

## APROXIMAÇÕES ENTRE SURREALISMO E PSICANÁLISE A PARTIR DE *AS MAMAS DE TIRÉSIAS*, DE APOLLINAIRE

APPROACHING SURREALISM AND PSYCHOANALYSIS CONSIDERING APOLLINAIRE'S THE  
BREASTS OF TIRESIAS

Maria Eduarda Freitas Moraes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe a discussão da obra *As Mamas de Tirésias* (1917/1985), de Apollinaire (1880-1918), a partir da psicanálise lacaniana. Sugere-se a aproximação entre o termo “ato analítico”, desenvolvido por Jacques Lacan no seu seminário XV, e o movimento artístico que ficou conhecido como surrealismo, tendo Guillaume Apollinaire como um de seus precursores. Salienta-se que tanto a surpresa, quanto o que aparentemente emerge como “sem sentido” na peça de Apollinaire buscam provocar efeitos no público e, nessa via, entende-se a aproximação com o ato analítico como passagem da experiência humana que atravessa o corpo. A linguagem torna-se complexa: parte do princípio de que há uma dimensão dialogicamente transmissível do vivido; no entanto, há também uma dimensão indizível da experiência, que requer o imprevisto para irromper de modo a questionar a linguagem puramente verbal. Conclui-se enfatizando a arte e, sobretudo, o drama, como ferramentas para a elaboração discursiva das experiências que atravessam o sujeito para além do verbal.

**Palavras-chaves:** Psicanálise; Surrealismo; linguagem; drama; ato.

**ABSTRACT:** This essay prompts the discussion of Apollinaire's (1880-1918) play *The Breasts of Tiresias* (1917/1985) in the light of the lacanian psychoanalysis, proposing the approach between the term “psychoanalytic act”, developed by Jacques Lacan in his Seminar XV, and the artistic movement known as surrealism, holding Guillaume Apollinaire as one of its precursors. It is pointed out that either the “surprise” as well as what seems to be “senseless” in Apollinaire's play pursue to induce reactions in the viewer and, so being, occurs an approximation with the psychoanalytic act as a way of the human experience that crosses the body. The language becomes complex: it begins in the core principle that there is a transferable dialogical dimension of the experienced; however, there is also an unspeakable dimension of the experience that requires the unexpected to emerge, in such manner to even question the purely verbal language. It concludes emphasizing the art and, most of all, the drama as tools for the discursive elaboration of the experiences that crosses the subject beyond the verbal.

**Keywords:** Psychoanalysis; Surrealism; language; drama; act.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, com bolsa CNPq. Membro do Grupo GenTe - Tessitura: Vozes em (Dis)curso - PUCRS/CNPq. Psicóloga e especialista em Psicanálise e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

## 1 Considerações iniciais: o surrealismo e a emergência dos sonhos

O termo surrealismo foi criado por Guillaume Apollinaire (1880-1918) no prefácio da sua peça *As Mamas de Tirésias* (Rezende, 2020). A peça teve sua primeira versão em 1903; porém, seu prólogo e prefácio foram escritos em 1916, ao passo que a peça fora encenada pela primeira vez somente em 1917 (Apollinaire, 1917/1985). Na passagem em que nomeia o movimento surrealista, Apollinaire sustenta: “Quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o surrealismo.” (Apollinaire, 1917/1985, p. 18). Essa passagem faz alusão ao tensionamento das relações, que se supõem diretas, entre significante e significado: trabalho que será iniciado por Freud, que por meio da interpretação desvela os múltiplos significados que carregam uma mesma palavra (Freud, 1900/2019, 1901-1905/2016). Essa descoberta da multiplicidade de significados para o significante abre a possibilidade para deslocamentos e emergências de novos sentidos, assim como o rompimento de dogmas e certezas quanto ao que já é sabido e conhecido pelo sujeito consciente. À medida que o pensamento freudiano penetra outros campos, sobretudo as artes, ele passa a influenciar também os métodos de produção artística. Como Rodrigues (2019) irá salientar ao tratar da obra de Apollinaire, haverá uma maior liberdade interpretativa também dos signos teatrais.

O termo surrealismo irá evocar o que é da ordem do “acima do real, para além do real” (Rezende, 2020, p. 204). Apesar de a criação de Apollinaire datar de 1917, o Primeiro Manifesto Surrealista será publicado em 1924; a partir disso, o movimento irá assumir a busca pelo automatismo psíquico como técnica que reproduza o “funcionamento real do pensamento” (Breton, 1952, p. 34). Nessa via, para efetivar o automatismo, será necessária a “ausência de vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.” (Breton, 1952, p. 34).

No que tange ao contexto histórico,

[o] movimento surrealista insere-se no estado da cultura europeia pós-Primeira Guerra Mundial, com a Revolução Russa, de 1917, marcando profundamente o destino da literatura, das artes plásticas, da filosofia e da psicanálise nas décadas seguintes. Toda uma geração de escritores, pintores, dramaturgos, além de médicos psiquiatras, entre outros, tomaram parte nesse movimento de vanguarda artística. (Mariguela, 2007, p. 40).

A proposição do surrealismo anima uma proposição segunda quanto à indissociabilidade entre psicanálise e literatura. O surrealismo permitiu que a psicanálise, tal como estava sendo desenvolvida por Sigmund Freud, adentrasse campos de debate na sociedade com maior visibilidade. Conforme Mariguela (2007): “o movimento surrealista abriu as fronteiras para que a recepção da obra de Freud pudesse adquirir consistência teórica e prática num espaço cultural que, até a década de 1920, permaneceu refratário ao pensamento freudiano.” (p.16). Isso porque a psicanálise, desde o princípio, questionou práticas médicas, recentrando o campo de saber no discurso do sujeito e no saber que ele porta sobre si, mas

desconhece<sup>2</sup> e, portanto, questiona também o saber médico.

