz, estamos falando de voz como *manifestação* e, não apenas de um fenômeno sonoro, mesmo porque a linguagem não se limita apenas à fala. Para utilizarmos o conceito de voz como manifestação, vamos à fonte:

As definições de voz humana que se encontram, seja em dicionários linguísticos ou do campo das ciências médicas, reduziram-na apenas ao seu aspecto sonoro – o que talvez justifique o surgimento de questões, que considero desnecessárias, sobre uma “integração” entre corpo e voz, como se esta fosse um fenômeno dissociado do corpo. Entretanto, em seu sentido mais amplo, **voz significa manifestação do pensamento, a expressão de um ponto de vista particular, de uma individualidade, qualquer que seja o veículo usado para tal. Portanto, voz não é exclusiva nem necessariamente um fenômeno sonoro.**<sup>13</sup> Penso que essa definição seja justa também para a voz humana que, além do som produzido pela vibração das pregas vocais, deve obrigatoriamente incluir a manifestação de partes ou mesmo de todo o corpo humano (olhos, movimentos faciais, mãos, braços e

---

<sup>13</sup> Grifo do autor.

qualquer outro gesto, movimento ou possibilidade expressiva corpórea) que, como um todo, é imprescindível para expressar os pensamentos, os desejos, as necessidades e os pontos de vista do sujeito fonador. Dessa forma, a voz humana compreende integralmente o ser humano, por meio do som e do movimento expressivo de seu corpo – o que torna sem sentido a questão “integração corpo e voz” que, na verdade, desintegra o fenômeno vocal, separando o som do conjunto corporal que o produz (MALETTA, 2014, p. 42).

A voz como manifestação nos dá notícias da falta, pois nós manifestamos o que desejamos manifestar, o nosso ponto de vista sobre as coisas. No teatro, que é uma arte essencialmente coletiva, mesmo quando fazemos um monólogo, incorporamos outras vozes na produção do discurso da obra. Vozes, como o ponto de vista dos outros atores, da cenografia, iluminação, dramaturgia, do figurino, entre outros pontos de vista que podem ser incorporados à obra. A elaboração desses vários pontos de vista manifestados na criação teatral remetem à polifonia, também conceituada por Maletta (2016):

*[...] polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz<sup>14</sup>* (MALETTA, 2016, p. 48).

Em outras palavras, o autor reforça que essas manifestações de pontos de vista na cena são incorporadas de forma que elas sejam equivalentes e simultâneas. Ou seja, não há uma voz superior à outra na organização da obra; mesmo que alguma voz se apresente, ocasionalmente, em primeiro plano, no complexo polifônico elas têm o mesmo peso. Simultâneas porque, muitas vezes, as vozes podem se manifestar ao mesmo tempo dentro da obra.

Para Boal (1996), o teatro “possui propriedades gnosiológicas, isto é, propriedades que estimulam o saber e o descobrir, o conhecimento e o reconhecimento — propriedades que induzem ao aprendizado. Teatro é uma forma de conhecimento” (BOAL, 1996, p.34). E para justificar essa afirmação, em sua obra ele complementa:

*[...] e o extraordinário poder gnosiológico do teatro se deve a essas três propriedades essenciais. A plasticidade permite e induz o livre exercício da memória e da imaginação, o jogo do passado e do futuro. A telemicroscopicidade, tudo magnificando e tudo fazendo presente, permite-nos ver o que de outra forma, em dimensões menores e mais distantes, passaria despercebido. Finalmente, a Fissão que se produz no sujeito que entra em cena, fruto do caráter dicotômico-dicotomizante desse "tablado", permite — e mesmo torna inevitável — a auto-observação* (BOAL, 1996, p.41).

---

<sup>14</sup> Itálico do autor.

