

# Instituto Vox de Pesquisa e Formação em Psicanálise



**TIAGO SANCHES NOGUEIRA**  
**tiagosanchesnogueira@gmail.com**

## **TEATRO DE ANALISTA**

**Resumo:** O texto tem como objetivo responder a pergunta “o que um analista encena durante uma sessão”. Articulando a *Poética* de Aristóteles com a prática clínica psicanalítica, o autor recupera a distinção entre *práxis* e *mythos* para propor que o analista transforma a história bruta do paciente em mito, por meio de uma encenação realizada no palco da mente do analista. Em diálogo com a noção lacaniana de semblante, o autor também sustenta que a eficácia da interpretação depende dessa composição poética e que seu malogro produz o chamado *acting out*. Por fim, o texto articula a *théatra* — o espaço cênico do qual o analista é responsável — com a fórmula lacaniana da verdade como ficção e com a hierarquia entre poesia e história em Aristóteles, propondo que o *mythos* do analista não é obstáculo à verdade do paciente, mas a forma que ela precisa assumir para ser dita.

**Palavras-chave:** Mimesis, Semblante, Mito, Tragédia Grega, *Acting out*.

São Paulo  
2026

Instituto Vox de Pesquisa e Formação em Psicanálise



**TIAGO SANCHES NOGUEIRA**  
**tiagosanchesnogueira@gmail.com**

## **ANALYST'S THEATER**

**Abstract:** This text aims to answer the question "what does an analyst enact during a session." By putting Aristotle's *Poetics* into dialogue with psychoanalytic clinical practice, the author draws on the distinction between praxis and mythos to propose that the analyst transforms the patient's raw history into myth, through a staging performed on the stage of the analyst's mind. Engaging with the Lacanian notion of semblance, the author also argues that the efficacy of interpretation depends on this poetic composition, and that its failure produces what is known as acting out. Finally, the text articulates the théâtre — the scenic space for which the analyst is responsible — with the Lacanian formula of truth as fiction and with Aristotle's hierarchy between poetry and history, proposing that the analyst's mythos is not an obstacle to the patient's truth, but the form it must assume in order to be told.

**Keywords:** Mimesis, Semblance, Myth, Greek Tragedy, Acting out

São Paulo  
2026

## 1. O que um analista encena?

O que um analista encena durante uma sessão? A resposta mais óbvia e clichê seria dizer que ele encena o objeto a, mais especificamente o semblante de objeto a. Mas o que isso quer dizer na prática?

Partiremos do conceito teatral *acting out*, uma espécie de atuação que o paciente faz em determinadas condições transferenciais. Aliás, o teatro sempre foi um modelo metafórico para muitas coisas que acontecem em uma análise. Derivada diretamente do "agir" (*Agieren*), a expressão *acting out* é composta por dois elementos principais: o *out*, que traduz um movimento de pôr para fora de si sentimentos e pensamentos — um expressar-se; e o *act*, que se refere à maneira como se dá esse movimento expressivo, através da ação e de comportamentos. É aqui que se aproxima a ideia de dramatização ou representação teatral. Há, no teatro, uma máxima segundo a qual teatro é ação: no palco, o drama não sobrevive a ideias abstratas ou discursos vazios, e precisa de um impulso vivo que mova o personagem em direção a um objetivo.

## 2. Mimese e ação na *Poética* de Aristóteles

A origem desta ideia está na *Poética* de Aristóteles, texto em que ele realiza um estudo aprofundado da tragédia grega, estabelecendo importantes reflexões sobre os efeitos da encenação sobre o espectador. Nele, Aristóteles afirma que a tragédia é a mimese de uma ação. *Mimesis* aqui não significa apenas imitação ou reprodução, tal como frequentemente se costuma traduzi-la. Os tradutores da versão francesa da *Poética*, R. Dupont-Roc e J. Lallot, observam que a família da palavra *mimesis* apresenta uma ascendência linguística que se enraíza numa forma de representação ligada ao sentido teatral da palavra, tendo no ritmo seu suporte essencial. As formas teatrais faladas e ritmadas eram desenvolvidas a partir da dança, o que reforça, para os tradutores, a origem teatral do termo. É por isso que, na tradução francesa, *mimesis* está traduzida como representação: a tragédia é a representação de uma ação.

É a representação da ação que torna dramática uma ação. Quando tomamos tanto a lista do que Aristóteles chama de objetos das artes miméticas (caracteres, emoções e ações) quanto a lista dos objetos da tragédia (ação, caracteres, pensamentos), o que sempre está em jogo, antes de qualquer coisa, é o

sujeito como suporte de uma ação. Por isso, para Aristóteles, os personagens ocupam um segundo plano na tragédia: é a representação da ação, e não a representação do homem, que está em jogo. Isso é relevante, pois, para os tradutores da versão francesa, a representação do homem seria trabalho do cronista. Ao poeta, ao dramaturgo, caberia representar a ação induzida por aquilo que Aristóteles chama de objeto.