A psicanálise, nesse contexto, postulou a relevância dos processos inconscientes que atuam de modo determinante na vida do sujeito e na sociedade. Embora advinda do campo da medicina e da psicopatologia, essa perspectiva pode modificar processos e técnicas de escrita, valorizando o fluxo de consciência, a associação livre e a narrativa de sonhos (Mariguela, 2007; Rezende, 2020).

Freud, à sua época, já havia escrito casos clínicos e textos que enfatizavam a importância dos processos inconscientes na produção de sintomas (Freud, 1893-1895, 2016). No entanto, a publicação de *A interpretação dos sonhos* de Freud, em 1900, torna-se um marco por desvelar o processo de formação e interpretação dos sonhos enquanto formações do inconsciente, aparentadas aos chistes, aos atos falhos e aos lapsos. Nesse processo, Freud salienta a função da palavra enquanto representação – futuramente lido por Lacan enquanto significante – que compõe as imagens do sonho através de seus processos formativos, como a condensação e o deslocamento<sup>3</sup> (Freud, 1900, 2019). Nesse contexto, os surrealistas puderam desenvolver a escrita automática como técnica que permite a emergência de parte do inconsciente (Mariguela, 2007).

A associação livre foi o método desenvolvido para interpretação do inconsciente, consistindo em não se buscar o conteúdo do que o paciente fala, mas em apanhar palavras, principalmente aquelas que se repetem, para interrogar a sua insistência no inconsciente do paciente e, portanto, sua significação na história subjetiva. Assim, estabelecem-se alguns pressupostos comuns ao movimento surrealista e ao movimento psicanalítico, dentre eles: (1) a ausência de contradição como um dos princípios que rege o inconsciente – onde significações aparentemente contraditórias podem conviver em ambivalência; (2) a prevalência da realidade psíquica; (3) o princípio de atemporalidade – sendo o inconsciente regido pelo tempo lógico, que é feito pela sucessão de marcações determinadas pelo sujeito, e não pelo tempo cronológico, sempre igual e ditado por outro (Rezende, 2020).

Em suma, o surrealismo reivindica “uma escrita literária que seja não descritiva e que não tenha valor de instrução.” (Mariguela, 2007, p. 45). A crítica que o movimento faz ao modelo de teatro, no contexto vivido por Apollinaire, irá adquirir importância para o desenvolvimento da dramaturgia durante todo o século XX. A encenação não irá se limitar ao palco, mas se enfatizará a teatralização. Propõe-se um “teatro total”, ou seja, a valorização de “todas as possibilidades das artes cênicas, atribuindo fundamental importância à gestualidade; à encenação propriamente dita, à participação do público.” (Rodrigues, 2019, p. 352).

Portanto, o movimento surrealista rompe com tradições que o antecederam, ao buscar uma postura de choque e indignação como efeito no público. Destaca-se, ainda, uma postura “contra as formas consagradas pelo teatro burguês” (Rodrigues, 2019, p. 345). No prefácio, o autor diz buscar se diferenciar também da comédia de costumes. Apesar disso, seu drama assume uma função pedagógica no que tange ao questionamento da reprodução de costumes sociais (Rodrigues, 2019). Mas, neste ponto, não se trata de orientar o que é moralmente correto, mas sim de provocar efeitos que levem o público a questionar e tensionar suas práticas

---

<sup>2</sup> Nesse caso, o sujeito desconhece porque o inconsciente seria o “insabido” *a priori*, que se revela no processo de análise e, com isso, torna-se consciente.

<sup>3</sup> A condensação se refere à aglutinação de significantes através de uma mesma imagem, enquanto o deslocamento diz respeito à mudança de sentidos que o significante adquire, embora possa conservar a mesma carga afetiva em termos de força pulsional. Um exemplo seria a aglutinação de *mar* e *mãe* em uma mesma imagem, enquanto o deslocamento seria a mudança de representações, ou seja, uma imagem de mar seguida de uma imagem de mãe contendo a mesma carga afetiva.

sociais:

Não são por acaso infinitos os recursos da arte dramática? Ela dá largas à imaginação do dramaturgo, que ao rejeitar todas as peias que lhe haviam parecido necessárias, ou ao reatar às vezes com uma tradição negligenciada, nem por isso considera interessante renegar os maiores dentre seus predecessores. Presta-lhes aqui a homenagem a quem se deve à queles que elevaram a humanidade acima das pobres aparências com que, entregue a si mesma, se não tivesse tido os gênios que a ultrapassam e dirigem, haveria de se contentar. Eles porém fazem deparar-se a seus olhos mundos novos que ampliam os horizontes, multiplicando incessantemente sua visão, proporcionando-lhe a alegria e a honra de proceder incansavelmente nos mais surpreendentes descobrimentos. (Apollinaire, 1917/1985, p. 22).