Entre as possibilidades para se perceber a riqueza de recursos que a linguagem teatral possui como manifestação, destaco: a plasticidade, a telemicroscopicidade e a fissão, citadas por Boal; os conceitos de voz e polifonia, de Maletta; e o potencial simbólico do teatro. Essa riqueza possibilita ainda mais a experiência *entre* o eu e o outro, que Longo (2006) propõe, porque se partirmos da premissa de que para haver teatro precisa-se de no mínimo alguém que faz e outro que assiste, já existe o *entre*, a relação. Além disso, ele possui diversas estéticas, ocorre em vários espaços diferentes, com muitas ou poucas pessoas de diferentes núcleos sociais e econômicos, e pode abordar de maneira lúdica inúmeros assuntos.

O teatro, para Boal, como citado anteriormente, é o ato de ver-se em situação. A situação real<sup>15</sup> não está acontecendo, o que está acontecendo de fato é a representação simbólica da situação real no espaço-tempo do agora. A falta é simbólica, mas a nossa suplência para ela é real e se torna desejo. Cada ser humano constrói seu próprio desejo, a partir das suas experiências. Para o ator, diretor e pesquisador teatral Cristóvão de Oliveira:

A experiência do eu, do mundo, do outro e as relações que vivemos são absolutamente singulares, únicas, pessoais; num plano universal somos todos iguais, mas no plano do singular somos todos diferentes. Assim, para que a singularidade transpareça no trabalho do ator, é importante observarmos que tal fenômeno só é possível se considerarmos os processos de subjetivação, ou seja, que a produção da subjetividade se dá numa dimensão de processo onde [se] trabalha na elaboração de sentidos que são por vezes indizíveis e compõem uma realidade que é mutável. Essa realidade se constrói em processo e é um fato subjetivo que, segundo Tedesco<sup>16</sup> (2006), “é um efeito do encadeamento de práticas diversas”. Trata-se de um “entrecruzamento” de relações e práticas que se estabelecem a partir de saberes muito específicos combinados aos interesses individuais (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Esse entrecruzamento, que Oliveira menciona, é o motivador deste artigo. É a possibilidade de tratar da questão da falta humana e do teatro. Logo, como antecipei, proponho-me a seguir, nesta parte teórica do meu Trabalho de Conclusão de Curso, a refletir como a linguagem teatral pode contribuir para a elaboração simbólica da manifestação da falta humana, por meio do espetáculo *Animalia*.

---

<sup>15</sup> Há muitas discussões em torno do conceito de real, mas, neste caso, real se refere a situação que ocorre fora do contexto cênico.

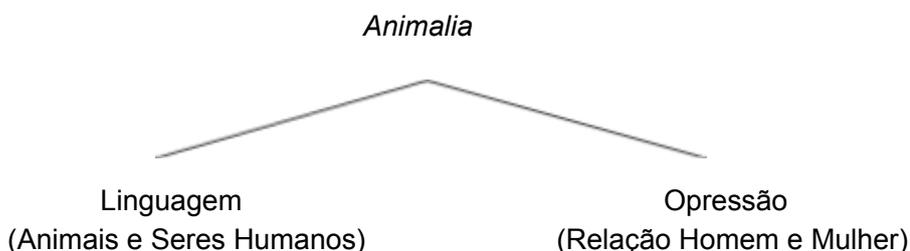
<sup>16</sup> A referência que Cristóvão de Oliveira utiliza é do artigo *As práticas do dizer e os processos de subjetivação*, da professora da Universidade Federal Fluminense Silvia Tedesco. Ela é coordenadora do Observatório Nacional de Saúde Mental, Justiça e Direitos Humanos. Graduada, mestre e doutora em Psicologia.

### 3. Entrecruzamento de vozes: o processo de criação do espetáculo *Animalia*.

#### 3.1 A manifestação da minha voz

*“a linguagem, antes de significar algo, significa para alguém”  
Jacques Lacan*

A manifestação da minha voz começou na concepção da dramaturgia, que engloba as diferenças e semelhanças entre os seres humanos e os outros animais, do ponto de vista da linguagem, e, simultaneamente a relação entre homem e mulher na sociedade, em particular de opressão:



Há três personagens principais: o Pai, a Mãe e a Filha, e esses são seus nomes. A escolha por deixar o nome do lugar familiar que cada um ocupa é proposital, afinal, é impessoal. O que essa família enfrenta pode ocorrer em diversas outras, de vários outros contextos, além de ser uma brincadeira com a linguagem.

