



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN**

*Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF*

**DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS**

SARA EMILY VILAÇA FELIX

**OS FANTASMAS DO “EU”: Identidade e Fragmentação em Rose Red no musical  
*Ghost Quartet***

Pau dos Ferros  
2025

SARA EMILY VILAÇA FELIX

OS FANTASMAS DO “EU”: Identidade e Fragmentação em Rose Red no musical *Ghost  
Quartet*

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras – DLE, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros – CAPF, como pré-requisito para a obtenção do título de graduado em Letras, habilitação em Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas.

**Orientador: Prof. Dr. Charles Albuquerque  
Ponte**

Pau de Ferros/RN

2025

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

**Catálogo da Publicação na Fonte.**  
**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

F316f    Felix, Sara Emily Vilaça  
          OS FANTASMAS DO EU: Identidade e Fragmentação  
          em Rose Red no musical Ghost Quartet. / Sara Emily  
          Vilaça Felix. - Pau dos Ferros, 2025.  
          49p.

Orientador(a): Prof. Dr. Charles Ponte.  
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em  
Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Psicanálise. 2. Identidade. 3. Fragmentação. 4. Dave  
Malloy. 5. Ghost Quartet. I. Ponte, Charles. II. Universidade  
do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

**SARA EMILY VILAÇA FELIX**


**OS FANTASMAS DO “EU”: Identidade e Fragmentação em Rose Red no musical  
*Ghost Quartet***

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras – DLE, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros – CAPF, como pré-requisito para a obtenção do título de graduado em Letras, habilitação em Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte.


Aprovado em Pau dos Ferros, em 28/11/2025.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **CHARLES ALBUQUERQUE PONTE**  
Data: 15/12/2025 12:21:53-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte  
CAPF/UERN

Documento assinado digitalmente  
 **DANIEL SILVA GUEDES**  
Data: 15/12/2025 10:00:36-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Me. Daniel Silva Guedes  
CAPF/UERN

Documento assinado digitalmente  
 **LEANDRO RODRIGUES TORRES**  
Data: 15/12/2025 10:36:02-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Leandro Rodrigues Torres  
SEEC/RN

PAU DOS FERROS/RN

2025

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família, especialmente aos meus pais, Silvio e Edigleide, que trabalharam muito para que eu chegasse até aqui, sempre acreditando em mim e me apoiando em tudo o que faço. Obrigada por me ensinar, assim como aos meus irmãos, que a educação é o melhor caminho. Esta conquista é nossa.

Ao meu namorado, Brian, que caminhou comigo a cada passo desta escrita e trilhou ao meu lado o mesmo caminho acadêmico, compartilhando dúvidas, ideias, leituras e crises. Muito do que este trabalho é deve-se à sua presença, seu incentivo e cuidado diário. Obrigada por me acalmar nos momentos de aflição, por estar ao meu lado e por me lembrar, sempre, do meu próprio valor quando eu duvidava de mim. Você acreditou em mim muito mais do que eu mesma acreditei, e foi a sua fé, seu amor e sua paciência que tornaram este percurso mais leve. A vida é boa com você.

Agradeço aos meus amigos, que compartilharam comigo momentos bons e difíceis, especialmente Maria, Olívia, Luiza, Anita e Thiago; e à Manu, que, mesmo de longe, acompanhou minha escrita enquanto segue firme na sua própria jornada. Estamos quase lá — e eu sigo torcendo por você.

Agradeço ao professor Dr. Charles Albuquerque Ponte, cuja generosidade e dedicação tornaram este trabalho possível. Com paciência, conduziu e supervisionou esta pesquisa, oferecendo orientação cuidadosa e observações precisas, guiando-me por caminhos e detalhes que, sozinha, provavelmente teria negligenciado. Sem sua orientação, este trabalho não teria se concretizado.

Agradeço a Leandro Rodrigues Torres e a Daniel da Silva Guedes, pela generosidade em aceitar compor esta banca, pelo entusiasmo com que acolheram o convite, e por todo o apoio e confiança depositados em mim.

À UERN, que me presenteou com tanto. Dentre esses presentes, agradeço aos amigos que construí ao longo desta trajetória. Vocês têm minha profunda e sincera gratidão.

*“Amo em ti algo que é mais do que tu”*  
Jacques Lacan

## OS FANTASMAS DO “EU”: Identidade e Fragmentação em Rose Red no musical *Ghost Quartet*

Sara Emily Vilaça Felix

### RESUMO

Este trabalho investiga, reflete e analisa a fragmentação da identidade da personagem Rose Red no musical *Ghost Quartet*, de Dave Malloy (2015), sob a perspectiva da psicanálise freudiana e lacaniana. A pesquisa propõe compreender e explorar como a estrutura cíclica e descontínua do musical reflete o funcionamento do inconsciente e as dinâmicas de repetição e desejo. A análise parte das noções freudianas de repetição e elaboração (2010) e da obra *Além do princípio do prazer* (2016), além das concepções lacanianas sobre o Real, simbólico e imaginário (2005) e do estágio do espelho (1998) para examinar como Rose, em suas múltiplas encarnações e encena a divisão do sujeito entre amor e ódio, memória e esquecimento, vida e morte. A investigação qualitativo-interpretativa, centrada no libreto e nas canções da obra, evidencia que a narrativa fragmentada e não linear de *Ghost Quartet* refrata o movimento psíquico de uma identidade em constante quebra e reconstrução. Ao relacionar os conceitos de inconsciente, trauma e linguagem à dramaturgia musical, o estudo demonstra que a circularidade narrativa e o entrelaçamento de histórias atuam como metáforas da constituição do “eu” enquanto instância instável, sempre mediada pelo desejo e pela falta.

**Palavras-chave:** Psicanálise. Identidade. Fragmentação. Dave Malloy. *Ghost Quartet*.

### ABSTRACT

This study investigates and analyses the fragmentation of the identity of the character Rose Red in *Ghost Quartet*, a musical by Dave Malloy (2015), through the lens of Freudian and Lacanian psychoanalysis. The research aims to understand and explore how the cyclical and discontinuous structure of the musical reflects the workings of the unconscious and the dynamics of repetition and desire. The analysis draws on Freud's notions of repetition and working-through (2010) and the work *Beyond the pleasure principle* (2016), and Lacan's conceptions of Real, symbolic and imaginary (2005) and the mirror stage (1998) to examine how Rose, in her multiple incarnations, embodies the subject's division between love and hatred, memory and forgetfulness, life and death. The qualitative-interpretative investigation, centered on the libretto and songs of the work, reveals that *Ghost Quartet*'s fragmented and non-linear narrative mirrors the psychic movement of an identity in constant disintegration and reconstruction. By connecting the concepts of the unconscious, trauma, and language to musical dramaturgy, the study demonstrates that the narrative circularity and the interweaving of stories function as metaphors for the constitution of the “self” as an unstable instance, always mediated by desire and absence.

**Keywords:** Psychoanalysis. Identity. Fragmentation. Dave Malloy. *Ghost Quartet*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>A LINGUAGEM DO INCONSCIENTE E A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO .....</b>	<b>11</b>
<b>3</b>	<b>ROSE: O SUJEITO DIVIDIDO EM GHOST QUARTET .....</b>	<b>25</b>
3.1	AUTOR E OBRA EM PERSPECTIVA .....	25
3.1	O “EU” EM CENA .....	29
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>45</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>47</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A literatura e o teatro musical contemporâneos têm se mostrado férteis para a investigação das formas pelas quais o sujeito moderno é representado em sua complexidade e instabilidade. Nas últimas décadas, a noção de identidade unificada e coerente, uma herança das concepções iluministas de sujeito, vem sendo amplamente questionada por diferentes campos teóricos, entre eles a psicanálise, os estudos culturais e a filosofia da linguagem.

Nesse contexto, o musical *Ghost Quartet*<sup>1</sup> (2015), de Dave Malloy, insere-se nesse horizonte ao propor uma narrativa em forma cíclica, composta por histórias que se repetem e se refratam através do tempo, das gerações e das vozes de quatro intérpretes. Entre as figuras que habitam esse universo fragmentado, destaca-se Rose Red, sua presença se desdobra em múltiplas versões de si mesma, atravessando diferentes papéis, épocas e relações afetivas. A aparente dispersão da personagem constitui o ponto de partida para a presente pesquisa, que busca compreender como a estrutura circular do musical expressa, em nível formal e simbólico, a impossibilidade de uma identidade fixa.

O musical segue uma narrativa não linear, estruturada como um ciclo de histórias interligadas que se repetem, se transformam e se espelham ao longo do tempo. A obra é composta por quatro intérpretes que assumem múltiplos papéis, encarnando personagens que atravessam diferentes épocas, espaços e contextos culturais, do Japão feudal aos Estados Unidos contemporâneos. No centro desse emaranhado narrativo está a personagem Rose Red, cuja presença atravessa as diferentes histórias sob múltiplas formas e identidades. A cada reaparição, Rose assume novos papéis e relações, sem jamais se fixar em uma versão definitiva de si mesma.

Embora estudos sobre identidades fragmentadas sejam vastos, há ainda poucos trabalhos que exploram como essa questão se manifesta especificamente em peças de teatro musical, e não foram identificadas pesquisas acadêmicas no Brasil que abordem especificamente a identidade fragmentada da personagem Rose Red em *Ghost Quartet*. Essa ausência representa uma lacuna na pesquisa acadêmica que este trabalho pretende explorar.

---

<sup>1</sup> Opta-se por manter o título original em inglês devido à ambiguidade de tradução do termo “Ghost Quartet”. Literalmente, poderia ser vertido como “Quarteto de Fantasma”, isto é, formado por fantasmas, ou “Quarteto fantasmático”, onde a obra em si é ilusória, fantasmal, porém ambas as opções perdem parte da polissemia presente no original. O termo “ghost” pode remeter aos personagens que são, ao mesmo tempo, figuras espectrais e projeções psíquicas. Além disso, o adjetivo “fantasmático” poderia gerar confusão conceitual com o termo “fantasma” (fantasme) em Lacan, entendido, na psicanálise, não como aparição sobrenatural, mas como uma estrutura psíquica que organiza o desejo do sujeito.

A investigação sobre a personagem Rose Red e sua construção identitária tem potencial para trazer contribuições teóricas relevantes, tanto para confirmar abordagens gerais acerca da fragmentação do "eu" quanto para especificar como essa dinâmica se manifesta em uma obra que mistura elementos de teatro, música e poesia. O estudo também poderá contribuir para a compreensão de como a estrutura narrativa cíclica, presente no *corpus* analisado, corrobora a percepção da identidade como uma construção instável e mutável.

Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa é analisar a identidade fragmentada na construção da personagem Rose Red no musical *Ghost Quartet*, de Dave Malloy, a partir de como sua estrutura cíclica reflete a formação do "eu" na relação com o outro, evidenciando a impossibilidade de uma identidade fixa e unificada.

Para alcançar tal propósito, a pesquisa irá relacionar a trajetória de Rose Red com os conceitos lacanianos, de modo a compreender como o musical questiona a noção de um sujeito coeso e estável. Também buscará examinar as diferentes versões da personagem, observando de que forma a repetição de papéis e a multiplicidade de narrativas revelam a instabilidade e a fragmentação do "eu". Por fim, investigará como a estrutura narrativa cíclica do musical contribui para a construção da condição múltipla de Rose Red, entendendo o ciclo narrativo como uma metáfora da formação psíquica e do retorno incessante do sujeito ao seu próprio espelhamento.

A presente pesquisa constitui-se como uma análise qualitativa-interpretativa centrada na obra musical *Ghost Quartet*, de David Malloy, tendo como *corpus* principal a personagem Rose Red em suas diferentes manifestações ao longo da narrativa. O foco da análise recai sobre a construção fragmentária e cíclica da identidade da personagem, observando como as diversas versões de Rose refratam uma ideia de "eu" instável e em constante reconstrução. A multiplicidade de narrativas encenadas no musical permite que Rose seja vista simultaneamente como sujeito e projeção, memória e fantasma, evidenciando a dificuldade de sustentar uma identidade fixa diante do entrelaçamento entre tempo, desejo e ódio.

Será analisado o libreto, com foco nos momentos de espelhamento e cruzamento de papéis da personagem. A análise da personagem se dará por meio da identificação e exame de suas encarnações ao longo do musical atentando-se para os elementos que revelam, de forma simultânea, coesão e ruptura na sua construção de identidade. Essas figuras funcionam como encarnações "parciais", marcadas por afetos contraditórios, e, em especial, pelo ódio, que se apresenta como a força motriz para suas ações. Serão observados aspectos como de falas que se repetem com variações sutis e o entrelaçamento de linhas narrativas que, mesmo ambientadas em tempos e espaços distintos, compartilham símbolos, temas e estruturas.