### **3. *Práxis* e *mythos*: os objetos da mimese**

O que Aristóteles está chamando de objeto? Trata-se daquilo que o poeta representa em sua criação. No início da *Poética*, o pensador grego distingue três variáveis de toda mimese: os meios (ritmo, linguagem, harmonia), os modos (narrativo ou dramático) e os objetos — aquilo que é representado. Os objetos da arte mimética ou representativa são os personagens, as emoções e as ações.

Na tragédia, a imitação/representação se aplica a uma ação, e essa ação supõe personagens que agem; é necessário que essas personagens existam pelo caráter e pelo pensamento, pois é segundo essas diferenças de caráter e de pensamento que se fala da natureza dos seus atos. É aqui que entram os "caracteres, emoções e ações" (ou, em outras formulações, ações e homens em ação). O exemplo que Aristóteles usa para explicar essa noção é tirado da pintura, associado ao modo como os poetas devem retratar suas personagens — o que já indica que "objeto" tem aqui o sentido de matéria representada, aquilo que serve de modelo à mimese.

A representação de uma ação é o que ele chama de *mythos* (enredo): chama-se enredo a combinação dos atos; chama-se caráter (ou costumes) o que permite qualificar as personagens que agem; e o pensamento é tudo o que, nas palavras pronunciadas, expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença. Os objetos de representação na tragédia são, então, o mito, o caráter e o pensamento. É interessante notar que mito aqui está em oposição a história, uma vez que não se trata apenas da narrativa dos fatos materiais, mas da construção de uma narrativa simbólica inserida numa lógica de rememoração e reparação. Por isso o mito — o enredo — apresenta primazia em relação aos personagens.

A *práxis* é a ação propriamente dita — aquilo que é representado/imitado, o objeto da mimese trágica no sentido mais estrito. O *mythos* é o enredo, a composição

ou arranjo dessa ação — o que Aristóteles chama, no capítulo VI, de *sýstasis tôn pragmatōn* ("composição dos feitos/incidentes"). O *mythos* não é a ação em si, mas a estruturação dela pelo poeta: a organização dos episódios, o encadeamento causal, o começo-meio-fim.

Ou seja: a *práxis* é o que existe (ou existiria) como matéria bruta a ser representada; o *mythos* é essa matéria já trabalhada, composta, arranjada pela arte do poeta — a forma que a imitação da ação assume dentro da obra. Os "objetos que servem de modelos" não são uma instância causal que induz a ação por trás dos homens: são, por exemplo, Édipo e Ifigênia enquanto figuras lendárias preexistentes, com "o caráter e as aventuras que a lenda lhes empresta". "Objeto", aqui, designa o material lendário/mítico já dado, tal como circulava na tradição, antes da composição poética — não um agente causal oculto por trás da ação.

O movimento é este: esses objetos preexistentes (Édipo, Ifigênia como figuras da lenda) se apagam (*s'effacent*) por trás do objeto que Sófocles ou Eurípides compõe — que é a história representada, o *Édipo Rei*, a *Ifigênia em Áulis*. É justamente esse apagamento/transformação que Dupont-Roc e Lallot chamam de *mimesis*: o movimento mesmo que, partindo de objetos preexistentes, resulta num artefato poético. A arte poética, segundo Aristóteles, é a arte dessa passagem.

O poeta não representa Édipo como homem — como personalidade psicológica, biografia, indivíduo histórico —, mas Édipo como objeto. Do mesmo modo, o analista escuta a história pura (o romance familiar, os acontecimentos da semana, a historinha do dia) e a transforma em mito — de *historia* para *mythos*.

#### **4. O semblante e a escuta do analista como espectador**

Cabe agora pensarmos a prática do analista à luz destes conceitos teatrais, pois a forma de praticar a psicanálise aqui defendida é fortemente inspirada no modo como a arte dramática é concebida. O que se pretende mostrar aqui é justamente o modo como a prática do psicanalista pode ser melhor sustentada quando a tomamos como uma arte poética que produz no sujeito um encontro com certa verdade que o representa.

Em Lacan, a noção de verdade se apoia e se aproxima da noção de semblante. Em seu Seminário 18, Lacan diz que o semblante não é natural, mas está ao lado da natureza. Logo, o semblante se parece tão bem com a verdade na qual ele

está apoiado que nunca nos perguntamos se o que o semblante parece é o que ele é. A pergunta sobre sua artificialidade jamais é colocada. Tomemos o exemplo de Lacan: o semblante de homem e de mulher são coisas que se parecem tanto com aquilo que se diz homem e mulher que dificilmente nos questionamos sobre a natureza daquilo que se diz que é um homem e uma mulher. O conjunto daquilo que se chama de homem ou de mulher funciona como semblante, ou seja, está "ao lado da natureza", não reconhecido como artifício, apenas dado.