A dramaturgia é dividida em duas posições cênicas: Narrativa e Cena.

**Narração 1** - O Instinto da alcateia e a linguagem dos humanos.

**Cena 1** - Macho alfa, fêmea beta.

**Cena 2** - Instinto maternal.

**Cena 3** - Os gatos saem e os ratos fazem a festa.

**Cena 4** - Os gatos voltam, os ratos se escondem.

**Narração 2** - Pássaro que não assimila.

**Cena 5** - Você precisa escolher.

**Narração 3** - Abelha-rainha.

**Cena 6** - Cena do RH.

**Cena 7** - Nada de muito valioso na vida.

**Cena 8** - Doutrinação.

**Narração 4** - Somos seres da linguagem, portanto desejanter.

**Cena 9** - O herói

A função das narrações — cuja importância é evidenciar a subjetividade das personagens, apresentar o eu — é dar espaço para essas personagens falarem sobre a própria realidade. As cenas têm como objetivo mostrá-las em relação — o eu e o outro —

para ressaltar as relações de poder que se estabelecem socialmente. É importante destacar que a narração tem uma concepção cênica; a divisão acima indicada na dramaturgia se dá, justamente, pela função acima mencionada.

A primeira narração, *O Instinto da alcateia e a linguagem dos humanos*, propõe-se a explicar cientificamente a diferença entre os seres humanos e os outros animais, do ponto de vista da biologia e da linguagem. A personagem Filha narra esse texto, por ser professora de biologia, e ao fim, apresenta como é a estrutura da alcateia.

As narrações, de modo geral, constituem-se de metáforas, porque, ao apresentar histórias sobre os animais, estão fazendo alusão à história das personagens. Por exemplo: a primeira narração fala sobre a constituição de uma alcateia, na qual o macho alfa é quem domina e lidera o grupo, demonstra força, entre outras coisas ... E essa narração, seguida da primeira cena, constrói sentido pois se trata de uma estrutura familiar onde o homem impera e demonstra força em relação às demais personagens mulheres. Esse sentido pode ser construído ao vermos a família e nos remetermos à estrutura da alcateia. Ou ainda, num exemplo mais simples, o Pai nos demonstra ser uma personagem machista e, em sua narração, fala sobre a sua abominação por abelhas, que é a maior sociedade matriarcal da natureza, ou seja, onde as fêmeas imperam.

Se tivéssemos que categorizar as cenas em figuras de linguagem, da primeira até a quarta seria a hipérbole, porque as personagens exageram as opressões da relação entre o homem e a(s) mulher(es), em cena apresentados, no contexto familiar e no mercado de trabalho. Com essas cenas temos a intenção de escancarar as situações em que o machismo, muitas vezes é naturalizado na sociedade, e, a partir do exagero, gerar um incômodo. Situações estas: a subserviência da mulher em relação ao marido; a especulação em torno da capacidade da mulher no mercado de trabalho em comparação a do homem; o sentimento de posse do corpo da mulher, além, da ideia do instinto maternal que, mirando pela ótica da psicanálise, não se aplica porque não temos instinto.

O instinto seria uma predisposição genética que determina como cada animal deve agir para garantir sua sobrevivência. Isso, porém, não se aplica aos seres humanos porque, como mencionado acima, somos incompletos e inseridos na linguagem como nenhum outro animal é. Por isso, guiamos nossas vidas a partir de escolhas e não de comportamentos pré-estabelecidos da espécie. A respeito disso, Longo comenta:

A possibilidade de simbolizar é praticamente inexistente nos animais. É claro que eles (umas espécies mais que outras) têm memória, inteligência, afetividade, e mais uma infinidade de atributos humanos, principalmente aqueles que moram conosco, nós, seres simbólicos. Mas os animais não mudam a natureza: seguem seu curso segundo seu instinto, tal como está em sua programação mental desde que foram gerados. Animais não

constroem (e destroem) civilizações. Não mudam nada: estão, parece, satisfeitos de ser do jeito que são. Animais não se expressam por meio de uma língua articulada, simbólica e criativa como a dos homens. Nossa linguagem é um sistema aberto, sempre em progresso (LONGO, 1006, p.15).