A análise será conduzida à luz da teoria psicanalítica, partindo inicialmente de Sigmund Freud (2010, 2011, 2014, 2016), especialmente no que diz respeito à estrutura da psique, à dinâmica do recalçamento e à compreensão da alteridade como instância constitutiva do sujeito, e aprofundando-se nos desdobramentos propostos por Jacques Lacan (1949, 1996, 1998, 2005). Nesse percurso, mobiliza-se a noção do Outro enquanto campo simbólico exterior ao eu, mas fundamental para sua constituição, bem como o conceito de Estádio do Espelho, momento em que o sujeito se reconhece numa imagem que, embora lhe pertença, é simultaneamente externa, idealizada e alienante, configurando um traço estruturante da subjetividade.

Para fundamentar a noção de sujeito, será utilizada a leitura proposta por Luciano Elia (1998, 2004), que destaca a constituição do sujeito como efeito da linguagem, estruturalmente dividido e impossibilitado de coincidir plenamente consigo mesmo. Nesse contexto, toda produção de sentido, seja oral, gestual, visual ou corporal, pertence à ordem simbólica e constitui um veículo para a construção da identidade subjetiva. Além disso, será mobilizado o percurso do ensino de Lacan apresentado por Joel Dor (1991), que elucida o processo de constituição do sujeito a partir do Estádio do Espelho. Nesse sentido, a teoria serve como uma chave de leitura metafórica para o musical *Ghost Quartet*: uma narrativa em que o sujeito se reconhece apenas por meio de uma imagem idealizada, ou até monstruosa, que jamais lhe pertence plenamente.

O trabalho está estruturado em dois capítulos principais. O primeiro, *A linguagem do inconsciente e a fragmentação do sujeito*, discute os fundamentos teóricos que embasam a análise, abordando conceitos de Freud e Lacan, como o inconsciente, o recalçamento, o Estádio do Espelho e a constituição do sujeito dividido. O segundo, *Rose: o sujeito dividido em Ghost Quartet*, concentra-se na análise da personagem Rose Red. Em suas subseções: *Autor e obra em perspectiva* e *O “eu” em cena*, onde são apresentadas a trajetória de Dave Malloy e as características estéticas do musical, bem como a leitura psicanalítica da personagem, observando suas diferentes encarnações, repetições e espelhamentos ao longo da narrativa.

Quanto aos resultados da pesquisa, a análise evidenciou que a personagem Rose Red, em *Ghost Quartet* (2015), configura-se como uma metáfora do sujeito moderno, marcado pela fragmentação, pela repetição e pela impossibilidade de uma identidade unificada. A estrutura circular do musical e a multiplicidade de versões da personagem refletem a dinâmica do inconsciente, na qual o trauma retorna de forma insistente e o desejo permanece estruturalmente insatisfeito. À luz da psicanálise, observou-se que a fragmentação de Rose não representa uma falha narrativa, mas o próprio princípio de sua constituição subjetiva: a personagem existe enquanto multiplicidade, revelando que o “eu” não se estabiliza, mas se constrói continuamente

entre faltas, deslocamentos e significantes. Dessa forma, o musical não apenas representa a divisão do sujeito, mas a celebra como condição fundamental da existência.

## 2 A LINGUAGEM DO INCONSCIENTE E A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO

O presente capítulo parte de um posicionamento teórico que se inscreve no campo da psicanálise de orientação freudiana e lacaniana, compreendendo o sujeito como estruturalmente dividido e constituído na e pela linguagem. Tal escolha decorre da coerência entre esse referencial e o objeto de análise deste trabalho, uma vez que a psicanálise oferece instrumentos teóricos fundamentais para pensar as noções de inconsciente, trauma, repetição e subjetividade.

O capítulo tem como objetivo apresentar os fundamentos teóricos da psicanálise que serão mobilizados ao longo da análise, com foco principalmente nas contribuições de Sigmund Freud e Jacques Lacan, especialmente no que se refere às noções de sujeito, inconsciente, trauma, repetição e linguagem. O percurso teórico adotado acompanha o desenvolvimento conceitual da psicanálise desde a teoria freudiana clássica, centrada na divisão entre consciente e inconsciente e na estruturação psíquica em id, eu e supereu, até a releitura lacaniana, que inscreve o sujeito no campo da linguagem e da alteridade.

Inicialmente, o capítulo introduz a psicanálise enquanto campo clínico e epistemológico, destacando sua origem, conceitos fundamentais e o modo como compreende o sujeito como estruturalmente dividido. Em seguida, são exploradas as formulações freudianas sobre o eu, bem como sobre repetição e trauma, com ênfase na forma como o inconsciente atua na reinscrição do traumático através da linguagem. A segunda parte do capítulo volta-se à contribuição de Jacques Lacan, especialmente no que se refere à centralidade da linguagem, ao estágio do espelho e à entrada do sujeito na ordem simbólica. Ao final, delinea-se de que modo esses referenciais teóricos sustentam a análise desenvolvida ao longo do trabalho.

A psicanálise surgiu como uma tentativa de escutar o sofrimento psíquico de uma nova perspectiva, para além da medicina e da filosofia, tornando-se uma das correntes mais influentes do pensamento moderno, tanto no campo clínico quanto no campo teórico e cultural. Trata-se de uma teoria e de um método de investigação da psique humana que emerge no final do século XIX, com os trabalhos de Sigmund Freud em Viena. Segundo ele (2014, p. 16), é um “procedimento por meio do qual se trata clinicamente os doentes dos nervos”.

De acordo com Luciano Elia (1998), a originalidade da psicanálise está em propor que a vida psíquica não pode ser reduzida à consciência, mas é atravessada por forças inconscientes que se manifestam em sonhos, atos falhos, sintomas e repetições. Esse deslocamento representou uma verdadeira ruptura em relação às concepções dominantes da psicologia e da psiquiatria da época, que entendiam o sujeito como uma unidade coesa e transparente a si mesma. Sobre a essa conceitualização de “sujeito”, Elia (1998, p. 8) afirma que “pela primeira

vez não se tratava apenas de situar os seres, de pensá-los através de uma ontologia, de uma metafísica, mas de colocar em questão o próprio pensar sobre o ser, que se torna, assim, também pensável.”. Ness perspectiva, a psicanálise não apenas introduz um novo objeto de estudo — o inconsciente —, mas promove uma inflexão epistemológica no modo de conceber o sujeito. Ao deslocar o foco da ontologia clássica, que buscava definir o ser como uma entidade estável e plenamente cognoscível, para um campo em que o próprio ato de pensar o ser é colocado em questão, a psicanálise inaugura uma concepção de sujeito marcada pela falta, pela divisão e pela não transparência. Nesse sentido, o sujeito psicanalítico não pode ser apreendido como uma essência fixa, mas como um efeito de linguagem, constituído na tensão entre o que se diz e o que escapa ao dizer

Ainda segundo Santos (2006), o desenvolvimento da psicanálise deve ser compreendido em dois planos: como prática clínica voltada ao tratamento das neuroses, e como campo epistemológico que oferece instrumentos para pensar a subjetividade, a cultura e as formas de simbolização. Desde suas primeiras formulações, a psicanálise ultrapassou os limites da clínica médica e passou a dialogar com a filosofia, a literatura, as artes e as ciências sociais, o que explica seu impacto duradouro e sua permanência como uma das correntes centrais do pensamento contemporâneo.

Ao se debruçar sobre os conteúdos revelados por sonhos, atos falhos, lapsos e repetições, Freud (2014) propôs que o sujeito é atravessado por forças internas conflitantes, muitas vezes desconhecidas por ele próprio, introduzindo assim o conceito de inconsciente. Essas forças, ligadas ao desejo e à pulsão, revelam que a consciência não é soberana: o inconsciente, ao contrário, ocupa uma posição determinante na constituição da subjetividade. Nesse sentido, o sujeito não pode ser reduzido a uma unidade racional e transparente, mas deve ser compreendido como resultado de uma dinâmica psíquica em constante tensão entre diferentes instâncias, marcada por conflitos, recalques e retornos do reprimido.

Ao propor que grande parte da vida psíquica escapa à consciência, Freud inaugura uma nova maneira de pensar o sujeito: não como senhor de si, mas como dividido, movido por desejos que desconhece e por conflitos que se manifestam nos sintomas, nos sonhos, nos atos falhos e nas repetições. Essa concepção inaugura uma nova forma de pensar o “eu”, não mais como essência estável, mas como efeito de processos inconscientes que se manifestam de maneira indireta e fragmentária.

Com o avanço da teoria, especialmente no século XX, a psicanálise se expandiu e ganhou novas leituras, entre as quais se destaca a de Jacques Lacan, considerado um dos nomes mais proeminentes na releitura de Freud. Para Lacan, o inconsciente é estruturado como uma

linguagem, o que significa que o sujeito não apenas é atravessado pelo inconsciente, mas se constitui a partir das redes simbólicas da linguagem (Santos, 2006). Como sintetiza Fink (1998, p. 90), enquanto esmiuça a perspectiva lacaniana, “[a linguagem] molda nossos pensamentos, nossas demandas e nossos desejos.”. Essa formulação aponta para o fato de que o sujeito só pode se expressar por meio da linguagem herdada do Outro – os pais, a cultura, a sociedade – ou seja, da própria estrutura simbólica que constitui o sujeito e o direciona no campo do desejo e do reconhecimento. Ao aprender a língua do Outro, o sujeito é também moldado por ela, já que não escolhe livremente os significantes com os quais se constitui, mas encontra-se atravessado por eles.

Essa relação entre linguagem e constituição do sujeito pode ser percebida de forma mais clara a partir de um exemplo frequentemente mobilizado por comentadores de Lacan. Ao discutir como os significantes moldam nossa percepção e nossas associações simbólicas, ele mostra que o modo como nomeamos o mundo determina também o que reconhecemos nele:

Um pintor poderia nos dizer que a gama de matizes de azul é muito ampla, e uma cultura que não tivesse um termo que abrangesse um espectro tão grande de nuances como o faz o termo "azul" poderia não ver qualquer semelhança entre os olhos da série de namorados. Mas o significante "azul", permite à analisanda estabelecer uma identidade: todos os seus namorados tinham olhos azuis - como seu pai, como poderia ser o caso (Fink, 1997, 239-240).

O significante não apenas descreve uma realidade pré-existente, mas a constitui. É a palavra “azul” e o campo simbólico que ela mobiliza, que permite à analisanda organizar suas experiências e reconhecer uma repetição simbólica entre o pai e os namorados. Nesse contexto, a linguagem não é mero instrumento de comunicação, mas o próprio meio pelo qual o sujeito estrutura sua percepção, seu desejo e sua história.

É nesse processo que Lacan identifica o fenômeno da alienação na linguagem: nossas palavras nunca dizem exatamente o que gostaríamos, dizem em excesso ou em falta, mas, ao mesmo tempo, sem elas não haveria possibilidade de significação (Fink, 1998). Sua proposta de retorno a Freud amplia a compreensão do sujeito como dividido, alienado em uma imagem e em busca incessante de significação, mas aprisionado pela própria linguagem.

Assim, Freud e Lacan se figuram como dois pilares fundamentais da psicanálise: o primeiro por instituir o inconsciente como conceito central, e o segundo por recolocá-lo no horizonte da linguagem, marcando a impossibilidade de uma identidade plena e transparente. Enquanto Freud havia ressaltado a divisão do psiquismo entre consciente, pré-consciente e inconsciente, além da estrutura tripartida de id, eu e supereu, Lacan sublinha o papel da alteridade e da inscrição simbólica na constituição do sujeito. Ambos se consolidam como

referências fundamentais da psicanálise, oferecendo bases distintas, mas complementares, para a compreensão do sujeito como um ser atravessado por forças inconscientes e por relações simbólicas que escapam ao controle da consciência. Nesse sentido, a psicanálise não se limita a um campo clínico voltado ao tratamento das neuroses, mas se consolida também como um campo epistemológico, oferecendo instrumentos teóricos para pensar a subjetividade, a cultura e as formas de simbolização da experiência humana.

Desse modo, ao reconhecer tanto a descoberta freudiana do inconsciente quanto a releitura lacaniana que o reinscreve na linguagem, é possível perceber como cada autor, a seu modo, enfatiza a incompletude do sujeito. Freud o concebe a partir da divisão interna entre instâncias psíquicas e forças pulsionais em conflito, enquanto Lacan ressalta que essa divisão só pode ser compreendida plenamente no campo simbólico, isto é, na relação com a linguagem e com o Outro. Essa articulação entre as duas perspectivas não apenas evidencia a complementaridade entre as contribuições de Freud e Lacan, mas também prepara o terreno para o aprofundamento nos conceitos freudianos de id, eu e supereu, fundamentais para compreender a constituição psíquica em sua dinâmica conflitiva.

A psicanálise freudiana parte do pressuposto de que o sujeito não é uma entidade coesa ou pré-existente, mas uma construção atravessada por conflitos inconscientes. Segundo Elia (1998, p. 11) “Ele o faz a partir de algumas tentativas preliminares — com a hipnose, entre outras — que ele abandonou porque fracassaram quanto aos seus propósitos, que aliás só foi conhecendo pouco a pouco, passo a passo.” Para Freud (2010), a distinção entre o consciente e o inconsciente é a base estrutural para todo e qualquer funcionamento psíquico. É nesse contexto que Freud apresenta a segunda tópica do aparelho psíquico, em *O eu e o id* (2011), propondo a divisão entre id, eu e supereu. O id corresponde ao polo pulsional, regido pelo princípio do prazer, composto por conteúdos inconscientes que buscam descarga imediata. O eu, por sua vez, surge como instância mediadora, ligada à realidade, responsável por conciliar as exigências do id com as imposições externas. Já o supereu se constitui como a instância normativa e crítica, herdeira das identificações parentais e das interdições sociais, funcionando como fonte de ideais e censura.