Apollinaire irá ainda salientar no seu prefácio que o objetivo da peça é “despertar interesse e divertir”, o que ele compreende como princípio fundamental de toda obra teatral (Apollinaire, 1917/1985, p. 18). Na sua proposta, não há preocupação com verossimilhança, de modo que o teatro possa se servir da imaginação e de suas miragens de modo livre. Temos um exemplo da posição, que é enfatizada pelo próprio autor, no texto inicial de *As Mamas de Tirésias*, que inicia com a fala do diretor da companhia, sendo ele também uma personagem da peça:

Pois o teatro não deve ser uma arte de aparência enganadora  
É justo que o dramaturgo se sirva  
De todas as miragens à sua disposição  
[...]  
É justo que se lhe apraz faça falar as multidões os objetos inanimados  
E que tenha em igual conta o tempo e o espaço

Seu universo é a peça  
Dentro da qual ele é um deus criador  
Que a bel-prazer dispõe  
Sons gestos movimentos massas cores  
Não apenas com o fito  
De fotografar o que se chama uma nesga da vida  
Mas para recriá-la em toda sua verdade  
Pois a peça deve ser um universo completo  
Com seu criador  
Isto é a própria natureza  
E não somente  
A representação de um pedacinho  
Daquilo que nos cerca ou se passou outrora. (Apollinaire, 1917/1985, p. 42)

Apollinaire, ainda no prefácio, destaca que irá abordar o tema do aumento demográfico, mas sem pretender ser um “fazedor de ‘peça de tese’”:

Preferi dar livre curso a essa fantasia, que é minha maneira de interpretar a natureza, e que se manifesta com maior ou menor dose de melancolia, sátira e lirismo, segundo o movimento, mas que tem sempre, na medida do possível,

um bom senso impregnado às vezes de novidade suficiente para poder chocar e indignar. (Apollinaire, 1917/1985, p. 18).

A peça *As Mamas de Tirésias*, então, principia com o tensionamento sobre as questões da divisão sexual do trabalho: a protagonista Teresa passará a se chamar Tirésias e, com isso, seu marido questiona o próprio lugar e supõe que deve também passar a se reconhecer como mulher. Conforme será aprofundado na seção que trata especificamente da leitura da peça, o próprio nome Tirésias irá evocar a tradição grega para revelar o questionamento do saber sobre o gozo e sobre os sexos que se coloca desde a Grécia Antiga. Próximo ao final da peça, o marido de Tirésias-Teresa dará à luz a 40.049 bebês e, com isso, Apollinaire irá utilizar a dimensão do absurdo para abordar o aumento demográfico, sobretudo no contexto francês.

Com o surrealismo, evidencia-se a ausência de contradição entre imaginação e razão. A potência criativa do inconsciente surge como capacidade de rompimento relativamente às normas pré-estabelecidas. Tratava-se de “um movimento de vanguarda que, surgido no período entre-guerras, levanta-se vigorosamente contra todos os dogmas, as verdades universais e as certezas de uma época.” (Marigueta, 2007, p. 47). O que aparentemente pode parecer “sem sentido” adquire uma consistência semelhante à do sonho. O sonho, por sua vez, é sustentado por Freud como expressão e realização de um desejo inconsciente. Com isso, o “sem sentido” torna-se algo que não deve ser descartado ou desconsiderado; antes, ganha visibilidade pela sua força pulsional criativa tanto na psicanálise quanto no surrealismo.

Jacques Lacan, psiquiatra de formação e psicanalista francês, terá um papel de destaque a partir da década de 1950 no resgate à função da psicanálise. A partir de Freud, a psicanálise passou diversas apropriações e releituras, algumas delas visando adaptar o sujeito do inconsciente à realidade externa, consciente. Lacan irá então propor um retorno aos textos freudianos a fim de enfatizar a emergência do real do inconsciente, dimensão que representa o impossível e indizível e que, apesar disso, concerne intimamente ao sujeito e à sua história.

Neste texto, pretende-se apresentar a obra *As Mamas de Tirésias* a partir do aporte teórico oferecido pela psicanálise lacaniana, sugerindo a aproximação entre o conceito de “ato analítico” e a peça surrealista. A discussão que segue será dividida em uma primeira seção teórica que situa a psicanálise lacaniana e o conceito de ato analítico. Posteriormente, é apresentada uma leitura e proposta de interpretação analítica da peça. Conclui-se com as considerações finais, que são, por definição, parciais, considerando que o trabalho do inconsciente nunca cessa de operar. Nesse acabamento, acentua-se que tanto a psicanálise quanto o surrealismo não buscam reproduzir a realidade ou adaptar o sujeito à realidade, sendo essa própria realidade subvertida. Ambos os movimentos visam desenvolver a criação em diálogo com o inconsciente através das fantasias, acolhendo suas contradições.

## 2 O ato analítico: o inconsciente em cena

Ao longo do desenvolvimento de sua obra, Lacan propõe considerações éticas a respeito do ato. Por estar preocupado com a reformulação do campo psicanalítico, ele irá propor, no seminário XV, discutir o que ele chama de ato analítico. O pensador então inicia o seminário assinalando que o ato analítico é determinado por um início, uma marca que divide um “antes” e um “depois” na experiência do sujeito, e “uma conversão da posição que resulta do sujeito

quanto à sua relação com o saber.” (Lacan, 1967/1968, p. 23). Esse ato constitui parcialmente o sujeito a cada vez, sem jamais o realizar de modo permanente como uma essência.

Nessa via, um dos modos que Lacan elabora para teorizar o ato é refletir sobre o ato de tornar-se psicanalista. Para se nomear psicanalista, é necessário suportar a transferência. A transferência, nesse contexto, é um termo psicanalítico desenvolvido por Freud para se referir a “novas edições, reproduções dos impulsos e fantasias que são despertados e tornados conscientes à medida que a análise avança, com a substituição [...] de uma pessoa anterior pela pessoa do médico [psicanalista].” (Freud, 1901-1905, 2016, p. 312). Na psicanálise, tornou-se um conceito central para dirigir o tratamento<sup>4</sup>, uma vez que se funda na demanda de amor que, no início de análise, o analisando dirige ao analista, imaginando que ele porta o saber sobre o seu sintoma, ou seja, sobre o que lhe causa mal-estar (Quinet, 1991).