Ainda sobre instinto, na Narração 1, exemplifico essa condição com o objetivo de que a ideia de “não possuímos instinto” fique mais compreensiva. Para isso, contraponho o argumento bastante usado no senso comum: “temos instinto de comer, excretar e reproduzir”. Para reforçar o fato de não termos instinto, admito que os (outros) animais simplesmente “sabem” o que fazer com suas vidas, como comer, excretar, se reproduzir. Entretanto, nós, apesar de também termos essas necessidades, determinamos o que vamos comer, se vamos comer, se somos carnívoros, vegetarianos, canibais, etc; se vamos ou não nos reproduzir; qual horário vamos excretar, entre outras coisas.

A partir da segunda narração, intitulada *Pássaro que não assimila*, começamos a romper com a submissão dessas mulheres, principalmente por parte da Filha, que já vinha mostrando certo incômodo com o que vive. Esse rompimento é pautado pelo viés do desejo, onde a Filha se dá conta de como o Pai determina os comportamentos dela e da mãe, usando de força, violência psicológica, desqualificando-as e fazendo-as pensarem que elas não “existem” sem ele. Ao se dar conta, ela reconfigura suas atitudes, porque não deseja mais ocupar o lugar da submissão.

Nessa narração, ela conta sobre um pássaro que tentava sair por uma janela fechada, sendo que havia outra janela aberta. Ele batia no vidro e caía, repetidas vezes. Ao invés de tentar ir por outro caminho, outra janela, ele acabou morrendo. Ora, esse pássaro poderia ser a Mãe ou a Filha, que insistem em permanecer no lugar em que o Pai as colocam, sendo que elas poderiam escolher outros caminhos, e serem mais livres, voar ...

É imprescindível ressaltar que, em muitas situações de opressão contra as mulheres, elas estão completamente imersas na dependência do homem, principalmente quando têm filhos. Na quarta narração, *Somos seres da linguagem, portanto desejantes*, a Mãe diz da sua não conscientização sobre seu relacionamento abusivo com o Pai, e se dá conta de que não tem que servir ao desejo do outro, exceto se este for também o seu. E, justamente por levar em consideração toda essa complexa estrutura, foi feita a escolha de a personagem da Filha ser quem vai romper com essas opressões. Além disso, é importante lembrar que apesar de muitas vezes não podermos parar o outro, podemos tentar falar sobre isso, escolher permanecer ou desistir da relação. Mesmo que não se possa fazer tudo, algo pode ser feito.

A terceira e a quinta cenas são muito semelhantes. Entretanto, uma quem protagoniza é a Filha; a outra, a Mãe. Elas estão se preparando para receber alguém para jantar, porém a expectativa e empolgação do início da cena, vão dando espaço para a

angústia e o desapontamento com o atraso, a falta de notícias e, no caso da Filha, a ausência de quem chega. Essas cenas são muito importantes, na minha concepção, porque muitas vezes as filhas perpetuam as mesmas questões que as mães.

O papel do outro é fundamental para a constituição do eu. Nós fazemos nossas escolhas com base nas lembranças da nossa infância. Quando somos crianças e estamos constituindo o eu, aprendemos muitas coisas pela ótica dos nossos pais e, nesse caso da cena, a repetição das ações da Mãe pela Filha diz de uma identificação que não rompeu com o cordão umbilical, que não separou o que é o eu, do que é o outro. Mesmo porque, por serem mãe e filha, a constituição do eu (filha) se dá diretamente pela influência desse outro (mãe).