Essa organização revela que o eu não detém controle absoluto sobre a vida psíquica; ao contrário, ele se encontra em constante negociação entre as forças pulsionais, os limites da realidade e as exigências morais do supereu. Desse modo, não há uma essência psíquica estável, mas um sujeito dividido e em permanente conflito, cujo funcionamento se estrutura na dinâmica entre essas instâncias. Tal estrutura pode ser ilustrada na literatura pelo clássico *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Na narrativa, Mr. Hyde



encarna o id, movido por pulsões destrutivas e imediatas; Jekyll representa o eu, que tenta equilibrar seus desejos com a realidade; e a rígida moral da sociedade vitoriana funciona como supereu, impondo interdições e censuras. A obra evidencia, assim, a cisão interna do sujeito descrita por Freud.

É a partir de tal distinção que a psicanálise se sustenta como teoria e método de investigação da mente humana, e é justamente ela que estrutura o funcionamento da mente humana e estabelece a base para compreender o “eu” como algo sempre tensionado por forças que lhe escapam.

Na divisão entre consciente e inconsciente, que Freud propõe em *O eu e o id* (2011), o eu não exerce pleno comando sobre as ações do indivíduo, ele, na verdade, tem menos domínio sobre as ações do que costuma imaginar. O eu se constitui como mediador entre as exigências pulsionais do ego, as proibições do supereu e os limites impostos pela realidade. Desse modo, não há uma essência psíquica estável, mas uma formação em constante negociação e adaptação.

Em sua obra, Freud (2011, p. 11) afirma que “A psicanálise não pode pôr a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a ver a consciência como uma qualidade do psíquico, que pode juntar-se a outras qualidades ou estar ausente.” A partir dessa perspectiva, o inconsciente não é um reservatório passivo de conteúdos silenciosamente reprimidos, - aqui definido como “o protótipo do que é inconsciente.” (2011, p. 13) - mas um sistema ativo que estrutura o sujeito e que se faz ouvir em diferentes fenômenos que permeiam a vida humana, seja através de atos falhos, de sonhos, de sintomas ou de repetições. Esta última, inclusive, tem papel crucial na tentativa de elaboração de traumas, sendo uma das condições para o alívio psíquico.

Em seu texto *Recordar, repetir e elaborar* (2010), Freud afirma que “o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz.” (Freud, 2010, p. 149). Ou seja, o sujeito muitas vezes repete atos e padrões de comportamento originados de traumas anteriores, sem ter consciência da origem desses atos.

Esse processo é exemplificado quando Freud diz que “o analisando não diz que se lembra de haver sido teimoso e rebelde ante a autoridade dos pais, mas se comporta de tal maneira diante do médico.” (Freud, 2010, p. 150). Nesse sentido, o comportamento de repetição é a forma pela qual o inconsciente expressa aquilo que não pode ser lembrado de forma consciente. O sujeito, portanto, “repete em vez de lembrar” (Freud, 2010, p. 151).

Nesse contexto, a repetição revela-se um dos conceitos centrais na compreensão do funcionamento inconsciente, e é definida como a “transferência do passado esquecido” (Freud,

2010, p. 150). Ao observar pacientes que repetiam experiências dolorosas em vez de evitá-las, Freud propõe a existência de uma compulsão à repetição que não visa o prazer imediato, mas que aponta para a tentativa do aparelho psíquico de elaborar aquilo que foi traumático, resistindo a elaborá-lo através de aparelhos linguísticos, onde “quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir).” (Freud, 2010, p. 150), chegando à conclusão “que devemos tratar sua doença não como assunto histórico, mas como um poder atual.” (Freud, 2010, p. 151).

Essa repetição ocorre porque o trauma foi bloqueado – silenciado – e, por isso, se manifesta por meio de atos e não de palavras. A elaboração só se torna possível quando essa repetição é transformada em linguagem. É nesse momento que o trauma começa a se modificar e, conseqüentemente, a perder sua força. Afinal, um trauma não falado tende a ser um trauma ainda maior.

A reelaboração (*durcharbeitung*) é o processo necessário para que essa repetição inconsciente possa ser transformada em material simbólico. Não se trata apenas de lembrar um fato esquecido, mas de atravessar as resistências que impedem sua simbolização. Freud nos mostra que o sofrimento psíquico não se resolve apenas com a rememoração do trauma, mas com o trabalho constante sobre os conteúdos recalcados, que implica sentir novamente, falar sobre e, sobretudo, dar forma psíquica ao que retorna como ação repetida.

Nesse processo, o discurso do sujeito inevitavelmente falha. Mas essa falha não é um erro: ela indica o lugar da verdade do sujeito. A realidade do trauma, para Freud, não está na narrativa bem construída, mas naquilo que não pôde ser dito, e por isso se repete. É nesse ponto de falha que se abre a possibilidade da elaboração, pois o sujeito é forçado a confrontar o que está para além da linguagem: aquilo que insiste, retorna e resiste à simbolização.

Esse processo pode ser observado, por exemplo, na obra *Fun Home* (Tesori; Kron, 2013), quadrinho autobiográfico de Alison Bechdel, adaptado para a Broadway em 2013. Na narrativa, a revisitação do trauma da relação com o pai se dá não apenas pela alternância entre infância, juventude e vida adulta, mas também pelo silêncio que permeia as relações familiares e pela repetição de padrões afetivos e comportamentais. Episódios dolorosos voltam à superfície sob diferentes formas até encontrarem possibilidade de reelaboração. Assim como em Freud, a repetição não se apresenta como busca pelo prazer, mas como insistência do traumático que retorna até poder ser elaborado pela linguagem.

Sobre a conceitualização da linguagem, Elia amplia a noção de “verbal” para além da fala, afirmando que toda produção de sentido pertence à ordem simbólica. Para o autor (1998), qualquer manifestação expressiva é regida pelo significante, e, portanto, constitui uma forma

de linguagem. Segundo ele,

Toda produção do campo do sentido é da ordem simbólica, seja ela falada ou não. Um gesto, uma expressão do rosto, do corpo, uma dança, um desenho, tanto quanto uma narrativa oral, serão produções simbólicas, regidas pelo significante, e assim, ditas *verbais*, por estarem na dependência do *verbo significante*, e não por serem expressas por via oral (Elia, 1998 p. 18).

Assim, o que define o caráter “verbal” de uma produção simbólica não é o meio oral ou escrito, mas sua subordinação ao campo do verbo significante, ou seja, à estrutura simbólica que organiza o sujeito e o sentido.

A verdade do sujeito não emerge como um dado lógico e fatural, mas justamente quando a lógica falha. É nessa falência do discurso que se instala a possibilidade de transformação, pois, ao nomear ou ao tentar dar sentido ao que se repete, o sujeito começa a se separar do trauma e, só então, ele começa a reelaborar.

A esse fenômeno, Freud dará continuidade em *Além do princípio do prazer* (2016), ao destacar a repetição como um mecanismo que ultrapassa o princípio do prazer, indicando a presença de uma força que leva o sujeito a reviver experiências dolorosas sem objetivo consciente. Essa repetição inconsciente, longe de ser mera insistência, constitui uma via de expressão do trauma, que, por não ter sido simbolizado no momento de sua ocorrência, retorna como retorno do recalcado, repetindo-se até que seja possível nomeá-lo e integrá-lo simbolicamente à experiência do sujeito.

É nesse contexto que Freud reencontra o estímulo para repensar a natureza da repetição do sintoma neurótico em articulação com o trauma, observando, por exemplo, como os sonhos de pacientes traumatizados revelam a insistência do evento traumático. Segundo ele (2016, p. 35),

Podemos considerar o estudo do sonho como o caminho mais confiável para investigar os processos psíquicos profundos. Bem, a vida onírica da neurose traumática apresenta a característica de reconduzir o paciente repetidamente à situação de seu acidente, da qual acorda com susto renovado. [...] O paciente estaria fixado psiquicamente no trauma, por assim dizer.

Essa fixação psíquica, portanto, expressa a impossibilidade de elaboração do trauma, que insiste em retornar sob a forma de repetição. Freud avança nessa reflexão ao associar a compulsão à repetição ao recalcado inconsciente, explicando que ela emerge justamente quando o processo analítico começa a afrouxar as resistências do eu:

Escapamos à falta de clareza quando não opomos o inconsciente e o consciente, e sim

o recalcado e o eu coerente. [...] Podemos dizer que a resistência dos analisandos tem origem no seu eu, e então compreendemos de imediato que a compulsão à repetição deve ser atribuída ao recalcado inconsciente. É provável que essa compulsão não tenha podido se manifestar até que o solícito trabalho do tratamento tenha afrouxado o recalçamento (Freud, 2016, p. 45).

A compulsão à repetição revela-se como uma manifestação do retorno do recalcado, em que o sujeito é levado a reviver, sob diferentes formas, aquilo que não pôde ser simbolizado. É nesse ponto que se torna possível compreender a natureza do trauma, entendido como a irrupção de um acontecimento que excede a capacidade de elaboração psíquica e insiste em retornar pela via do sintoma.

Aquilo que irrompe no psiquismo sem possibilidade de simbolização imediata, desorganizando o sujeito e instaurando um vazio de significação, é trauma. Para Freud (2016), o trauma é caracterizado pela irrupção de um excesso de excitação que o aparelho psíquico não consegue processar, retornando sob a forma de sintomas, atos falhos, sonhos ou, especialmente, repetições. Assim, ele se constitui no entrelaçamento entre o real do acontecimento e a impossibilidade subjetiva de atribuir-lhe sentido quando ocorre.

Dessa forma, para Freud, uma cena só se torna traumática quando transformada em lembrança, a partir de sua evocação por meio da repetição de uma cena. O trauma não se refere apenas a um evento externo violento ou catastrófico, mas à incapacidade do sujeito de simbolizar uma determinada vivência, que retorna sob a forma de repetição, sofrimento psíquico ou sintoma (Freud, 2016). O traumático requer, pois, dois tempos: o tempo do acontecimento e o *a posteriori*, que é o tempo da produção de sua significação, no qual pode ter lugar o sintoma. Isso conduz a duas conclusões: a primeira é que o valor do trauma não está no acontecimento em si, mas na associação estabelecida pelo sujeito; a segunda, derivada da primeira, é que o traumático é sempre único, singular. E como ele destaca (Freud, 2016), a repetição inconsciente é, muitas vezes, o único meio de o sujeito reinscrever o traumático em sua história psíquica.

Além disso, Freud aponta que uma das funções centrais do inconsciente é a busca de satisfação pulsional, mesmo quando essa satisfação implica sofrimento para o eu consciente. Em *Além do princípio do prazer* (2010), o autor observa que a repetição pode operar para além da lógica do prazer imediato, como no conhecido exemplo da criança que, ao brincar repetidamente com o carretel durante a ausência da mãe, reinscreve simbolicamente a experiência de perda. Nesse sentido, a repetição não visa simplesmente evitar o desprazer, mas constitui uma tentativa de elaboração psíquica do traumático.

Essa perspectiva aproxima-se de uma forma de solipsismo psíquico, na qual aquilo que

se percebe como realidade externa está, de fato, mediada pela própria estrutura psíquica. Em termos psicanalíticos, o outro não é um dado objetivo da realidade, mas uma construção simbólica elaborada a partir da história subjetiva de cada um (Fink, 1998). Assim, o eu se constitui em relação a um outro imaginado, desejado ou temido, que espelha suas próprias faltas, projeções e fantasias.

O legado de Freud foi expandido, problematizado e radicalizado por diversos autores, sendo Jacques Lacan um dos mais notáveis. Atuando a partir da década de 1930 e desenvolvendo sua própria abordagem nas décadas seguintes, Lacan fala da necessidade de um retorno a Freud (Dor, 1991) e retoma os seus conceitos à luz da linguística estrutural e da filosofia, reformulando os modos de pensar o inconsciente, a linguagem e a constituição do sujeito. Para Lacan, o inconsciente não é apenas um lugar de conteúdos reprimidos, mas uma estrutura discursiva: ele é estruturado como uma linguagem.

Essa colocação era nova no contexto, pois mesmo se no passado “[...] Freud atribui a importância que se conhece aos símbolos e ao simbolismo no sonho, a teoria freudiana do sonho não autoriza, absolutamente, que se prescindia da palavra do sujeito para desvelar o inconsciente.” (Dor, 1991, p. 16). Tal afirmação destaca que o inconsciente não se apresenta como um sistema de signos fixos e decifráveis por si só, mas como uma rede de significações que só pode ser acessada a partir da posição subjetiva daquele que fala. A palavra do sujeito não é um complemento da interpretação, mas sua condição de possibilidade. É por meio do discurso que o sonho se inscreve na história psíquica do sujeito, revelando não um significado universal, mas um sentido singular, marcado por sua experiência, seus desejos e seus conflitos.