É por isso que Lacan diz, por exemplo, que o real se dá nos buracos do semblante. Isso indica que o real não é a boa representação da natureza, e que a ciência tem menos a ver com uma verdade inerente à experiência do que com uma espécie de acordo a respeito daquilo que se acredita que certas coisas parecem. Daí a estupefação de verificar, na pandemia, por exemplo, a quantidade de eventos que pareciam totalmente diferentes quando apresentados para uma ou outra pessoa. Logo, se o semblante pertence à lógica do parecer, a história que o paciente nos conta também é revestida dessa mesma lógica: parece verdade sem que se possa afirmar que o seja. É somente advertidos desta posição que podemos operar com aquilo que escutamos.

Quando Freud convida o analista a escutar seu paciente livremente, convida-o a um tipo especial de experiência de contemplação que o coloca como uma espécie de espectador. Trata-se de uma posição privilegiada, pois coloca o analista como espectador profissional — o que costumo chamar de espectador da vida. O trabalho analítico consiste em escutar histórias, o que constitui um terreno fértil para quem se interessa por ficção. Como espectador da vida, o analista escuta as histórias de seu paciente e, além de escutá-las como quem ouve uma música, imagina as cenas que lhe estão sendo contadas e as encena mentalmente.

## **5. Da *historia* ao *mythos*: a encenação mental do analista**

Um princípio básico da escuta do analista é ler o escrito que surge na fala do paciente. Esse trabalho, contudo, só é possível se a fala do analisante for tomada como um texto que está sendo lido e encenado na mente do analista. O que chamo de mente do analista aqui é o que Luiz Claudio Figueiredo chama de enquadre interior. Trata-se da capacidade de oferecer um espaço e um tempo de escuta e pensamento protegidos que não se confunde com acúmulo de teoria, de modo a se apresentar como "um espaço côncavo de hospitalidade", escavado pelo amor e pela gratidão à

experiência de ter sido, em algum momento, recebido, escutado e pensado por outrem (Figueiredo, 2021). É nesse espaço côncavo que estabelecemos um palco no qual as cenas de nossos pacientes são representadas, dramatizadas, interpretadas.

Daí a aproximação entre a análise e a tragédia grega. Quando falamos dos meios pelos quais a tragédia grega era composta, constatamos a presença de uma linguagem dramatúrgica musical, na qual as palavras eram postas no texto de modo que a cena pudesse ser articulada com a música das palavras que estavam sendo ditas. Um verso dáctilo, por exemplo, cria um ritmo parecido com uma valsa — como em "Quis ver a banda passar cantando coisas de amor". Valsa escrita com as palavras, que coloca em cena algo além daquilo que está sendo narrado.

Isso vale também para o verso iâmbico. *To BE or NOT to BE* evoca a imagem de um pirata mancando em sua perna de pau. Em *Romeu e Julieta* ocorre algo semelhante — *aRISE fair SUN, and KILL the ENVious MOON* —, como se Shakespeare quisesse dizer algo, através das próprias palavras, sobre um amor que claudica e não pode ser consumado. A escuta dos analisandos, nesse sentido, acompanha as cenas produzidas pelo texto que aparece escrito na boca do paciente.

O desdobramento mais imediato desse modo de trabalhar aparece em como se opera com a Outra cena do analisando. Ao escutar o sujeito, o analista compõe uma espécie de texto trágico — cuja dramaturgia musical desenha uma cena que não é exatamente aquela que ele está escutando. Esse trabalho de composição resulta num artefato poético, que só terá eficácia junto ao paciente se ele der sinais de que essa composição de fato se aproxima de alguma verdade contida em sua fala, mas que não foi expressa com as palavras propriamente ditas. Algo que o analisante só teria acesso através do artefato poético criado pelo analista.

Logo, as interpretações e intervenções analíticas funcionam à medida que nossas composições acertam algo que o paciente está dizendo sem necessariamente ter consciência do que está dizendo. Um bom exemplo disso é a peça que Hamlet encena dentro da peça para flagrar a mentira que seu tio contou: através dessa encenação, ele consegue tocar em um conteúdo do tio que, até então, estava posto em uma outra cena.