Essa não separação, na dramaturgia, leva a filha a procurar um parceiro com o referencial do amor que viu em sua família, ou seja, um amor pautado na violência e no descaso. Nessa procura, acaba se frustrando, assim como sua mãe se frustra. Entretanto, nas cenas seguintes, a Filha consegue se separar da Mãe, compreendendo que a Mãe escolheu estar com o Pai, mas ela (filha) não precisa estar, se para ela não for satisfatório, e assim por diante...

A sexta cena, *Cena do RH*, é uma estratégia da linguagem teatral de usar o distanciamento do espaço cênico para o espaço real, no qual o pacto do rompimento com a quarta parede é evidenciado. O iluminador acende as luzes de serviço, invade o espaço cênico e nos direciona para outro um momento dramaturgicamente, que está situado no passado do que já fora apresentado até o momento. Anteriormente, na primeira cena, o Pai havia comentado com orgulho uma situação que ocorreu em seu ambiente de trabalho. Agora, na sexta cena, voltamos a um passado anterior, isto é, momento em que a situação realmente aconteceu, e notamos contradições com o comentário apresentado pelo Pai. E nessa cena, as mulheres têm a voz desconsiderada, o que é teatralmente representado pela ausência de som em suas falas.

Ainda na ideia do rompimento com a cronologia linear, com a volta ao passado, outro relato ocorrido na primeira cena ganha representação do passado anterior. Por exemplo, quando a Mãe conta que foi a uma cartomante e que esta disse que ela não teria nada de muito valioso na vida. Inclusive, a cena é intitulada *Nada de muito valioso na vida*. Ora, além de confirmar o relato da Mãe, essa cena critica a ideia de destino traçado, mesmo porque nas cenas finais, a Mãe consegue se desfazer de situações que, segundo a leitura da cartomante, não conseguiria.

Na oitava e nona cenas, que são as finais, o rompimento com a estrutura das relações de poder apresentadas no início se dá de maneira mais expressiva. Inclusive, com o

enfrentamento mais direto da Filha com relação ao Pai. Ao fim, ela o deixa sozinho, literalmente, porque a Mãe não aparece mais ao longo da dramaturgia. Por ficar sozinho, o Pai sofre... talvez tenha entendido, naquele momento, da maneira mais cruel, que numa relação há sempre o outro, com tudo o que ele pode ser e desejar e, igualmente, o eu... que se o eu suprimir o outro, nas palavras da Filha: “não há relação saudável. E o destino de uma relação não-saudável é o fim.”.<sup>17</sup>

A dramaturgia fala sobre o tema linguagem, usa figuras de linguagem, relata intervenções de outras linguagens como a TV, o jornal, etc... E no processo de criação, tentamos pensar as possibilidades de jogar com a linguagem teatral, usando recursos como a repetição, a gestualidade, a pausa, uma pessoa interpretar a mesma personagem que outra em cena, o canto, a versatilidade do corpo, entre outras possibilidades.

As personagens possuem faltas e desejos, elas são seres humanos, incompletos. Entretanto, toda essa dramaturgia não é uma simples história que eu inventei. Ninguém cria do nada, e, para ressignificar certos incômodos, dar destino ao que me falta, concebi essa dramaturgia, que contém esses personagens e essa estrutura, porque investi no desejo de manifestar a minha voz.

No princípio, eu me preocupei se ela seria umbilical demais, mas ao longo do processo de compartilhamento com os outros, percebi que todo(a) autor(a) é traído(a) pelo(a) seu/sua leitor(a), afinal cada um assimila o que lhe convém de cada peça, a partir de suas próprias vivências. E, além disso, a linguagem não é uma exclusividade minha, nem a opressão vivida pelas mulheres. Logo, nada mais justo do que encenar essa dramaturgia sem essa preocupação. Para a elaboração da linguagem teatral, que é essencialmente coletiva, incorporei mais vozes, ao que antes era exclusivamente, a manifestação da minha voz.