Essa perspectiva antecipa, inclusive, a releitura lacaniana do inconsciente como estruturado como uma linguagem, na medida em que reforça a centralidade da fala e da escuta na clínica psicanalítica. Assim, mesmo quando Freud reconhece a existência de símbolos recorrentes nos sonhos, a interpretação não pode prescindir do dizer do sujeito, sob pena de reduzir o inconsciente a um código simbólico fechado, esvaziando sua dimensão propriamente subjetiva.

Dessa forma, Lacan propõe que o sujeito não apenas é atravessado pelo inconsciente, mas é produzido pela linguagem. No *Seminário I* (1996), ele retoma as formulações freudianas sobre o inconsciente e o ego, destacando que o “eu” não é uma instância confiável de conhecimento, mas uma construção imaginária que mascara a verdadeira estrutura do desejo. O eu, segundo ele, é fundamentalmente alienado, pois se constitui a partir de uma imagem exterior, idealizada, e não de um núcleo interno e coeso. Lacan (2010) afirma que nada diferencia o eu de um sintoma, que se constrói junto ao sujeito, uma ficção construída pela

identificação. Para ele, o sujeito é aquilo que aparece entre os significantes, é um efeito do significante no campo do Outro (o lugar de origem, da cultura, da Lei).

Na teoria lacaniana, a constituição do sujeito é pensada a partir da articulação entre “três registros bem distintos que são [...] essenciais da realidade humana e que se chamam Simbólico, Imaginário e Real” (Lacan, 2005, p. 12). O Imaginário é o campo das imagens e identificações, no qual o sujeito constrói um “eu” a partir de formas exteriores, idealizadas. Esse eu, no entanto, é uma ficção, uma instância alienada em relação ao sujeito do inconsciente, pois mascara sua divisão estrutural. O Simbólico, por sua vez, corresponde ao campo da linguagem, das leis e das estruturas discursivas que preexistem ao indivíduo e o moldam. É nele que o sujeito se inscreve por meio dos significantes herdados do Outro, nunca sendo plenamente dono de sua palavra, mas sempre atravessado pela alteridade. Já o Real diz respeito àquilo que escapa à simbolização, ao impossível de ser dito ou representado, mas que retorna como furo, como trauma, evidenciando os limites da linguagem.

Assim, para Lacan, é essencial distinguir o eu, uma instância imaginária, construída como imagem de unidade, do “sujeito do inconsciente”, que emerge como efeito dos significantes no campo do Outro. O ego, pode ser representado, por exemplo, pela imagem no espelho, pela própria identidade, ele é alienado, porque não é uma essência verdadeira, mas sim uma montagem, uma ficção que mascara os conflitos internos. O sujeito inconsciente aparece nas falhas do discurso, nos lapsos, nos atos falhos, nos sonhos, ele não se expressa de maneira direta mas “é falado” pela linguagem que o atravessa (Lacan, 1998). Enquanto o “eu” é a máscara, a imagem de consistência que o sujeito cria para si, o sujeito do inconsciente é marcado pela divisão, pela falta e pela impossibilidade de coincidir consigo mesmo.

Nesse contexto, Lacan introduz também o conceito de objeto a, entendido não como um objeto concreto do desejo, mas como sua causa: aquilo que falta ao sujeito e o impulsiona em sua busca incessante de completude (Roudinesco, 1993). Diferentemente do Objeto em sentido comum — algo estável, delimitado, que pode ser possuído, consumido ou apropriado — o objeto a não é aquilo que o sujeito deseja, mas o que faz desejar. Ele não se confunde com nenhum bem real ou meta concreta, muito pelo contrário, permanece como uma falta estrutural que nunca pode ser plenamente preenchida. É exatamente essa ausência que organiza o movimento de desejo, impedindo a identidade plena e sustentando a subjetividade como processo aberto e inacabado.

Nessa estrutura, o significante mestre ocupa um lugar central. Trata-se de um significante inconsciente que organiza os demais, funcionando como um ponto de ancoragem que dá consistência simbólica à cadeia significativa do sujeito, mesmo que de forma ilusória.

Ele não carrega um conteúdo fixo, mas opera como um operador lógico, instaurando uma ordem e regulando o desejo. A psique, para Lacan, não é formada a partir de conteúdos conscientes organizados de forma linear, mas se estrutura a partir daquilo que não está presente - dos vazios, das faltas, do que escapa à representação (Fink, 1998). São justamente essas ausências que definem as causas e os objetivos do sujeito, como ocorre com o objeto a (objeto causa do desejo), que marca aquilo que foi perdido na entrada na linguagem. O inconsciente, para Lacan, não é apenas o reprimido, mas uma estrutura que se manifesta nas falhas do discurso, nos lapsos e nos atos falhos, revelando o funcionamento de uma subjetividade marcada propriamente pela falta, e não pela completude.

É com base nessa ideia que ele formula, no texto *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu* (1998), o conceito do estágio do espelho, momento inaugural da constituição do eu como imagem. Nele, o sujeito se constitui a partir de uma imagem especular que organiza sua experiência de unidade, mas que, na verdade, instaura uma cisão fundamental. O estágio do espelho – assim chamado por Lacan por não se tratar de uma fase superada, mas de uma estrutura permanente da constituição psíquica – descreve um momento no desenvolvimento humano, entre os 6 e 18 meses, onde a criança reconhece sua imagem no espelho e, ao identificá-la como “si mesma”, inaugura um processo de identificação imaginária que será a base do “eu”. Essa imagem refletida, no entanto, não é apenas um reflexo físico, mas passa a funcionar como uma construção imaginária do “eu”, uma forma idealizada e exterior que organiza sua identificação. A Imagem é ao mesmo tempo um “eu” e um “outro”: é um reflexo idealizado, exterior, que o sujeito tenta alcançar sem nunca coincidir plenamente com ele.

Assim, o sujeito se reconhece em uma imagem que, ao mesmo tempo, é própria e outra, dando início à constituição do eu como uma instância mediada pela alteridade. Para Lacan (1998), o sujeito não se constitui antes da linguagem; ao contrário, ele emerge a partir dela. Assim, a imagem no espelho não é apenas um reconhecimento visual, mas um primeiro passo na inserção do sujeito em uma rede de significações que ultrapassa o indivíduo.

Como destaca Joel Dor (1991), ao comentar o estágio do espelho formulado por Lacan, esse momento fundador da constituição do sujeito revela o paradoxo entre a antecipação de uma imagem unificada e a fragmentação interna que a sustenta. Segundo o Lacan (1998, p. 100):

O estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.

Se pegamos como exemplo o musical *A Chorus Line* (Bennet, 1975), a famosa cena dos bailarinos diante do espelho simboliza o confronto entre identidade projetada e identidade fragmentada. Ao mesmo tempo em que constroem imagens idealizadas de si mesmos, moldadas pelas expectativas da indústria do espetáculo e pelo desejo de reconhecimento, os personagens revelam suas vulnerabilidades, medos e contradições. O espelho, nesse sentido, funciona como metáfora da tensão entre aparência e essência, entre o que se mostra e o que se oculta. Assim, a cena evidencia a subjetividade como um espaço fragmentário, marcado pela busca incessante de validação externa e pelo risco constante de dissolução da própria imagem.

A dinâmica observada na peça ilustra de maneira vívida o processo lacaniano descrito no estágio do espelho, onde o sujeito se confronta com uma imagem que, ao mesmo tempo, é própria e outra, refletindo a tensão entre o Eu idealizado e o Eu fragmentado. Como no palco do musical, onde os bailarinos enfrentam a multiplicidade de suas identidades projetadas e suas vulnerabilidades ocultas, o momento em que o sujeito reconhece sua imagem, ainda que idealizada, inaugura um movimento que o liga a uma rede de significações sociais e culturais. Para Lacan, “Esse momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o Eu a situações socialmente elaboradas.” (1998, p. 101, grifos do autor). Assim, na obra citada, o espelho não apenas reflete a identidade fragmentada dos personagens, mas simboliza o ingresso do sujeito na Ordem Simbólica, onde a identidade é, desde o início, moldada e mediada por significantes externos que o sujeito nunca pode totalmente dominar.

Esse processo de identificação inaugurado no estágio do espelho está intimamente ligado ao ingresso do sujeito na Ordem Simbólica, um dos conceitos fundamentais na teoria lacaniana. A Ordem Simbólica corresponde ao campo da linguagem, das leis, da cultura e das estruturas discursivas que preexistem ao sujeito e o moldam desde o início, “é do reino de onde a criança emerge, de uma biologia não-nomeada, enquanto ela gradualmente adquire a linguagem” (Jameson, 1972). É nesse movimento que o sujeito se constitui, mas sempre ao preço de uma perda, pois sua identidade é efeito de significantes que lhe escapam. Como observa Jameson (1992, p. 130), a análise lacaniana da *Carta Roubada* (2008), de Edgar Allan Poe, evidencia que nem os personagens, nem mesmo o detetive, possuem uma substância própria ou uma essência estável; eles encontram seus “sentidos de ser” apenas a partir das posições que ocupam no campo simbólico e na circulação da carta, que funciona como significante mestre. A ênfase recai, assim, não sobre o conteúdo psicológico individual, mas sobre a estrutura discursiva que organiza os sujeitos em relação ao Outro.

Nesse sentido, como afirma Dor (1991, p. 16), “toda produção do campo do sentido é



da ordem simbólica, seja ela falada ou não”. O simbólico atravessa todas as formas de produção de sentido, não existe “o não-verbal” no campo simbólico, e menos ainda o “pré-verbal” (Dor, 1991) sublinhando que a linguagem, como estrutura, organiza desde o início a experiência subjetiva.

A partir da análise do conceito lacaniano do estágio do espelho, é possível perceber como a identidade humana se constitui não apenas a partir de uma imagem idealizada, mas também da inserção do sujeito em um campo simbólico maior, estruturado pela linguagem e pelas normas sociais. A tensão entre o “eu” e o “outro”, manifestada na busca incessante por reconhecimento e validação, ilustra de maneira poderosa o drama do sujeito moderno, constantemente dividido entre as imagens projetadas e as fragmentações internas. Na prática da vida humana, o espelho não representa apenas o corpo ou a aparência, mas reflete as complexas relações de alteridade que definem nossa existência. O processo de identificação, inaugurado pelo reconhecimento especular, é, portanto, simultaneamente um momento de constituição e de perda, onde o sujeito se vê inserido em uma rede de significados que não pode controlar completamente, mas da qual depende para se compreender. A análise lacaniana, nesse sentido, nos lembra que a identidade é sempre um movimento de aproximação e distância, uma busca constante por uma imagem que, embora nos defina, jamais será plenamente nossa.

Dentro da perspectiva lacaniana, o trauma não é apenas um evento isolado, mas algo que se inscreve na estrutura do sujeito através da linguagem, sendo reinterpretado e reinscrito pelo inconsciente. No contexto do estágio do espelho, a experiência traumática contribui para a formação do eu como imagem especular: o sujeito se reconhece no outro e no reflexo, mas essa imagem é sempre parcial, idealizada e marcada por faltas (Lacan, 1998). O trauma, então, emerge nas fissuras entre o eu imaginário e a realidade simbólica, evidenciando a divisão estrutural do sujeito e o caráter fragmentário de sua relação com o mundo e com os outros. Dessa forma, a compreensão lacaniana permite analisar como eventos traumáticos reverberam nas múltiplas camadas da subjetividade, moldando desejos, projeções e relações com o outro dentro do campo da linguagem.

No fim, este capítulo apresentou uma visão geral dos fundamentos teóricos da psicanálise, com ênfase nas contribuições de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Desde as formulações clássicas de Freud sobre a divisão psíquica e o papel do inconsciente, até a releitura lacaniana, que coloca o sujeito no centro da linguagem e da alteridade. A análise de conceitos-chave como o sujeito dividido, o trauma, a repetição e a linguagem mostram a complexidade da experiência psíquica pelas lentes deste campo, onde o inconsciente não apenas armazena, mas também reinscreve o traumático, afetando a subjetividade de maneiras profundas. Esses

conceitos serão fundamentais para a análise que se segue, fornecendo as bases para a exploração das dinâmicas psíquicas que estruturam a subjetividade e o comportamento humano.

### 3 ROSE: O SUJEITO DIVIDIDO EM GHOST QUARTET

O presente capítulo tem como objetivo apresentar e discutir a obra em análise a partir de uma abordagem que articula literatura e psicanálise. Inicialmente será introduzido o autor, situando o contexto histórico, cultural e artístico em que sua produção se insere, a fim de fornecer ao leitor um panorama sobre a trajetória da peça. Em seguida, será realizada uma contextualização da obra selecionada, destacando seus aspectos temáticos, estruturais e estilísticos, de modo a localizar o leitor na narrativa. A partir disso, a análise cuidará dos elementos centrais da trama enquanto aplicará os fundamentos teóricos da psicanálise apresentados previamente, especialmente as contribuições de Freud e Lacan, para examinar como conceitos como sujeito, inconsciente, trauma, repetição e linguagem se articulam à construção da obra. Por fim, a conclusão do capítulo retomará as discussões desenvolvidas, evidenciando de que maneira a perspectiva psicanalítica contribui para o aprofundamento da leitura e para a compreensão crítica da narrativa.