Sendo assim, sustentar a transferência implica que o psicanalista se coloque no lugar de objeto que é suporte do discurso do analisando. A partir do desenvolvimento desse discurso, o analista passará a ocupar o lugar de alteridade para o analisando a quem ele supõe e endereça um saber. Na obra de Lacan, as noções de *outro* e *Outro* são usadas pelo autor para se referir a dois registros da alteridade no psiquismo. Segundo Lacan (1975-1976/2007), o psiquismo é constituído por três instâncias: o Real, o Simbólico e o Imaginário. O Real representa o encontro com o inapreensível e o impossível, que emerge no ato do sujeito; o Simbólico diz respeito ao campo da linguagem (*Outro*), já o Imaginário faz alusão a componentes fantasmáticos especulares, como, por exemplo, a imagem que o sujeito constitui através do olhar do *outro* enquanto semelhante (*outro*). Nessa perspectiva, o analista deve se tornar suporte em termos de *Outro*, ou seja, seu lugar não se confunde como um semelhante para o sujeito no espaço de análise; ele deve tornar-se recipiente do discurso que o paciente precisa elaborar. Portanto, o analista deve ocupar a posição de objeto *a* no sentido de que é um objeto que pode obturar uma falta e mobilizar o desejo (Lacan, 1967/1968). A esse objeto, Lacan chama *l'objet petit a*, o objeto pequeno *a*, situado como “obturador” na fenda de abertura e fechamento (pulsação) do inconsciente (Lacan, 1964/2008, p. 146).

A posição que o analista ocupa, no ato analítico, requer a disponibilidade para o irrompimento imprevisto, que permite o reconhecimento de algo que o sujeito desconhecia em si. Ele advém de um saber que ainda não se sabe e, portanto, inconsciente. Esse saber não será transmutado em conhecimento consciente de modo completo; ele sempre irá comportar algo de indecifrável, que impulsionará o sujeito. Assim como a verdade, para Lacan, comporta sempre um semi-dizer, o ato também comporta algo da ordem do indizível e, sendo assim, algo que não pode ser plenamente descrito e definido (Lacan, 1967/1968). Com efeito, no escopo da teoria dos quatro discursos, o discurso do analista é aquele em que o analista, uma vez assumindo a posição de objeto pequeno *a*, visa a animar, em seu analisante, o fortalecimento (ou até surgimento, reestruturação) de um sujeito que, aproximando-se da verdade, reconhecerá o saber inconsciente entrevisto nas e pelas cadeias significantes (S2) (Fink, 1998).

Em relação ao desejo, o analista vem a separar o analisando de um ponto de captura e restituir a falta enquanto dimensão que possibilita o seu movimento enquanto sujeito desejante. Sendo assim, comporta uma dimensão ética. Esse ato “implica profundamente o sujeito”, que coloca a si mesmo em questão (Lacan, 1967/1968, p. 4). Porém, não implica uma idealização do sujeito como independente da alteridade. O que o ato promove é um reposicionamento subjetivo, considerando que as marcas do *Outro* são constitutivas e, por isso, são também ferramentas para a reinvenção do sujeito (Rodrigues, 2017).

---

<sup>4</sup> Para um aprofundamento do termo na história e na clínica psicanalítica, ver Minerbo (2020).

O ato, nessa perspectiva, não visa necessariamente a realizar alguma ação motora em relação ao outro, não coincidindo, portanto, com a ação em si. Ele visa à emergência do que é profundamente desconhecido e que, por isso, permite novas identificações e sentidos, reposicionando o sujeito na fantasia fundamental que sustenta a imagem de si, bem como o posicionamento subjetivo em face ao desejo e ao objeto. Esse seria um modo de desenvolver novas interpretações acerca de sua própria história sem, contudo, necessariamente representar ou narrar essa história e sim através do irrompimento no campo da realidade de algo até então desconhecido acerca de si. O sujeito do inconsciente, barrado pela lei significante, perde a contiguidade da célula narcísica “mãe-bebê”, na qual há plena identificação entre eu e Outro. A entrada na linguagem marca a perda da totalidade narcísica, gerando uma lacuna: “O sujeito é um aparelho. Esse aparelho é lacunar, e é na lacuna que o sujeito instaura a função de um certo objeto, enquanto objeto perdido. É o estatuto do objeto *a* enquanto presente na pulsão<sup>5</sup>.” (Lacan, 1964/2008, p. 181). O objeto *a*, nesse cenário, figura tanto como aquela parcela subjetiva que fora para sempre perdida quando da inscrição do sujeito na linguagem, quanto como o *resto a simbolizar*, relativo ao Real (Fink, 1998).

Desse modo, o ato analítico tal como delimitado por Lacan desenvolve uma subversão do sujeito, instaurando certa desordem no campo das identificações, como aquelas desenvolvidas de modo especular, no âmbito imaginário, nas relações com semelhantes. Além disso, ele permite questionar o Outro enquanto instância simbólica e composta pela linguagem, redimensionando ou repercebendo os significantes da falta no Outro, furados pelo Real (Lacan, 1964/2008).