## 6. *Acting out*: quando o semblante passa direto à cena

Quando esse mito criado pelo analista — outra forma de dizer sobre este artefato poético — é malfeito, corre-se o risco de surgir o *acting out*. Lacan, em seu Seminário 18, afirma que um *acting out* ocorre quando o semblante passa à cena e adquire a função de exemplo. O exemplo dado por Lacan sobre o *acting out*, neste caso, é fotográfico. Ernst Kris, analista da primeira geração pós-Freud, trata de um paciente que se supunha um plagiário. O analista dirige-se à biblioteca, lê o trabalho do paciente e o tranquiliza, certificando-lhe que ele não era um plagiário, pois o trabalho era autêntico. A interpretação analítica mirou o que de fato aconteceu, e o paciente respondeu dizendo que, além daquilo que parecia que ele estava dizendo, havia algo mais. É aí que seu *acting out* se apresenta em transferência como materialização desse algo mais que existe além daquilo que parece. O paciente sai do consultório, vai ao restaurante da esquina comer miolos frescos e, na sessão seguinte, conta ao analista o que fez após aquela intervenção.

Lacan afirma que, com os miolos frescos, o paciente simplesmente faz um sinal a Ernst Kris de que tudo o que o analista disse é verdade, mas simplesmente ele não tocou na questão. Há um resto que será personificado nesses miolos frescos — como se o paciente dissesse: para mostrar ao senhor que há algo mais, vou comê-los ao sair, para lhe contar isso na próxima sessão. O semblante passa direto à cena, sem mediação, sem composição: é dramático, mas não é *mythos* no sentido pleno.

O analista oferece um semblante do objeto a, do mesmo modo que o poeta transforma a lenda em artefato (*mythos*), sem jamais mostrar o objeto diretamente. O risco de se mostrar ao paciente o objeto diretamente, tal como ele parece, é justamente o de produzir nele a necessidade de uma ação que traga de volta à cena algo que o analista deixou escapar em sua intervenção ou interpretação. Quando o analista entrega essa composição ao paciente e ela contém um fragmento de verdade que anteriormente estava oculto, surge a possibilidade de o paciente esclarecer algo sobre si mesmo.

## 7. A *théatra* e a verdade como ficção

O ato de garantir a *théatra* — o lugar da encenação — coloca o analista como responsável pelo espaço cênico, o que inclui também a fundação de um público. Por vezes esse público é interno; por vezes há a exigência de que este público seja

externo, como na apresentação de pacientes na psicose. Há algo que a plateia encarna que faz diferença para o sujeito.

Essa responsabilidade só se sustenta, no entanto, se admitirmos que a verdade em questão não se opõe à ficção como o real se opõe ao falso. Lacan afirma que a verdade tem estrutura de ficção — o que não significa que ela seja mentira, mas que não há acesso a ela fora de uma construção simbólica que a articule. Não é possível dizer a verdade toda; ela só pode ser dita pela metade, através de um dizer que a envolve e a compõe, sem nunca coincidir com ela. É essa mesma estrutura que já estava anunciada em Aristóteles, quando ele afirma, no capítulo IX da *Poética*, que a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois a poesia enuncia o universal, ao passo que a história enuncia o particular — o que de fato aconteceu, e não o que poderia acontecer segundo o verossímil e o necessário. A *historia*, presa ao particular, ao fato bruto, não basta para dizer algo de verdadeiro sobre o sujeito; é o *mythos*, a composição do poeta, que dá acesso a essa ordem mais verdadeira — não porque inventa arbitrariamente, mas porque universaliza, porque compõe.

É por isso que o *mythos* construído pelo analista não é obstáculo à verdade do paciente, mas a própria forma que essa verdade precisa assumir para poder ser dita. Nesse sentido, a *théatra* deixa de ser apenas o espaço físico ou simbólico da sessão e passa a ser a condição mesma de possibilidade dessa operação: o lugar que autoriza a ficção a portar verdade, em vez de ser recebida como mentira ou exigida como relato fiel dos fatos. Garantir a *théatra* é garantir que aquilo que ali se compõe não precise se justificar como crônica exata do vivido para produzir efeito de verdade — e é isso que distingue a composição do analista do simples mentir, ou da mera invenção sem consequência. A plateia — interna ou externa — funciona, por fim, como aquilo que sanciona essa ficção como portadora de algo verdadeiro, e não como fabulação vã.

Retoma-se, assim, a pergunta do início: o que um analista encena? Talvez a resposta não esteja apenas no que ele mostra ou deixa de mostrar do objeto a, mas no fato de que ele é, antes de tudo, responsável por garantir a *théatra* — o lugar onde algo pode ser encenado, e não apenas descarregado ou confessado. Garantir esse lugar é garantir que o material bruto do paciente possa atravessar a composição, tornar-se *mythos*, e retornar a ele sob a forma de um esclarecimento que nem purga nem absolve, mas lhe oferece um saber.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **La Poétique**: texte, traduction, notes. Tradução, texto estabelecido e notas de Roselyne Dupont-Roc; Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

FIGUEIREDO, L. C. **A mente do analista**. São Paulo: Escuta, 2021.

FREUD, S. (1913). Sobre o início do tratamento. In: **Sigmund Freud Obras Completas**, v. 10. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, J. **O Seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante (1970-1971). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.