#### 3.1 Autor e obra em perspectiva

David Malloy é compositor, letrista, dramaturgo e orchestrador norte-americano. Formou-se na *Ohio University*, em 1998, obtendo o título de Bacharel de Música com especialização em composição. Ao longo de sua carreira, destacou-se por integrar narrativa e música de maneira inovadora, combinando elementos de teatro, performance musical e literatura. Malloy também é reconhecido por sua adaptação de clássicos da literatura, incluindo *Moby Dick* (2019) e *Beowulf* (2008), reinterpretando suas narrativas por meio do teatro musical. Além disso, ganhou destaque na Broadway com *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* (2012), adaptação de um segmento de 70 páginas do romance *Guerra e Paz*, que recebeu diversas indicações ao *Tony Awards*.

*Ghost Quartet* é uma peça musical estreada em 2014 no teatro nova-iorquino “The Bushwick Starr”, uma companhia de teatro sem fins lucrativos, fundada em 2007, que é conhecida por apoiar artistas inovadores e produzir obras originais e apresenta uma temporada anual de novas obras performáticas. Desde então, são feitas montagens que percorrem diferentes cidades, como Edimburgo, São Francisco e Cambridge, conquistando em Cambridge o Prêmio Elliot Norton, prêmio teatral anual concedido pela Associação de Críticos de Teatro de Boston (BTCA) para reconhecer a excelência na comunidade teatral de Boston.

A peça, então, segue até ser cancelada em 2020, assim como diversas outras no mundo todo, devido à pandemia de Covid-19, que inviabilizou o contínuo do teatro. Com o seu

fechamento, o escritor, compositor e idealizador, David Malloy, disponibiliza uma gravação integral e profissional de seu musical, gravado ao vivo em 2015 no teatro McKittrick Hotel, em Nova York, do qual já havia previamente disponibilizado um álbum gravado ao vivo. A gravação conta com a participação da companhia original, composta por Malloy, Brent Arnold, Brittain Ashford e Gelsey Bell, que juntos formam o *Ghost Quartet*.

Segundo o próprio autor, *Ghost Quartet* é uma performance ao vivo de um álbum conceitual, e deve ser descrito mais como um ciclo musical. Dentro da própria história é sempre descrita como uma narrativa cíclica que segue quatro linhas do tempo diferentes. Segundo ele (2014), o quarteto de atores não só interpreta múltiplos personagens, mas também múltiplas versões de si mesmos. Quando perguntado sobre trocas de figurino, ou outras mudanças que poderiam delinear as trocas de personagens, o autor disse que não houve a necessidade de figurino algum, segundo ele,

[Espero que] Haja pistas suficientes no roteiro para que o público consiga acompanhar quando os intérpretes estão mudando, mas também há momentos em que seremos intencionalmente vagos, porque alguns personagens são reencarnações de si mesmos. Os quatro personagens que eu interpreto, os quatro personagens que Gelsey interpreta - na verdade, eles são a mesma pessoa em momentos diferentes. A personagem de Gelsey tem consciência dessas reencarnações, enquanto a personagem de Brittain não, então Gelsey a guia no processo de recordar as experiências de suas vidas passadas (Malloy, 2014, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Segundo Malloy, os personagens que ele interpreta, assim como os quatro que os demais atores interpretam, podem ser compreendidos como reencarnações de uma mesma pessoa em momentos diferentes. No entanto, nem todos os personagens se enquadram nessa lógica: alguns aparecem em um “limbo” narrativo, funcionando como projeções ou fantasmas que não possuem memória de vidas passadas nem continuidade identitária, como na faixa *Four Friends*.

A estrutura do musical organiza-se de modo semelhante ao de um álbum musical, dividindo-se em quatro lados (*sides*), cada qual composto por um conjunto de faixas (*tracks*). Essa opção estética, que remete à lógica do disco de vinil, introduz uma dimensão de fragmentação e circularidade à obra, evocando a experiência de escuta como percurso emocional e narrativo. Cada faixa é apresentada segundo essa convenção, por exemplo: “*Side 1, Track 2. ‘The Camera Shop’*”. É a partir dessa organização que se desenvolverá, adiante, a

---

<sup>2</sup> [I Hope] there are enough clues in the script that the audience will be able to follow along when the performers are shifting, but also there are times we will be intentionally vague, because some characters are reincarnations of themselves. The four characters that I play, the four characters that Gelsey plays—they really are the same person at different times. Gelsey’s character is aware of these reincarnations, and Brittain’s character is unaware, so Gelsey shepherds her through recalling the experiences of her past lives.

análise das faixas em sua relação com a personagem e com os conceitos psicanalíticos mobilizados neste trabalho.

Essencialmente, a obra acompanha as histórias de múltiplas reencarnações de quatro personagens, ao longo de vários séculos, de maneira não-linear. Cada ator interpreta diferentes reencarnações da mesma figura. A produção se desenrola em quatro contextos principais: um conto de fadas japonês-alemão do século XVII (*Branca de Neve e Rosa Vermelha*, 2021), a Pérsia do século XIV (*As mil e uma noites*, 2015), a Inglaterra do século XIX (*A Queda da casa de Usher*, 2017) e os Estados Unidos do século XXI.

A narrativa central acompanha Rose Red (Brittain Ashford), apaixonada pelo Astrônomo (David Malloy), que, no entanto, a engana e a rejeita, passando a cortejar sua irmã, Pearl White (Gelsey Bell). Diante da dor, Rose Red busca vingança e recorre ao Urso (Brent Arnold). Em uma construção que remete à estrutura tradicional de musicais – lembrando a famosa recontagem de contos de fadas, *Into the Woods* (1987), o Urso impõe a Rose uma missão de reunir quatro itens peculiares: um pote de mel, um fragmento de poeira estelar, um batismo secreto e a fotografia de um fantasma. Rose Red, então, passa diversas de suas encarnações, nas diferentes linhas temporais, cada uma marcada por referências literárias e musicais específicas, colhendo os objetos necessários para a completude da sua vingança. Nessa mesma linha, Rose Red rouba o mel de um Soldado (interpretado também por Gelsey Bell), configurando o objeto inicial da busca.

Já na segunda trama, agora situada na contemporaneidade, desenvolve-se um acidente de metrô envolvendo um motorista (David Malloy), a vítima que é empurrada nos trilhos - Pearl White, o responsável pelo empurrão (Brent Arnold) e uma fotógrafa, que é Rose Red. É nesse contexto que surge a “fotografia de um fantasma”, outro item de sua jornada.

A terceira linha narrativa, baseada em *A queda da casa de Usher* (2017), de Edgar Allan Poe, apresenta Edgar (David Malloy), sua esposa Lady Usher (Gelsey Bell), a filha Roxie (Brittain Ashford) e o filho Brent (Brent Arnold). O enredo se concentra na perda do filho de Roxie e na subsequente desintegração familiar, simbolizando o “batismo secreto” exigido pelo Urso.

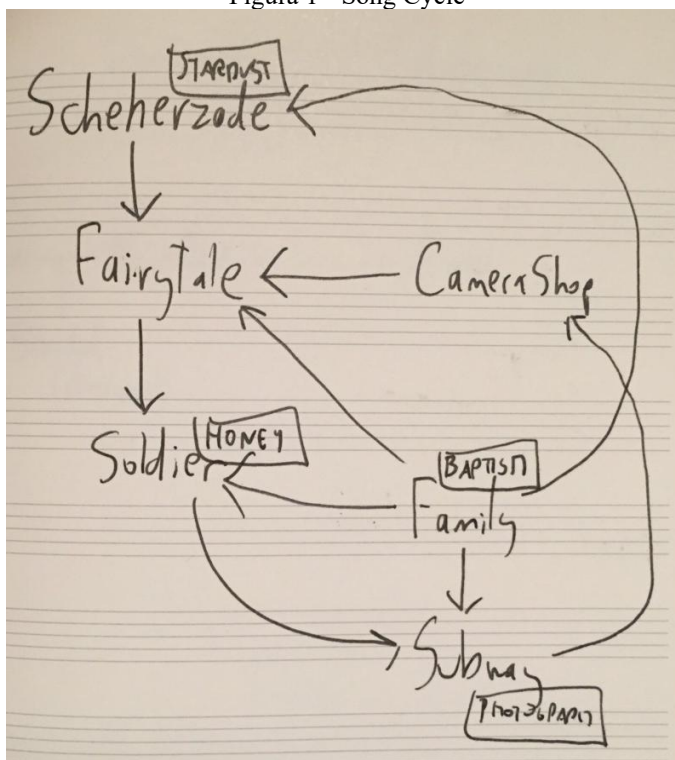
Por fim, uma quarta linha, inspirada em *As mil e uma noites* (2015), traz Scheherazade (Gelsey Bell), que narra histórias ao Xá (Brent Arnold) para sobreviver, enquanto sua irmã Duniazade (Brittain Ashford) a encoraja. Nesse núcleo, Rose Red aparece de forma pontual, como dançarina de tango, e também como Dunyazade. Essa camada narrativa introduz o elemento do “fragmento de poeira estelar”, completando o ciclo da busca.

Sobre essas referências literárias, Brittain Ashford (2014, tradução nossa) diz,

É interessante trabalhar com a estrutura de uma história ou personagem que pode ser familiar, mas colocá-la completamente fora de contexto. Quando fazemos referência à “[Queda da] Casa de Usher”, os personagens envolvidos são completamente diferentes: uma filha doente, uma criança desaparecida. O que resta do conto original é, na verdade, apenas “morte e melancolia”<sup>3</sup>.

Abaixo, apresenta-se uma representação da narrativa principal do musical *Ghost Quartet*, concebida por David Malloy, que evidencia a interconexão entre as músicas, a progressão da coleta dos objetos essenciais à jornada de Rose Red e as relações estabelecidas entre os personagens ao longo da obra. Essa visualização permite compreender a estrutura não linear do musical, as múltiplas linhas temporais e a complexidade das reencarnações que permeiam a narrativa.

Figura 1 - Song Cycle



Fonte: David Malloy Archives.

Para além das linhas narrativas centrais, a obra apresenta também números musicais desvinculados de uma trama específica, nos quais os intérpretes exploram a dimensão performática de maneira mais autônoma, sem estabelecer relação direta com os objetos

<sup>3</sup> It's interesting to work with the framework of a story or character that might be familiar while taking it completely out of context. When we reference the "House of Usher," the characters involved are completely different: a sick daughter, a missing child. What remains of the original tale is really just "death and gloom."

buscados por Rose ou com o enredo principal desenvolvido nas demais faixas. Entre esses números destacam-se *I Don't Know*, *Any Kind of Dead Person*, *Four Friends*.

### 3.1 O “Eu” em cena

Estruturado em *sides* e *tracks*, o musical adota a lógica de um álbum de vinil e propõe uma experiência que exige do espectador ou ouvinte a recomposição ativa do enredo. Essa construção revela-se significativa não apenas como recurso estético, que deixa o público tão desorientado quanto os próprios personagens, mas também como metáfora da estrutura psíquica: descontínua, atravessada por sucessivas rupturas no tempo. Essa fragmentação e circularidade tornam o musical especialmente fértil para uma leitura psicanalítica; o enredo articula elementos centrais tanto em Freud quanto em Lacan, como trauma, repetição, desejo e memória, todos inscritos e reinscritos na linguagem e na estrutura do inconsciente.

Em entrevista ao jornal *The Brooklyn Rail*, Brittain Ashford (2014, tradução nossa) observou que “quase todos os personagens [na peça] operam com um senso de terem sido traídos, e continuam correndo em círculos ao redor dos mesmos erros por diversas vidas diferentes”<sup>4</sup>. A personagem de Ashford aparece constantemente assombrada e aprisionada em ciclos narrativos que a obrigam a reviver erros, perdas e ressentimentos. A concepção de personagens que revivem as mesmas experiências em diferentes encarnações, que perpetua durante toda a obra, ecoa a formulação freudiana da compulsão à repetição, na qual o sujeito é atravessado por forças inconscientes que o conduzem a reviver indefinidamente situações de dor e frustração (2016). O que está em jogo não é apenas a recordação, mas a reconstrução contínua do trauma, que atravessa diferentes tempos e versões da personagem. Ao inscrever essas repetições na linguagem musical e dramática, *Ghost Quartet* dá forma estética a um funcionamento psíquico profundo: a impossibilidade de escapar daquilo que já foi vivido, revelando como o desejo e o trauma se reatualizam indefinidamente.

Nessa lógica, os personagens movem-se em busca de algo que nunca alcançam. Trata-se do que Lacan conceitua como objeto a (Roudinesco, 1993): não um objeto real, mas a causa do desejo, aquilo que falta estruturalmente ao sujeito e o impulsiona a desejar. Em *Ghost Quartet*, essa falta mantém os personagens em movimento, mas nunca os conduz à satisfação.

---

<sup>4</sup>Almost all of my characters operate with the sense of being betrayed and keep running circles around the same mistakes over several lifetimes.