### **3.1 O engendramento de vozes para elaboração simbólica da minha falta na linguagem teatral.**

A dramaturgia estava concebida; porém, com a entrada de um ator e uma atriz, bem como dos outros integrantes<sup>18</sup>, novos pontos de vistas foram discutidos e, também, incorporados ao processo de criação de cena. Quando lemos o texto pela primeira vez, eu

---

<sup>17</sup> Consideramos que, nem sempre, o destino das relações destrutivas — entendidas aqui como não-saudáveis — é o fim; afinal, existe o masoquismo e o sadismo que sustentam essas relações e conseguem encontrar prazer nelas. Entretanto, quando a personagem Filha se refere ao fim, diz de algo que mesmo que perdue, não está sendo construtivo. No contexto da dramaturgia, o Pai oprime as mulheres e elas não se sentem bem, mas não conseguem sair dessa situação (exceto no fim da peça). Desse modo, mesmo que a relação perdue ... já se findou, pois nada de positivo é gerado.

<sup>18</sup> A equipe de criação será oportunamente apresentada.

dividi com eles o meu ponto de vista para além da cena. Mostrei meu álbum de família, contei minha história e o que me motivou a manifestar as questões que estão na dramaturgia. Por meio da lembrança, da fotografia, da história e da leitura da dramaturgia, compartilhei o meu ponto de vista. A partir do meu ponto de vista, eles manifestaram os deles. Trouxeram seus álbuns, suas histórias e lembranças. Vimos questões em comum e, também, divergências.

Sabemos que a falta é inerente a todos os seres humanos. Entretanto, o que falta em mim, certamente não é o que falta neles, mas somos atores/atrizes, temos desejo de criação cênica, logo vamos construindo nossas identificações em prol do espetáculo. Quando cada palavra é pronunciada, cada corpo entra em cena, o figurino, a sonoplastia, a iluminação, a cenografia ... isso tudo constrói um discurso, que já não é mais a minha voz, e sim, as nossas vozes. Nesse discurso que não é mais meu, nem deles e sim, nosso discurso, é que se constitui a polifonia.

A Mãe, é encenada por Michele Bernardino<sup>19</sup>, que trouxe várias contribuições a essa personagem; em especial, a poesia e a musicalidade. Quando digo poesia, refiro-me não somente à poética de criação dela, mas literalmente, a uma poesia que encontrou no diário da sua mãe, que foi conosco compartilhada, por Michele musicada e, por nós, cantada em cena.

É interessante falar de um ganho inesperado nessa situação, porque, na dramaturgia, eu escrevi uma metáfora sobre a Mãe ser um pássaro; a mãe da Michele, em sua juventude, escreveu uma poesia intitulada *Eu*, na qual ela escreve as seguintes frases:

Queria ser um pássaro  
A voar como um pássaro pelos caminhos abertos  
E a tristeza apagar  
Tentando sentir alegria, achar a verdade  
Um pouco de maldade, ou quem sabe um amor.

Além disso, os nossos primeiros encontros foram essenciais para comprovar que aquilo que a dramaturgia abordava é uma história cheia de humanidades, não um simples fato particular.

O ator que interpreta o Pai, Anderson Ferreira<sup>20</sup> também compartilhou sua história, e contribuiu principalmente do ponto de vista da masculinidade, ajudando-nos a pensar nas estruturas sociais em que, principalmente, os homens são criados.

---

<sup>19</sup> Atriz e pesquisadora em Teatro graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART.

<sup>20</sup> Ator, licenciado e pesquisador em Teatro graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, é mestrando no Programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG.

Na nossa ficha técnica<sup>21</sup> há várias funções cênicas em que os três tomam a frente de mais de um elemento da linguagem teatral: eu, na direção, dramaturgia e atuação; Michele, na preparação vocal, assistência de direção e atuação; Anderson, no figurino, cenografia e atuação. Para assumirmos tantas funções, foi preciso um cronograma rigoroso de ensaio. Além disso, propusemo-nos a ter um ensaio aberto no início, no meio e no fim do processo, porque muitas vezes estamos imersos na criação e não conseguimos ter um distanciamento analítico do espetáculo.