O ato está entrelaçado com um compromisso assumido pelo par analítico, analista e analisando, para o que sujeito-analisando modifique sua posição discursiva frente ao Outro. Nesse ponto, além da pulverização de sentidos, é necessário que se dê espaço o que pode parecer “sem sentido”, a fim de não desconsiderar o que é capaz de proporcionar o encontro com o inesperado (Lacan, 1967-1968; Rodrigues, 2017). Lacan considera que, ao final do processo de análise, o analisando está prevenido de que “não poderia se pensar como constituinte de toda ação sua” (Lacan, 1967/1968, p. 246). A afirmação lacaniana enfatiza a dimensão inconsciente presente no ato; o que implica que o sujeito não pode estar presente de modo totalmente consciente em todas as suas ações. Ao longo do processo de análise, ele reconsidera suas faltas, que o movimentam em busca pelo seu desejo. Nesse âmbito, a ética lacaniana não significa que o sujeito não deva se responsabilizar pelo que é inconsciente, mas que o sujeito, ao se reposicionar em relação à alteridade, passa a produzir novos modos de lidar com os seus sintomas (Quinet, 1991).

Em suma, o ato analítico trata do que irrompe na cadeia de sentidos já estabelecidos pelo sujeito e, assim, pulveriza os significantes: o que demanda que o sujeito constitua novos sentidos. O Real, nessa via, não coincide com a realidade; o Real envolve a dimensão de pura pulsão<sup>6</sup> do corpo, sem necessariamente preocupar-se com a mediação simbólica.

---

<sup>5</sup> Ao final do Seminário XXI, Lacan (1964/2008) textualiza, de maneira sumária e elucidativa, o sentido do objeto *a* e da subjetivação na prática clínica: “Remetam-se, como ao termo mais característico para apreender a função própria do objeto *a*, ao olhar. Esse *a* se apresenta, justamente, no campo da mensagem da função narcísica do desejo, como objeto indeglutível, se assim podemos dizer, que resta atravessado na garganta do significante. É nesse ponto de falta que o sujeito tem que se reconhecer.” (p.263).

<sup>6</sup> Conceito freudiano que é definido por estar no limite entre o somático e o psíquico. De determinação psíquica do sujeito (do inconsciente), a pulsão busca que sua meta seja atingida e, com isso, que ela seja satisfeita. Caracteriza-se por ter origem dentro do organismo, pela sua emergência como uma força constante e sua irredutibilidade à fuga. Além da meta, ela possui um impulso que impele o sujeito à ação, uma fonte, que é corporal (geralmente um órgão ou parte do corpo) e um objeto, “aquele com o qual ou pelo qual o instinto pode

Encontra-se, desse modo, tanto no Real proposto pela clínica psicanalítica lacaniana quanto no surrealismo a expressão subjetiva para além das fronteiras simbólicas e discursivas tradicionais. Nesses movimentos, há uma acentuação do Real que é colocado em ato e, desse modo, busca gerar efeitos nos sujeitos e, no âmbito teatral, mobilizar o inconsciente do público. É exatamente esse o argumento freudiano em “Personagens psicopáticos no teatro” (1906): o drama teatral tem como um dos objetivos despertar medo e compaixão, permitindo um desafogo de nossos afetos, assim propiciando certo alívio catártico. Ao mesmo tempo, o drama promove certa identificação do espectador com o herói. Essa identificação consiste em certa ilusão, à medida que o outro interpreta um sentimento humano, embora o espectador, de certo modo, saiba tratar-se de uma encenação e que, por isso, está protegido porque os eventos não se dão no mundo real (Freud, 1906/2016).

Tendo observado o interesse de Freud (1906/2016) em relação às artes dramáticas, bem como a outras expressões artísticas da cultura, Rancière (2009) assinala o quanto a ampliação do espaço da teoria psicanalítica se deve ao contexto favorável promovido pelo campo das artes:

a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse ‘inconsciente’. (Rancière, 2009, p. 11).

A partir da colocação de Rancière (2009), evidencia-se a necessidade de interlocução entre a clínica e teoria psicanalítica e a literatura. Nesse aspecto, o drama se apresenta como espaço privilegiado para refletir sobre o real da teoria lacaniana, uma vez que a linguagem não se encontra necessariamente mediada pela leitura – o que evoca uma relação mais estreita com o registro simbólico –, mas é posta em ato na encenação.

### 3 *As mamas de Tirésias*: um encontro com o (sur)real

A peça *As Mamas de Tirésias* consiste em uma primeira fala do diretor da companhia de teatro, seguida por dois atos; no intervalo deles, um entreato. A peça inicia com a fala do diretor da companhia, sendo ele uma das personagens. O diretor apresenta o contexto da Primeira Guerra Mundial, mostrando-se crítico à guerra e anunciando que a peça tratará de costumes e de “crianças na família”, um “assunto doméstico” (Apollinaire, 1917/1985, p. 41). Apesar de doméstico, observa-se que esse assunto concerne também à política, tanto pelo fato de o autor se preocupar com a exposição do tema, quanto pelas implicações sociais que envolvem a procriação. Essa última questão será desdobrada pelo autor ao longo da peça. Após citar o tema e o contexto, o diretor sinaliza o movimento artístico que envolve o drama: aqui não se trata somente de uma encenação, mas da produção de um novo estilo de discurso no teatro:

---

alcançar sua meta.” (Freud, 1915/2010, p. 58). O objeto seria o elemento mais variável da pulsão. O termo instinto equivale à pulsão em algumas traduções da obra freudiana, como na que foi utilizada neste texto (Freud, 1915/2010). Entretanto, a pulsão é extremamente variável para cada sujeito e não é determinada geneticamente, com o instinto.