Embora *Ghost Quartet* não apresente uma protagonista no sentido tradicional, a personagem de Rose Red pode ser compreendida como o centro gravitacional da narrativa, pois é seu desejo pelo Astrônomo que inaugura o conflito, sua traição e seu rancor que convocam a vingança, e suas diferentes encarnações que atualizam os ciclos de perda e repetição. Rose permanece alheia aos acontecimentos que a cercam, sem consciência plena dos eventos passados em suas encarnações anteriores ou dos que ainda virão, ela move a história sem a plena consciência do que a impulsiona, como se fosse conduzida por forças que não reconhece. Esse desconhecimento contrasta com a consciência parcial de Pearl, que detém fragmentos de memória sobre os ciclos vividos anteriormente. A diferença entre as duas personagens sugere uma dinâmica próxima à noção do inconsciente em Lacan, onde o sujeito “sabe mais do que acredita saber”, e esse saber se manifesta de forma oblíqua, por meio da linguagem, de lapsos e de falhas na narrativa.

A primeira parte do musical inspira-se de forma livre no conto dos Irmãos Grimm *Branca de Neve e Rosa Vermelha* e também faz alusão à peça de teatro japonesa *Matsukaze*. Essas referências ampliam a dimensão fantasmagórica da obra: em ambas, irmãs que repetem os mesmos destinos, animais que assumem papéis simbólicos e antropomorfizados e forças da natureza personificadas. Quando resgata esses mitos, a peça os usa também como recursos narrativos, enquanto inscreve os personagens em histórias anteriores, nada é inteiramente novo, as vivências são sempre marcadas por restos de experiências prévias.

No enredo, Rose Red apaixona-se pelo Astrônomo, que assume uma função antagonônica. Os poemas que Rose dedica a ele revelam a articulação do desejo pela via da fantasia: imagens cósmicas e espectrais que servem como cenários simbólicos para a projeção daquilo que não pode ser alcançado. Freud já havia destacado que a fantasia é o espaço privilegiado em que o desejo se inscreve, uma tentativa de organizar a falta e oferecer uma cena imaginária para o que jamais se realiza (2010).

Esse investimento, no entanto, é seguido pela frustração amorosa. Ao sentir-se traída e ver sua criação literária apropriada indevidamente pelo Astrônomo, Rose passa da idealização amorosa ao ódio. Se antes a figura do Astrônomo representava um objeto de desejo, agora o rancor por suas ações torna-se o motor da vingança. O mesmo vazio estrutural que antes sustentava a paixão passa a sustentar o ressentimento.

É nesse ponto que Rose recorre à figura do urso, suplicando vingança em termos hiperbólicos e imagéticos: que o Astrônomo seja atacado brutalmente, e que a irmã seja metamorfoseada em corvo e condenada a devorar os olhos do amado morto. O pedido dramatiza o caráter trágico e fantasmático do desejo: sempre excessivo, sempre além da realidade concreta



na qual participa. A passagem do amor ao ódio não resolve a falta, mas reinscreve o sujeito no ciclo de perda e violência, atualizando a compulsão à repetição freudiana e mostrando como o desejo, em Lacan, nunca encontra satisfação plena, apenas novos modos de retorno.

Na canção *The Camera Shop*, torna-se ainda mais evidente a dinâmica de memória inconsciente. Pearl parece consciente de suas encarnações, enquanto Rose permanece alheia ao próprio destino passado e futuro. No entanto, de forma que não são explicitadas, ela consegue completar detalhes que não poderia saber naquele momento, como o lírio que selava a carta enviada ao Astrônomo em outra vida. Esse descompasso revela a lógica freudiana da lembrança inconsciente: fragmentos recalcados que retornam como lapsos ou imagens desconexas (Freud, 2011). O detalhe do lírio pode ser lido como irrupção do Real, um resto impossível de simbolização que retorna como marca de um trauma:

[Gelsey (Pearl White)]  
 Rose e Pearl viviam junto ao mar  
 Colhendo sal ao luar  
 [Gelsey & Brittain (Pearl White & Rose Red)]  
 E Rose amava um homem que vivia nas árvores  
 Rose implorava a Pearl: “me abraça forte, me abraça forte”  
 [Gelsey]  
 Rose foi à casa na árvore dele  
 E olhou as estrelas pelo telescópio  
 [Gelsey & Brittain]  
 Ela queria segurar a mão dele  
 Então lhe escreveu um poema  
 Assinou e selou  
 [Gelsey]  
 Em um envelope de papel de arroz  
 [Brittain]  
 Com um lírio como selo  
 (Tradução nossa)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> [Gelsey (pearl white)]  
 Rose and pearl lived by the sea  
 Gathering salt by the moonlight  
 [Gelsey & Brittain (pearl white & rose red)]  
 And rose loved a man who lived in the trees  
 Rose cried to pearl, “hold me tight, hold me tight”  
 [Gelsey]  
 Rose went to his treehouse  
 And looked at the stars through his telescope  
 [Gelsey & Brittain]  
 She wanted to hold his hand  
 So she wrote him a poem  
 Signed it and sealed it  
 [Gelsey]  
 In a rice paper envelope  
 [Brittain]  
 With a lily for a stamp  
 (The Camera Shop)

Após ouvir a sua própria história contada por Pearl, Rose reage confusa e aterrorizada; Pearl, por sua vez, responde apenas “tudo bem, minha querida, essa é uma história cíclica”, criando um efeito de metalinguagem que ultrapassa a personagem e atinge o próprio espectador, que nesse momento, se encontra tão perdido quanto Rose. A fala não apenas anuncia a lógica narrativa de *Ghost Quartet*, mas também sinaliza o funcionamento psíquico que a obra deseja dramatizar, uma história que retorna sobre si mesma, em círculos, repetindo fragmentos já vividos. Mais adiante, esse embate se intensifica no diálogo:

Eu não acredito em nada disso.  
[Pearl]  
Você não se lembra?  
(Tradução nossa)<sup>6</sup>

A recusa de Rose quando diz “não acreditar em nada disso”, contrasta com o chamado de Pearl à lembrança, destacando a tensão entre consciência e inconsciência. De um lado, a negação consciente; de outro, a insistência de um saber que retorna mesmo contra a vontade do sujeito. Em termos freudianos (2010), pode ser vista como o retorno do recaiado, em que conteúdos dolorosos ou inaceitáveis voltam de forma fragmentada, seja em imagens, lapsos ou narrativas circulares.

Sob a ótica lacaniana (2005), essa cena consegue encenar os três registros: no Imaginário, Rose confronta uma imagem de si mesma projetada pela irmã, mas que lhe escapa; no Simbólico, a fala de Pearl reinscreve a circularidade na ordem da linguagem, mostrando que o inconsciente se organiza também por meio da repetição dos significantes; no Real, a reação de medo e confusão de Rose aponta para o trauma que não pode ser plenamente simbolizado, mas retorna como furo na narrativa. Tanto na recusa de Rose quanto no chamado de Pearl, é possível ver como a memória inconsciente não é linear nem transparente, Rose “se lembra” sem lembrar, e se encontra condenada a repetir o circuito de amor, perda e frustração, pois seu desejo dirige-se sempre a algo já perdido ou que talvez nunca tenha estado ao seu alcance.

A circularidade da narrativa, em que histórias retornam sob diferentes formas e os limites entre passado e presente se confundem e se misturam, inscreve o trauma a partir da formulação lacaniana (Dor, 1991) de que o inconsciente é estruturado como linguagem: não como depósito de lembranças intactas, mas como uma rede significativa em que restos do vivido retornam de maneira fragmentada, deslocada e repetitiva.

---

<sup>6</sup>[BRITTAIN (Rose)]  
I don't believe any of this  
[GELSEY (Pearl)]  
Don't you remember? [Rose]

Nesse contexto, a memória não é fio contínuo de acontecimentos, mas uma ruína fadada à repetição. Os personagens lembram-se sem lembrar de fato, enunciam detalhes de vidas anteriores sem consciência plena, ou se veem impelidos a reviver cenas de violência e perda. Cada retorno não é simples repetição dos mesmos acontecimentos, mas a reinscrição do trauma em novas formas narrativas, revelando tanto a força disruptiva do Real quanto a tentativa incessante de o sujeito organizar sua falta por meio da linguagem. Lembrar, esquecer e repetir se tornam operações indissociáveis, mostrando que um trauma que nunca se encerra, apenas se renova.

Na exigência do urso, Rose recebe uma tarefa em troca da vingança: reunir quatro objetos que orientarão sua jornada. A cena desloca a narrativa para um bar, onde um veterano, exausto e marcado pela guerra, bebe sozinho. A violência e a morte que ele vivenciou o tornaram insensível aos fantasmas, reforçando sua descrença em qualquer dimensão espiritual. Nesse contexto, uma versão de Rose reaparece sob nova forma, aproximando-se do soldado de modo sedutor e excessivamente poético, porém sem sinceridade. Interpelado sobre o amor, o soldado responde com ceticismo e cinismo, negando não só a existência dos fantasmas como também a possibilidade de transcendência ou afeto genuíno. Na cena, o movimento de Rose evidencia um aspecto fundamental de sua constituição como sujeito: em sua nova forma, Rose não apenas manipula a situação para obter o pote de mel, mas também encena um jogo de reflexos que remete diretamente ao estádio do espelho lacaniano (1998), segundo o qual o sujeito reconhece sua imagem e, nesse gesto, constitui o “eu” como ficção de totalidade.

Eu sou um soldado  
 Não acredito em nada  
 Mas se você for roubar meu mel  
 Por favor, espere até que eu esteja bêbado  
 Então me leve para a pista de dança  
 E me deixe chorar contra sua face  
 Depois me leve para fora  
 E atire em mim no beco  
 Eu não vou falar  
 Não direi uma palavra  
 Não voltarei para te assombrar  
 Não terei tempo  
 (Tradução nossa)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> I am a soldier  
 I don't believe in anything  
 But if you're gonna steal my honey  
 Please wait until I'm drunk  
 Then take me onto the dance floor  
 And let me cry against your cheek  
 Then take me out back  
 And shoot me in the alley  
 I won't speak

Na cena, Rose se vê projetada na relação com o outro: a imagem que oferece ao soldado não é um reflexo fiel de si, mas uma construção idealizada, fragmentada e enganosa. Assim como a criança diante do espelho, que se identifica com uma forma unificada e, simultaneamente, experimenta a cisão entre o corpo vivido e a imagem refletida, Rose constrói para si uma identidade a partir do olhar do outro. A diferença, contudo, é que, em seu caso, essa imagem não lhe traz unificação, mas intensifica a cisão interna entre desejo e frustração, amor e ódio, vida e morte. O reflexo, em vez de estabilizá-la, devolve-lhe apenas o abismo de sua própria falta.

Além disso, o fato de o Soldado ser, na narrativa, sua irmã, que a traiu antes, introduz uma dimensão ainda mais complexa de espelhamento: o encontro entre ambas funciona como uma imagem dramatizada, em que a traição se converte em retorno simbólico, uma inversão de papéis que repete e devolve a dor original. O laço fraterno se transforma em um lugar onde o “outro” encena a própria divisão do sujeito.

O discurso do soldado — “Eu não acredito em nada” — reforça essa cisão constitutiva do sujeito. À luz do conceito de alienação, formulado por Lacan a partir de Freud (Fink, 1998), o sujeito só pode emergir na e pela linguagem, mas, ao fazê-lo, perde algo de si. Ao se inscrever no campo simbólico, ele se separa de uma suposta totalidade original e passa a existir como um ser dividido entre o que é e o que pode dizer de si. O soldado encarna justamente essa condição: é o sujeito alienado em sua própria descrença, aquele que nega a transcendência e o afeto como forma de autodefesa contra o trauma.

Ao lidar com ele, Rose confronta uma projeção de sua própria fragmentação psíquica. O soldado age como um espelho distorcido que devolve à protagonista a imagem de sua própria descrença e do vazio que a constitui, lhe causando mais dor e rancor. O reflexo que ela procura no outro não oferece consistência, apenas a devolução de fragmentos de ceticismo, violência e impossibilidade de transcendência. Nesse sentido, o encontro é a representação da própria estrutura psíquica de Rose: uma subjetividade alienada, presa a imagens fragmentadas e a narrativas que nunca se completam.

O pote de mel, junto com os outros objetos que Rose busca, não é mais que o vestígio material dessa dinâmica. Se trata de um objeto a que se desloca ao longo da narrativa,

---

I won't say a word  
 I won't come back to haunt you  
 I won't have the time  
 (Soldier and Rose)

sustentando a busca de Rose, mas sem jamais preenchê-la. O que move Rose não é a posse, mas a falta que insiste em retornar. A cada espelhamento, a cada nova encarnação, a personagem reinscreve sua falta fundamental, confirmando sua condenação ao circuito de desejo, rancor e repetição.