No processo, foi interessante ver como nos complementamos. Michele trazendo vocalidades, sons e partituras. Anderson propondo cores, visualidades e gestos. Eu me atendo a costurar as potencialidades dos materiais que surgiram com a estrutura do texto e a construção de sentido. As vozes deles construíram novos sentidos para a elaboração simbólica da minha dramaturgia, que diz de uma falta que está se ligando, literalmente, à representação.

De alguma maneira, a incompletude de todos aqueles seres humanos que participaram do processo se uniu à minha e encontrou representação na linguagem teatral, por meio de alguns dos seus inúmeros recursos, entre eles a plasticidade. Para Boal (1996, p.34), a “extrema plasticidade permite e alenta a total criatividade. O Espaço Estético possui a mesma plasticidade do sonho e oferece a mesma rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos”. No caso da peça, a plasticidade permite que criemos signos que vão construindo sentido no decorrer da apresentação. Um exemplo disso é o recurso das notícias de televisão que, a priori, são apenas ilustrativas, mas que ao longo das cenas constroem narrativas. Ou, em outro exemplo, os flashbacks — uma interrupção na sequência cronológica — permitem que a dramaturgia valorize um determinado momento, que, se estivesse no tempo cronológico, talvez não teria tanta ênfase.

Ainda para Boal (1996), a partir do momento em que dividimos o espaço em palco e plateia, automaticamente ganha-se um redimensionamento. Afinal, ocorre o efeito do microscópio, no qual toda ação torna-se mais enfática e evidente quando se está no “palco”. No espetáculo, a telemicroscopicidade ocorre, por exemplo, nas muitas cenas em que as opressões do Pai em relação às outras mulheres são destacadas. Criamos as cenas dessa maneira, prevendo essa ampliação microscópica do público, com o intuito de gerar incômodo nos espectadores em relação às opressões.

---

<sup>21</sup> Compõem, também, a equipe de criação do trabalho: Diego Poça, na Preparação/Assessoria Corporal; Eliezer Sampaio, na Concepção da Iluminação; Lucas Matias, na Operação da luz; Gustavo Mazzeti, na Trilha Sonora e Arte e Comunicação; Geffer Rayan, na Operação de som; e Rafael Soares, na Produção.

Por fim, a fissão que o teatro promove permite que exercitemos a auto-observação. Ao relacionar o espaço terapêutico com o teatro, Boal relata o que ocorre quando se revive, no teatro, uma cena da vida real:

[...] Espaço Estético (teatral e terapêutico), sua atenção se divide e seu desejo se dicotomiza: ele passa, simultaneamente, a querer *mostrar* a cena e a *mostrar-se* em cena. Ao mostrar como foi a cena vivida, procura outra vez a *concretização* de seus desejos tais como aconteceram ou como se frustraram. Ao *mostrar-se* em cena, em ação, procura proceder à *concreção* desse desejo. O desejar torna-se *coisa*. O Verbo se transforma em Substantivo palpável. Assim, *quando vive, tenta concretizar um desejo; quando revive, reifica*. Seu desejo transforma-se, esteticamente, em objeto observável, por todos e por ele mesmo. O desejo, tornado coisa, pode ser melhor estudado, analisado, talvez transformado. Na vida cotidiana tenta concretizar um desejo declarado, consciente: amar, por exemplo. No Espaço Estético realiza a concreção desse "amar". Nesse processo, reificam-se, não apenas os desejos declarados, mas também aqueles que permanecem inconscientes. Reifica-se não apenas o que se quer reificar, mas o que existe, às vezes, escondidamente (BOAL, 1996, p.38).<sup>22</sup>

É importante ressaltar que o teatro não tem a mesma função da terapia, mas pode ser terapêutico. Mesmo porque, como acima mencionado, é o ato de ver-se em ação. Inclusive, nesse espetáculo, quando eu me proponho a escrever a dramaturgia e falar sobre a minha falta e, conseqüentemente, o meu desejo, estou reificando algo da ordem do real no teatro, por meio da representação.