Tenta-se aqui incutir um novo espírito ao teatro  
 Uma alegria uma volúpia uma virtude  
 Para substituir esse pessimismo que dura há mais de um século. (Apollinaire, 1917/1985, p. 41)

Logo no primeiro ato, percebe-se que a peça se passa em Zanzibar; cidade que seria uma “representação alegórica de Paris” (Rodrigues, 2019, p. 342). Dois personagens secundários na peça, Lacoef e Presto, passam algumas cenas debatendo se estão em Paris ou em Zanzibar e chegam a duelar-se por esse impasse. O povo de Zanzibar é representado por uma única personagem muda, que possui instrumentos ao seu alcance para produzir ruídos ao longo das cenas: “revólver, gaita de foles, bombo, acordeom, tambor, trovão, guizos, castanholas, cornetim, louça quebrada” (Apollinaire, 1917/1985, p. 49). Nesse ponto, pode-se interrogar o quanto essa personagem que representa um coletivo apresenta do Real, de algo que está simbolizado e representado e, no entanto, se faz presente apenas por meio de sons.

Ainda no primeiro ato, inicia o diálogo de Teresa e seu marido. Teresa nomeia-se “feminista” e, portanto, não quer obedecer às demandas do marido de que ela cuide da casa, cozinhe e, sobretudo, procrie:

**Teresa**

Não me obrigará a fazer o que deseja  
 (*pios*)  
 Sou feminista e não reconheço a autoridade do homem  
 (*pios*)  
 De resto, quero agir a meu bel-prazer  
 Há já muito que os homens fazem o que bem entendem  
 Além do mais, quero ir também lutar com o inimigo  
 Quero ser soldado um dois um dois  
 Quero ir para a guerra – (*trouão*) – e não ter mais filhos  
 (Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena I, p. 50)

A sua divergência dos desejos do marido coincide com a guerra, com o desejo de também atuar na guerra. Entretanto, Teresa tensiona a divisão sexual do trabalho, ao sinalizar a amplitude de variação das profissões das quais os homens:

**Teresa**

Estão ouvindo  
 Ele só pensa em amor  
 (tem uma crise de nervos)  
 Mas não desconfia imbecil  
 (espirro)  
 Que depois de soldado quero ser artista  
 (espirro)  
 Perfeitamente perfeitamente  
 (espirro)  
 Quero também ser deputado advogado senador  
 (Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena I, p. 51)

Teresa começa então a passar espontaneamente por uma transformação corporal. Cabe salientar aqui que parece não se tratar da ocupação das mulheres dos lugares de poder no âmbito político, mas que, de certa forma, seria necessário que as mulheres passassem por um processo de masculinização para ocupar esse lugar, identificando-se como homens.

### Teresa

Mas creio que minha barba está crescendo

Meus seios se desprendem

*(dá um grande grito e entreatre a blusa, de onde saem os seios, um vermelho, outro azul, que, soltos, se põem a voar, balões de crianças, presos por fios)*

(Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena I, p. 53)

Após a mudança, Teresa irá passar a se nomear Tirésias. O próprio nome Tirésias remete à personagem da mitologia grega, que está presente em Édipo Rei, além de outros mitos. A figura de Tirésias, em Édipo Rei, será de adivinho: “figura oracular, aquele que saber ler os sinais enviados pelos deuses, que tem o saber e o poder de interpretar.” (Quinet, 2015, p. 74). Além de ter um saber sobre o futuro, Tirésias é aquele que sabe sobre a história de Édipo, que ele próprio ignora: “Tisérias, logo no início da peça, revela tudo sobre a origem de Édipo, seus crimes, o parricídio, o incesto, e prevê seu funesto destino. Mas o herói, em sua paixão da ignorância, não quer saber e o ataca.” (Quinet, 2015, p. 83).

No entanto, o mito de Tirésias seria ainda anterior à história de Édipo. No mito de Tirésias,

quando jovem, ao passar no monte Citéron, Tirésias cruzou com duas serpentes copulando. Ao bater nelas, separando-as, ele se transformou em mulher. Sete anos depois, ao passar pelo mesmo local, encontrou novamente duas cobras copulando e, ao fazer o mesmo, voltou a ser homem. (Quinet, 2015, p. 83).

Por essa situação atípica de ter experimentado ser homem e ser mulher, foi consultado por Hera e Zeus para responder à pergunta sobre o gozo: quem sente mais prazer, o homem ou a mulher? Tirésias então teria dito que a mulher goza nove vezes mais que o homem. Frente à resposta de Tirésias, Hera teria se indignado por sentir que o segredo feminino foi exposto e então castigou Tirésias com a cegueira. Zeus, por sua vez, o deu o dom da adivinhação e da longevidade (Quinet, 2015).

Tirésias se torna a figura que porta um saber sobre os sexos, além do que seria possível pela própria experiência humana do modo como conhecemos. A parcialidade do gozo, a impossibilidade de um gozo total, que implicaria a própria morte, é condição da relação sexual. Porém, para Lacan, não há ato sexual; o que há no (des)encontro sexual é a atuação da fantasia de cada sujeito (Lacan, 1967-1968; Quinet, 2015). A fantasia, para além da sexualidade no âmbito genital, envolve uma narrativa que sustenta o sujeito frente à realidade e que possibilita que ele se mova em direção ao seu desejo, ou seja, que ele seja capaz de se sustentar frente à demanda do Outro (Lacan, 1958-1959/2016).