Sobre a linha do tempo de *As mil e uma noites*, Malloy, em entrevista ao jornal *The Brooklyn Rail*, observa que o verdadeiro jogo da narrativa de Sherazade não está apenas em encerrar os contos em momentos de suspense, mas em encaixar histórias dentro de histórias, ele escreve (2014, tradução nossa)

Essas falas são todas retiradas de *As Mil e Uma Noites*, a outra grande influência estrutural do espetáculo (junto com os álbuns conceituais); o verdadeiro jogo da narrativa de Sherazade não está apenas no fato de que ela termina em momentos de suspense, mas também em que ela encaixa histórias dentro de outras, interrompendo constantemente suas narrativas para contar outro conto tangencial, muitas vezes chegando a três ou quatro camadas de histórias antes de retornar à primeira. Da mesma forma, em *Ghost Quartet*, cada história está de algum modo contida dentro de outra.<sup>8</sup>

A história interrompe constantemente uma narrativa para abrir outra, muitas vezes em múltiplas camadas, até retornar à primeira. Essa lógica é incorporada na própria estrutura de *Ghost Quartet*, em que cada história se revela contida em outra, produzindo uma tapeçaria narrativa entrelaçada e intrincada. Do ponto de vista psicanalítico, essa estrutura em camadas consegue remeter ao funcionamento do inconsciente. Para Freud (2011), as lembranças não permanecem armazenadas como fatos lineares e completos, mas como traços mnêmicos que podem retornar de forma fragmentada, deslocada ou condensada. Esse processo é particularmente visível nos sonhos, nos lapsos e nos sintomas, onde conteúdos recalçados emergem sob novas roupagens, nunca como repetição idêntica, mas como transformação e distorção. Assim como nas histórias de Sherazade, que se interrompem e se interlaçam para abrir espaço a outras, a memória inconsciente não avança em linha reta, mas se desdobra em desvios, sobreposições e retornos inesperados.

Nesse sentido, a narrativa fragmentada de *Ghost Quartet* mimetisa a própria dinâmica do trabalho psíquico. Assim, o modelo de Sherazade não é apenas inspiração estética, mas metáfora do funcionamento psíquico, sem linearidade. Essa lógica mostra que a memória não é uma restituição fiel do passado, mas um processo de reinscrição constante, em que cada

---

<sup>8</sup> These lines are all taken from *Arabian Nights*, the other big structural influence on the show (along with concept albums); the real game of Scheherazade's tale-telling is not just that she ends on cliffhangers, but that she nests stories within each other, constantly interrupting her tales to tell another tangential tale, often going 3 or 4 stories deep before returning to the first story. So similarly every story in *Ghost Quartet* is somehow contained within another story.

lembrança é reconfigurada no presente pela linguagem e pelo desejo. O próprio espectador, diante dessa narrativa aninhada, assume a posição de alguém que precisa costurar fragmentos, tal como o sujeito que busca organizar suas próprias lembranças. O público é colocado diante da mesma posição em que os personagens se encontram: tendo que fazer sentido de uma história que se constrói e se desfaz constantemente, revelando que tanto a memória quanto o desejo são sempre incompletos e segmentados.

Uma das narrativas contadas por Scheherazade remete à linha temporal moderna, situando-se no episódio do metrô. Segundo Malloy (2014), essa história ocorreu “toda por causa dessa fotografia” (Figura 2 – *Doomed*).

Figura 2 - *Doomed*



Fonte: <https://nypost.com/2012/12/05/a-picture-of-controversy/>

A foto em questão foi publicada pelo *New York Post* em dezembro de 2012 e retratava um homem empurrado e agora preso nos trilhos do metrô, momentos antes de sua morte. Na época, a imagem gerou intensa controvérsia, especialmente no que se refere aos limites éticos do jornalismo: seria legítima a sua publicação? Não teria o fotógrafo agência alguma para impedir a tragédia? Malloy incorpora esse episódio em sua peça, referindo-se a ele como “uma foto de um fantasma”.

O trecho que narra a cena, “E o motorista não consegue parar/E a vítima não consegue escalar/E o empurrador não consegue parar/E a fotógrafa não ajuda<sup>9</sup>”, evidencia a diferença primordial entre Rose e os demais personagens. Enquanto o motorista, a vítima e o empurrador são descritos a partir de uma impossibilidade estrutural (verbo “conseguir”, do inglês “*can*”), aprisionados em funções das quais não podem se desvencilhar, a fotógrafa é apresentada como aquela que detém a possibilidade de agir, mas opta por não intervir (verbo “fazer”, do inglês “*do*”). Sua escolha de apenas registrar o acontecimento, sem tomar a ação que poderia impedi-lo, introduz uma dimensão de responsabilidade ética que a coloca em posição de cumplicidade. Essa recusa ativa age como uma satisfação paradoxal em permanecer na posição de espectadora, ainda que tal escolha produza sofrimento, como um tipo de vingança para aquela que lhe causou sofrimento.

É justamente essa percepção que se transforma em fardo psíquico: Rose passa a carregar a culpa por sua falta de ação, culpa que funciona como retorno do recalcado ao longo de suas diferentes encarnações. A personagem se vê aprisionada e compelida a repetir o trauma, revisitando de modos variados o mesmo núcleo do acontecimento. A fotografia deixa de ser um simples registro e converte-se no signo da falta que estrutura o sujeito e da impossibilidade de suturar plenamente o trauma. Ao tentar simbolizar aquilo que escapa, a imagem torna-se também indicativo do fracasso dessa tentativa, alimentando a deterioração subjetiva que culmina em seu colapso.

O episódio seguinte, que mostra Sherazade envelhecida e rejeitada por sua versão jovem, age como um aviso do drama posterior de Rose Red. Ambas são confrontadas com versões de si mesmas que não se reconhecem nem se completam, seja versões passadas ou futuras. No caso de Rose, essa multiplicidade se intensifica na narrativa de Roxie, em que ela aparece simultaneamente como bebê e sequestradora. A personagem se vê dividida em papéis incompatíveis e antagônicas, encenando de modo radical a impossibilidade de uma identidade estável e coesa. Tal fragmentação também consegue refletir ao estádio do espelho lacaniano (1998), mas aqui desdobrada em sua face trágica: em vez de uma imagem unificadora, Rose encontra apenas a divisão e o estranhamento diante de si mesma.

Em *Além do princípio do prazer* (2016), Freud descreve que “a compulsão à repetição também traz de volta aquelas vivências do passado que não contêm qualquer possibilidade de prazer” (p. 39). Ao roubar a si mesma, Rose reinscreve o trauma em novos papéis, revivendo indefinidamente a perda sem nunca ser capaz de elaborá-la. O bebê sequestrado, que é também

---

<sup>9</sup> And the driver can't stop/And the victim can't climb/And the pusher can't stop/And the photographer doesn't help. (Tradução nossa)

a própria Rose, encarna uma duplicidade identitária: simultaneamente filha, mãe e objeto de desejo, que é capaz de refletir um desejo de regresso ao ventre materno, uma tentativa inconsciente de retornar à origem, buscando segurança e completude que nunca são plenamente alcançadas. No plano psicanalítico, esse movimento pode simbolizar tanto a repetição traumática quanto o castigo simbólico associado a desejos reprimidos:

Quando eu era um bebê  
 Eu fui abençoado por um estranho  
 Em águas que eu não entendi  
 E agora eu estou infectada  
 Com descrença e blasfêmia  
 Eu nunca vou ter uma terra santa  
 Eu sou um fantasma nos olhos do meu Deus  
 (Tradução nossa)<sup>10</sup>

Além disso, a transposição do bebê para o plano cósmico — como estrela — amplia o efeito psíquico: o desejo nunca se satisfaz plenamente e permanece onipresente, mas inalcançável, ecoando como objeto a.

A fala de Edgar Usher — “Deixe-me te ler uma história, te ler uma novela” — sublinha o papel da linguagem como uma tentativa de apaziguar o Real traumático que atravessa a trama: ao ler, os problemas de Lady Usher parecem se tornar mais suportáveis, mostrando como a narrativa funciona como remediação simbólica diante do sofrimento. No entanto, para Rose, a repetição dessas histórias não resolve a dor, apenas reinscreve sua condição dividida. Essa dinâmica evidencia a importância da narrativização simbólica: ao transformar experiências traumáticas em discurso ou história, cria-se um espaço psíquico de elaboração e de alívio parcial, permitindo que o Real seja sentido e simbolizado, mesmo sem desaparecer completamente.

A loucura de minha esposa havia tomado proporções épicas  
 As únicas coisas que a acalmavam eram as ficções  
 Histórias de nossa vasta biblioteca  
 Deixe-me ler-te uma história  
 Deixe-me ler-te uma novela  
 Eu lerei, você ouvirá  
 E esta terrível noite passará

---

<sup>10</sup> When I was a baby  
 I was blessed by a stranger  
 In waters I didn't understand  
 And now I'm infected  
 With disbelief and blasphemy  
 I'll never have a holy land  
 I am a ghost in the eyes of my God  
 (Starchild)



(Tradução nossa)<sup>11</sup>

Ao longo dessas encarnações, Rose é sempre marcada por uma identidade atravessada pelo Outro, enquanto sofre o luto pela perda da filha – como Roxie –, e, ao mesmo tempo, de si mesma, e a sobreposição de papéis reflete um desejo de regressão ao ventre materno, uma tentativa inconsciente de retornar à origem, buscando segurança e completude que nunca são plenamente alcançadas. A própria condição do bebê/estrela: separado da mãe, abençoado à força, destinado a existir apenas como presença imaginária, pode ser lida como a concretização do desejo edipiano frustrado: o anseio de união com a figura materna e a simultânea impossibilidade de consumá-lo.

Mas eu transcenderei  
E vomitarei este perdedor que há em mim  
Eu me tornarei a próxima grande coisa  
(Tradução nossa)<sup>12</sup>

Em *Starchild*, a personagem se ancora em uma crença no desejo de transcendência, que se manifesta como uma tentativa de escapar da insuficiência que a constitui, projetando-se em um ideal de plenitude e excepcionalidade. Essa vontade de “ser mais” traduz o anseio de romper com o comum, de elevar-se acima daquilo que reconhece como falha ou mediocridade. É nesse movimento que a figura da estrela se torna uma representação simbólica do impulso de renascer, de purificar-se do que é terreno e imperfeito para alcançar uma forma de existência superior.

A faixa *Bad man* marca um dos últimos conflitos do astrônomo com Rose. Nela, há uma explosão de ressentimento e frustração que condensa a tensão entre desejo e ódio, recorrente na personagem, onde o rebento de Rose pode ser lido como uma manifestação do retorno do recalado, em que o afeto reprimido emerge de forma desmedida, rompendo o equilíbrio simbólico e revelando o conflito entre o eu e o Outro:

---

<sup>11</sup>My wife's madness had grown to epic proportions  
The only things that soothed her were fictions  
Stories from our vast library  
Let me read you a story  
Let me read you a romance  
I will read, you will listen  
And this terrible night will pass  
(Usher, part 3)

<sup>12</sup> But I will transcend  
And vomit this loser out of me  
I will become the next big thing  
(starchild)

[BRITTAIN]

Eu sempre soube que você era raso.  
 Eu sempre soube que você não me conhecia.  
 Eu sempre soube que você não acreditava em mim.  
 Eu sempre soube que eu te entediava.  
 Eu sempre soube que não era bonita o bastante pra te prender.  
 Eu sempre soube que você iria com alguém mais inteligente que eu.  
 Eu sempre soube que sua mente estava em outro lugar.  
 Eu sempre soube que você era um esnobe.  
 Eu sempre soube que vivia com a cabeça nas estrelas.  
 Eu sempre soube que você e seus livros.  
 Você e seus malditos livros.  
 Eu não sou um enigma.  
 Não sou um maldito quebra-cabeça lógico pra você decifrar.  
 Eu não sou um maldito jogo.  
 Por que você não vai transar com seus livros?  
 Por que você não vai transar com todos os seus malditos livros?  
 E aí veremos quem é o mais inteligente.  
 Veremos.  
 (Tradução nossa)<sup>13</sup>

A fala da personagem, marcada por repetições da frase “Eu sempre soube”, funciona como um discurso de retorno, em que o sujeito tenta organizar retroativamente o sentido de uma relação perdida. Essa insistência verbal opera como eco da compulsão à repetição freudiana, pois revela uma tentativa inconsciente de simbolizar uma ferida narcísica que permanece aberta. A figura do astrônomo, associado ao intelectualismo (“você e os seus livros”), representa o polo do Outro idealizado, que encarna o saber e o desejo, mas também a ausência. Diante dele, Rose se confronta com sua própria incompletude e falta de reconhecimento, o que a leva à verbalização violenta: um ato de resistência e de demanda de amor que, paradoxalmente, reinscreve o trauma da rejeição.