#### **4. Considerações Finais**

Neste artigo, eu me propus a refletir sobre a importância da linguagem para os seres humanos, partindo de um ponto de vista da biologia, até desembocar na psicanálise, principalmente com a abordagem lacaniana, admitindo a falta e o desejo. Coloquei-me à prova nesses conceitos, escrevi sobre meu desejo, que desrespeita a minha falta e a manifestei por meio de uma das múltiplas linguagens, que é a linguagem teatral. O teatro, para mim, é uma cama microfonada, onde dorme o indizível. Nesse sentido, a plateia ouve, desse sono, o sonho que lhe convém; de acordo com o que ela vive.

Neste artigo, reflito sobre o espetáculo *Animalia*, que diz de algo que está aqui, como metalinguagem. Nesse sentido, reitero a importância de se pesquisar em um processo de criação no teatro como se faz em um processo acadêmico de pesquisa: buscando minimizar as contradições e mergulhando cada vez mais fundo na direção do objeto. Por outro lado,

---

<sup>22</sup> Itálico do autor.

abrir-se na academia como em um processo de criação teatral: investigando as possibilidades, dando risada do erro e superando-o.

Ora, nas minhas considerações finais da monografia para obtenção de título de licenciada em Teatro, comparei meu percurso a um rio e usei as seguintes palavras:

O processo da pesquisa é infindável, o recorte do tema parece reconfortante mas ao mesmo tempo no leito da pesquisa a margem se estreita e se alarga gerando novos caminhos, os afluentes contribuem com novas perspectivas e no fim temos a foz. Esta pesquisa é só o início de uma confluência porque na busca de responder às perguntas desta, surgiram outras. Desaguei. Agreguei novas experiências na imensidão do eu que nunca termina de ser composto, mas sigo meu leito com o desejo de novos percursos e, por sua vez, novas dúvidas (ASSIS, 2018, p.44).

Agora, nesse fim de artigo, ainda tenho esse pensamento; afinal, não apresento conclusões, talvez conclusões provisórias, mesmo porque compreendo que o assunto não se esgotou... que relacionar o teatro com a psicanálise é muito complexo e amplo. Inclusive, descobri no processo de pesquisa deste artigo que existem teorias opostas àquela escolhi como referência e que me instigam a pesquisar mais. Ou seja, novas dúvidas surgiram e, com elas, novos percursos se apresentam para minha formação.

Um ensaio para

# ANIMALIA

Curso de graduação em teatro da  
Escola de Belas Artes da UFMG.  
Retirar ingressos com meia hora  
de antecedência. Entrada gratuita.  
Classificação indicativa: 10 anos.



- a. Isabella Assis
- b. Michele Bernardino
- c. Anderson Ferreira



*data* Nos dias  
**13, 15 e 16**  
de junho  
às **20:00**

*data do espetáculo* \_\_\_\_\_

*horário* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Espaço Preto. Predio do Teatro  
Escola de Belas Artes da UFMG  
Av. Antonio Carlos

Arte da divulgação do espetáculo ANIMALIA (frente). Por: Gustavo Mazzeti.

## REFERÊNCIAS:

BOAL, A. *O Arco-íris do Desejo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1996.

CHAUCHARD, P. *A linguagem e o pensamento*. Trad. de Carlos Ortiz. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

FINK, Bruce. *O sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ILHA DAS FLORES. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. 1 DVD (13 minutos): Som, color, Port.

LONGO, L. *Linguagem e psicanálise*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 370 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

\_\_\_\_\_. *Atuação Polifônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. 568 p.

OLIVEIRA, Cristovão. *A Busca pela Singularidade no Trabalho do Ator*. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC. Mestrando – Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. São Paulo: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. *Lacan, revolução e liquidação da transferência: a destituição subjetiva como protocolo de emancipação política*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 211-227, Dec. 2017. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142017000300211&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000300211&lng=en&nrm=iso)>. access on 06 June 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.3191016>.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral* [Curs de Linguistique générale] Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1982. 279 p.

SUY, Ana. *Amor e desejo: um estudo psicanalítico*. Curitiba, 2014.