O marido de Teresa irá propor que ele exerça a função de mulher, já que sua mulher se tornou homem. Curioso que o marido permaneça sem nome durante a peça, indicando certo apagamento da sua subjetividade e contrariando, no drama, o apagamento que é mais

comumente sofrido pelas mulheres:

**O marido**

Já que minha mulher é homem  
É justo que eu seja mulher  
(Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena VII, p. 67-68)

Na mesma cena em que o marido efetua essa afirmação, emergem vozes de mulheres, reivindicando seu desejo de não ter filhos:

**Vozes de mulheres**

(no corredor)  
Viva Tirésias  
Chega de filhos chega de filhos  
(Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena VII, p. 69)

A ocupação do corredor para encenação também indica o traço, que já foi salientado no prefácio, acerca de um estilo de fazer teatro que busca envolver e impactar o público. Tirésias, nesse momento, se torna um símbolo das demandas das mulheres de Zanzibar. O marido que, em um primeiro momento, se queixa, passa a buscar modos de atingir sua demanda de procriação sem a mulher:

**O marido**

[...]  
A mulher em Zanzibar quer seus direitos políticos  
E renuncia súbito aos amores prolíficos  
O senhor a ouviu gritar que basta já de infantes  
Para povoar Zanzibar chegam os elefantes  
[...]  
Zanzibar precisa de crianças  
[...]  
E se a mulher não as quer azar  
Que as tenha o homem não há por onde escapar  
É isso mesmo podem acreditar  
Pois eu mesmo vou já começar  
(Apollinaire, 1917/1985, Primeiro Ato, Cena VIII, p. 72-73)

Neste momento, já se evidenciam as questões sociais que o texto evoca, como a reivindicação das mulheres pelos seus direitos sociais e políticos, bem como um repovoamento da França pós-primeira guerra (Rodrigues, 2019); sendo este último ponto motivo de preocupação do autor, que é enfatizado no seu prefácio.

O segundo ato inicia com o marido ao redor de 40.049 bebês aos quais ele deu à luz. O texto indica que inúmeros berços devem compor o cenário, embora 40.049 seja um número irrepresentável literalmente, compreende-se que se trata de uma própria característica do surrealismo. O marido então, diante dessa imagem, afirma:

**O marido**

Depois de lhes dar a mamadeira  
 Espero que eles me ajudem a vida inteira  
 (Apollinaire, 1917/1985, Segundo Ato, Cena II, p. 85)

O marido recebe a visita de um jornalista que o procura para entrevista-lo acerca da concepção e do cuidado de tantos bebês:

**O jornalista**

Em suma o senhor é algo como um pai solteiro  
 Não seria isso um instinto paterno maternizado?

**O marido**

Não meu caro senhor é puro cálculo de finanças  
 A riqueza do lar são os filhos as crianças  
 Bem mais que o dinheiro e todas as heranças  
 (Apollinaire, 1917/1985, Segundo Ato, Cena II, p. 85)

O jornalista pergunta sobre as crianças e o marido passa a dizer que eles exercem profissões, do mesmo modo com os adultos: um deles é romancista, alguns lhe rendem dinheiro de acordo com as suas profissões, uma das filhas que já é divorciada. Nesse trecho, evidencia-se o discurso delirante, que pode emergir a partir da escrita automática e do livre fluxo da consciência. Esse discurso, por si só, não se presta à interpretação do mesmo modo que um discurso metafórico, pois não há algo a ser revelado, uma vez que não há um pensamento oculto: trata-se da livre associação do autor. O que experimentamos esteticamente é a materialidade da cadeia significante. A passagem à encenação dessa escrita pode equivaler, de certo modo, ao ato analítico, uma vez que o inconsciente emerge e atua, interfere e modifica a realidade, expandindo os seus sentidos de modo a promover certa aproximação dela ao Real; ainda que o Real, por si só, seja o registro do impossível.

**O marido**

Ora é simples como um periscópio  
 Quanto mais filhos eu tiver  
 Mais rico serei e melhor comerei  
 Dizem que o bacalhau põe num só dia ovos suficientes  
 Para alimentar de bacalhau durante um ano  
 O mundo inteiro  
 Não é pois espantoso ter uma família numerosa?  
 Onde estão esses economistas imbecis  
 Que nos meteram na cabeça que os filhos  
 Representam pobreza  
 Uma vez que é justamente o contrário  
 Será que já se ouviu alguma vez falar de bacalhau morto na miséria?  
 Vou pois continuar a ter filhos  
 [...] (Apollinaire, 1917/1985, Segundo Ato, Cena III, p. 90)

Como sinaliza Mariguela,

[t]omando a defesa dos estados oníricos, a imaginação é convocada a exercer o papel de força propulsora da criação. A oposição entre imaginação e razão é dissolvida no ato de esgotamento da lógica racional: confrontar a realidade e escancarar suas crenças ilusórias. (Mariguela, 2007, p. 45).

A realidade passa a ser um cenário possível dentre outros, em que a percepção se amplia, uma vez que há espaço para o que é da ordem do registro inconsciente – e, portanto, o que é normalmente recalçado na realidade – possa aparecer de modo criativo e inovador. Certas características do inconsciente elencadas por Freud estão presentes no texto surrealista, como a ausência de contradição, ou seja, a coexistência entre sonho e realidade; ambivalência característica do inconsciente tal como descrito por Freud. A surrealidade, desse modo, também comporta a coexistência de opostos em uma imagem (Rezende, 2020). A própria coexistência de Teresa e Tirésias é uma variação que o inconsciente e a surrealidade possibilitam.

Além disso, a própria composição das palavras de modo sonoro no texto teatral é apontada por Apollinaire sobre sua peça:

Acrescento ainda, que na minha opinião, o único verso que convém ao teatro, é um verso maleável, baseado no ritmo, no tema, na respiração, e capaz de adaptar-se a todas as necessidades teatrais. O dramaturgo não desdenhará a música da rima, que não deve representar no entanto uma sujeição da qual autor e espectador já agora, logo se cansariam, mas que pode acrescentar certa beleza ao patético, ao cômico, nos coros, em certas réplicas, no fim de certas tiradas, ou para encerrar condignamente um ato. (Apollinaire, 1917/1985, p. 22).

Lacan desenvolve o conceito de *lalíngua* (*lalangue*) para indicar essa sonoridade e tonalidade presentes na fala, que independe de um sentido que comunique. Essa sonoridade inicia no próprio processo de subjetivação do sujeito ao escutar as palavras dos outros, sobretudo aqueles que executam a função materna, ou seja, que se ocupam dos cuidados, de nomear as sensações do bebê que ainda não pode se expressar através da língua (Quinet, 2015).

Na última cena, Teresa ressurgue como cartomante, após um policial informar que a população de Zanzibar está prestes a morrer de fome. A peça encerra com as personagens cantando e exaltando a alegria:

**Teresa**

Que importa o trono ou a tumba  
É preciso amar para que eu não sucumba  
Antes que o pano caia (Apollinaire, 1917/1985, Segundo Ato, Cena VII, p. 104)

Os balões que representam as Mamas de Teresa novamente voam. Dessa vez, em vez de

transformar-se em Tirésias, ela manda que eles vão “alimentar as crianças do repovoamento” (Apollinaire, 1917/1985, Segundo Ato, Cena VII, p. 105).

#### 4 Considerações finais

Ao propor a relação entre surrealismo e psicanálise para tratar da peça *As Mamas de Tirésias*, observou-se a interlocução entre essas perspectivas, presente desde a vanguarda do movimento surrealista. Desse modo, aponta-se que a inovação deste trabalho consiste em agregar ao debate a leitura da psicanálise iniciada por Freud e retomada por Lacan a partir da década de 1950. Para tanto, destacou-se o conceito de “ato analítico”. O termo evoca similaridades à noção de “ato”, por meio dos quais se compõem uma peça. No entanto, a aproximação entre as perspectivas lacaniana e dramáticas, relacionando os termos, ainda não havia aparecido de modo evidente na bibliografia pesquisada e acessada para este estudo.

A importância do diálogo teórico entre psicanálise e literatura é pertinente à medida que se busca ampliar sentidos e possibilidades de interpretação, e não buscar uma leitura unívoca. Nesse ponto, cabe enfatizar o uso do texto dramático como texto literário, que exprime as manifestações e ideias produzidas em determinado contexto sócio-histórico. Em *As Mamas de Tirésias*, o contexto permitiu uma íntima relação de contribuição entre psicanálise e movimento surrealista.

A psicanálise nasce da escuta do sujeito na sua singularidade do seu sintoma produzido por meio das formações do inconsciente, ou seja, chistes, atos falhos, sonhos. O surrealismo, por sua vez, como movimento artístico, vem a enfatizar os registros Real e Imaginário do psiquismo sobre o Simbólico, indicando que não há uma única interpretação correta a ser feita da realidade, embora todos os registros façam parte da composição do psiquismo. Com isso, nota-se que não se busca adaptar o sujeito à realidade. Essa própria realidade é criticada e contestada, principalmente porque se trata de uma realidade que exalta a guerra. Ambos os movimentos visam subverter os discursos dominantes e valorizar a criação em diálogo com o inconsciente, ou seja, com o que se tende a recalcar, mas que retorna porque se refere diretamente à nossa história, aos nossos sintomas, aos nossos modos de se relacionar e agir no mundo. Para tanto, se necessita valorizar a fantasia do sujeito e a coexistência de contradições. Compreende-se que a intervenção da fantasia na realidade amplia os recursos simbólicos da sociedade na busca de outros mundos possíveis.

#### Referências

Apollinaire, G. *As Mamas de Tirésias*. Trad. Maria José de Carvalho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

Breton, A. *Entrevistas*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Salamandra, 1952.

Fink, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Trad. Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Freud, S. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria (1893-1895)* em coautoria com Josef Breuer. Trad. Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 1893-1895, 2016.

Freud, S. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos* (1900). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1900, 2019.

Freud, S. Análise fragmentária de uma histeria (“O Caso Dora”, 1905[1901]). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume 6*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1901-1905, 2016.

Freud, S. Os instintos e seus destinos. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916) Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1915, 2010.

Freud, S. Personagens psicopáticos no teatro. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1906, 2016.

Lacan, J. *O Ato Psicanalítico: livro XV, notas de curso*. [s.l.]: Biblioteca Freudiana, 1967-1968.

Lacan, J. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 1958-1959, 2016.

Lacan, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1964, 2008.

Lacan, J. *Seminário 23: o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 1975-1976, 2007.

Mariguela, M. *Psicanálise e Surrealismo: Lacan, o passador de Politzer*. Piracicaba: Jacintha Editores, 2007.

Minerbo, M. *Transferência e contratransferência*. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2020.

Quinet, A. *As 4+1 condições da análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

Quinet, A. *Édipo ao pé da letra: fragmentos de tragédia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Rabêlo, F. C.; Martins, K. P. H. O infamiliar, a literatura fantástica e a teoria psicanalítica da angústia. In: *Analytica: Revista de Psicanálise*, São João del Rei, v. 11, n. 20, p. 1-24, jun. 2022. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-51972022000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972022000100008&lng=pt&nrm=iso)> Acesso em: 7 de agosto de 2023.

Rancière, J. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

Rezende, D. P. Um experimento à luz da ambivalência: A formação da imagem surrealista através do protótipo da fotografia quântica. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 201-221, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21598>> Acesso em: 10 de outubro de 2023.

Rodrigues, G. V. *No começo era o ato: uma leitura do seminário O Ato Psicanalítico, livro 15, de Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Artesã, 2017.

Rodrigues, M. R. As Mamas de Tirésias e os pressupostos teatrais de Apollinaire. In: *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 2, n. 20, p. 341-354, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13569>> Acesso em: 10 de outubro de 2023.

Recebido em: 13/11/2023

Aceito em: 25/04/2024