---

<sup>13</sup> I always knew you were shallow  
 I always knew you didn't know me  
 I always knew you didn't believe in me  
 I always knew that I bored you  
 I always knew I wasn't pretty enough to hold you  
 I always knew you'd go with someone smarter than me  
 I always knew your mind was elsewhere  
 I always knew you were a snob  
 I always knew you had your head in the stars  
 I always knew you and your books  
 You and your fucking books  
 I am not a puzzle  
 I'm not some fucking logic puzzle for you to figure out  
 I am not a fucking game  
 Why don't you just go fuck your books?  
 Why don't you just go fuck all your fucking books?  
 And we'll see who's smarter  
 We'll see  
 (Bad man)

No trecho final da peça, as canções *Prayer* e *Hero* representam o momento em que Rose enfrenta a dissolução final de sua identidade idealizada. O movimento enunciativo onde ela diz “Eu tentarei me perdoar” indica uma tentativa de reconciliação com o próprio eu, um gesto de autorreconhecimento que, contudo, não é capaz de se realizar plenamente. A enunciação fragmentada e o uso repetitivo do verbo *tentar* revelam o esforço de reconstrução de uma unidade psíquica que se encontra irremediavelmente cindida. A como se a personagem estivesse se esgotando em seu próprio esforço.

Eu irei tentar me perdoar  
 Por viver na escuridão  
 Pela perda do encantamento  
 Por esquecer como brincar  
 Eu tentarei perdoar a mim mesma  
 Por estar ausente em público  
 E entediada diante das estrelas  
 Por não lembrar  
 Por não estar em meu corpo  
 Por não começar agora  
 Eu irei tentar  
 Ver a mim mesmo como sou  
 (Tradução nossa)<sup>14</sup>

Ao afirmar que tentará se perdoar pela “perda do encantamento” e por ter “esquecido como brincar”, ela reconhece ter perdido traços fundamentais da infância, um período associado à imaginação e à espontaneidade, o que se conecta à “perda” original de sua própria infância, quando foi, simbolicamente e literalmente, roubada por si mesma.

A frase “[tentarei me perdoar] por não lembrar” explicita o núcleo de culpa que atravessa a experiência de Rose, revelando o desejo impossível de reconciliação com o passado. Contudo, ao ser entoada pelos quatro personagens, essa culpa deixa de pertencer apenas a ela: torna-se uma experiência comum, um ponto de convergência entre histórias fragmentadas.

---

<sup>14</sup>I will try to forgive myself  
 For living in the dark  
 For my loss of wonder  
 For forgetting how to play  
 I will try to forgive myself  
 For being absent in public  
 And bored before stars  
 For not remembering  
 For not being in my body  
 For not starting right now  
 I will try  
 To see myself as I am  
 (Prayer)

Cada um deles, à sua maneira, carrega algo a expiar, algo que insiste em retornar sob a forma de repetição, ecoando o movimento psicanalítico da lembrança e da elaboração.

O esquecimento não se limita ao campo da memória, mas inscreve-se como um lapso que denuncia a impossibilidade de plena rememoração e de reconciliação com o seu próprio passado. Rose constrói um diálogo entre o eu e sua imagem perdida, onde o sujeito se revela duplamente descentrado. Por um lado, reconhece o desejo de perdão, por outro, confronta a impossibilidade de completude que estrutura sua existência. Mesmo assim, o perdão permanece como horizonte quase inatingível, uma tentativa fadada ao fracasso, mas a reinscrição nasce a partir do reconhecimento de que viver é também esquecer, e que o eu só pode existir entre a culpa e o desejo de recomposição, por vezes de um crime não reconhecido ou lembrado.

Ao afirmar “Eu tentarei me ver como eu sou”, Rose reconhece sua imagem, mas também se depara com a alienação implicada nesse reconhecimento. Nesse ponto, Rose compreende que sua identidade foi construída a partir de ideais imaginários: o desejo de ser especial, de transcender, de “ser mais”, os quais sempre estiveram destinados ao fracasso, pois o sujeito nunca coincide plenamente com a imagem que o representa. A declaração “Eu sou igual a todos os outros” marca o colapso final desse ideal narcísico e o ingresso, ainda que precário, no registro simbólico, onde ela começa a se reconhecer como parte de uma cadeia social e significante maior, destituindo-se da excepcionalidade, que antes lhe trazia tanto valor.

A sequência das canções também articula as noções de trauma e repetição. A morte de Pearl funciona como o núcleo traumático que retorna incessantemente, configurando a compulsão à repetição descrita por Freud e reformulada por Lacan. A linguagem de *Hero*, marcada por pausas, confissões e negações — (“Acho que estraguei tudo/Acho que fiz uma escolha errada/Mas não tenho ideia/Do que eu poderia ter feito diferente) — encena o retorno do recalado, a tentativa do sujeito de simbolizar aquilo que escapa à representação. Nesse sentido, o trauma de Rose não é apenas o evento da morte da amiga/irmã/amante, mas a própria impossibilidade de traduzir em palavras o que esse acontecimento implica.

Durante toda a narrativa, Rose persegue algo que acredita ser a plenitude, ser o “objeto” capaz de completá-la, seja a fotografia, o amor ou a sua vingança. No entanto, ao perceber que nada disso a satisfaz e que o vazio persiste, ela confronta a falta estrutural que a constitui como sujeito. O reconhecimento de que “as coisas realmente morrem” é também o reconhecimento de que o desejo não encontra um objeto que o sacie, apenas novas formas de reinscrição do mesmo vazio.

Você está se lembrando agora?  
 Está voltando para você?  
 [Brittain (Rose)]  
 Acho que sim.  
 Quem sou eu, afinal?  
 [Gelsey]  
 Ah, Rose.  
 Você é minha irmã,  
 E você é minha amante,  
 E você é minha filha,  
 E você é minha melhor amiga.  
 (Tradução nossa)<sup>15</sup>

O diálogo final entre Gelsey e Brittain, em *Midnight*, sintetiza o percurso psíquico da personagem. A pergunta “Quem sou eu?” condensa a fragmentação do sujeito e a impossibilidade de fixação de uma identidade unívoca. A resposta de Gelsey, que enumera múltiplos papéis representados por Brittain — irmã, amante, filha, melhor amiga —, não resolve a indeterminação, mas a intensifica, revelando que Rose é todas e nenhuma dessas figuras ao mesmo tempo. Nesse ponto, ela abandona o registro do Imaginário, no qual buscava uma imagem coesa de si, e se aproxima do simbólico, onde a falta é reconhecida como elemento estruturante do sujeito. O Real, contudo, persiste como aquilo que escapa à representação, manifestando-se na impossibilidade de compreender plenamente o sentido de suas perdas e de sustentar uma narrativa totalizante. Assim, o ciclo se encerra sem resolução: Rose permanece atravessada pela falta que a constitui, mas é justamente nesse reconhecimento da incompletude que se inscreve a possibilidade de subjetivação. O musical culmina não na redenção, mas na aceitação da falha como condição do desejo, que transforma o trauma em permanência e o sofrimento em forma de existir.

A última faixa, *The Wind and the Rain*, retoma simbolicamente o ciclo de repetições que atravessa todo o musical. A faixa é uma antiga balada *folk* britânica que data de cerca de 1656 e narra o assassinato de uma irmã pela outra, movida pelo ciúme e pelo desejo. Ao encerrar *Ghost Quartet* com essa canção pré-existente, Malloy reinscreve uma narrativa dentro

---

<sup>15</sup> [GELSEY] (to Brittain)  
 Are you remembering now?  
 Coming back to you?  
 [BRITTAİN (Rose)]  
 I think so.  
 Who am I?  
 [GELSEY]  
 Oh Rose.  
 You're my sister,  
 And you're my lover,  
 And you're my child,  
 And you're my best friend.  
 (Midnight)

de outra, ampliando o jogo de espelhos que sustenta a obra. As múltiplas versões de Rose passam, então, a ecoar as irmãs da balada, perpetuando o mesmo gesto ambíguo de amor e destruição. O uso dessa canção reforça a ideia de que a identidade das personagens nasce de vozes herdadas, histórias repetidas, ecos que tentam dar forma ao trauma e à falta constitutiva que nos atravessa.

A personagem de Rose, no decorrer de toda a obra, encarna a tensão central do sujeito lacaniano: aquele que se constitui no espelho, mas nunca se reconhece inteiramente na imagem refletida. Fragmentada em múltiplas vozes e tempos, ela é, simultaneamente, uma e várias. Ela é filha, amante, irmã, fantasma. Cada repetição de sua história reconfigura sua identidade, com sua existência oscilando entre presença e ausência, lembrança e esquecimento. No todo, *Ghost Quartet* propõe uma poética da divisão uma dramatização da condição de ser sujeito, em que Rose é ao mesmo tempo a mesma e todas as outras, una em sua fragmentação.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar a construção fragmentada da personagem Rose Red no musical *Ghost Quartet* (2015), de Dave Malloy, à luz da psicanálise freudiana e lacaniana. Buscou-se compreender de que modo a estrutura cíclica da obra e a multiplicidade de encarnações da personagem refletem a constituição do sujeito dividido e a impossibilidade de uma identidade fixa e unificada. Para tanto, os capítulos foram organizados de modo a articular teoria e análise de forma progressiva.

No primeiro capítulo, foram apresentados os pressupostos teóricos da pesquisa, com destaque para as noções de inconsciente, recalcamento, estádio do espelho e sujeito dividido, conforme elaboradas e reelaboradas por Freud e Lacan. Essas formulações permitiram estabelecer as bases para compreender a identidade como uma construção sempre em falta, determinada pelo olhar e pela linguagem. O segundo capítulo voltou-se para a análise do musical *Ghost Quartet*, contextualizando a trajetória de Dave Malloy e a estrutura estética e narrativa da obra. Em seguida, examinou-se a personagem Rose Red em suas diferentes encarnações, observando como suas repetições, espelhamentos e deslocamentos dramatizam a dinâmica psíquica do sujeito em constante reconstrução.

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho evidenciou que a personagem Rose Red, no musical *Ghost Quartet* (2015), constitui a construção do sujeito moderno. Sob a ótica psicanalítica, especialmente a partir das formulações de Freud e Lacan, foi possível compreender como a circularidade narrativa e a multiplicidade de encarnações de Rose funcionam como metáforas de uma identidade que jamais se estabiliza. O musical, estruturado como um ciclo de histórias entrelaçadas, oferece uma dramatização da dinâmica psíquica do inconsciente, marcada pela repetição, pelo desejo e pela impossibilidade de completude.

O trauma psíquico é silencioso: ele se repete no comportamento, nas narrativas, nos sintomas, até que possa ser nomeado. E essa dinâmica aparece de forma evidente no musical, em que o passado retorna ciclicamente, reorganizando a experiência presente. Repetir, tanto para Freud quanto para Lacan, é a forma inicial de elaborar, e somente quando o trauma encontra espaço no discurso é que há algum alívio, ainda que nunca pleno. Assim como o sujeito que fala, a narrativa de *Ghost Quartet* não busca uma linearidade, mas uma repetição transformadora: a cada ciclo, algo retorna diferente, deslocado, reconfigurado pelo significante.

Ao incorporar diferentes versões de si mesma, Rose representa a impossibilidade de uma identidade única, encarnando o retorno constante ao ponto de ruptura entre o sujeito e sua imagem. Em cada encarnação, é possível perceber não apenas a tentativa de se recompor como

"eu", mas também o surgimento de um ódio estruturante: ao desejo que permanece insatisfeito. Tal afetividade torna-se central para a compreensão da personagem: o ódio não é apenas uma emoção destrutiva, mas um modo de afirmar a própria existência, ainda que pela negação e pela violência. Esse ódio, no entanto, não é resoluto: ele é ambivalente, pois nasce do desejo, da identificação e da falta. A personagem ama aquilo que destrói e odeia aquilo que deseja.

A multiplicidade de vozes, rostos e linhas temporais no musical revela que Rose não é um ser fixo, mas uma junção de fragmentos, ecos de si mesma que coexistem em dissonância. A cada repetição, a personagem parece tentar se aproximar de uma verdade que se dissolve no instante em que é enunciada. A linguagem aqui é tanto instrumento quanto limite: é por meio dela que o sujeito tenta se constituir, mas é também nela que se evidencia a impossibilidade de se dizer por completo.

A análise permite afirmar que *Ghost Quartet* não representa apenas a fragmentação do "eu", mas a celebra. A unidade de Rose não está em sua coerência, mas em sua multiplicidade: ela é uma enquanto é várias. A fragmentação que a atravessa não constitui apenas uma perda ou divisão, mas o próprio princípio que a define. Ser Rose é ser desdobrada, inacabada, sempre à beira de se reconhecer e de se perder novamente. Ser sujeito, assim como com Rose, é existir entre estilhaços: nunca inteira, mas infinitamente significativa.

Por fim, espera-se que esta pesquisa contribua para ampliar o diálogo entre psicanálise e estudos da performance musical, especialmente no âmbito das narrativas contemporâneas que desafiam as noções de linearidade e unidade do sujeito. Muitos caminhos permanecem em aberto para a investigação dos fenômenos abordados, incluindo a análise de aspectos musicais, como a partitura e os padrões sonoros presentes na construção das faixas, que não foram explorados neste trabalho por limitações de tempo e poderão figurar em trabalhos posteriores.



## REFERÊNCIAS

- ASHFORD, B. **Entrevista concedida a Susan Soon He Stanton**. The Brooklyn Rail, Brooklyn, out. 2014. Disponível em: < <https://brooklynrail.org/2014/10/theater/whiskey-thelonious-monk-and-other-spirits-dave-malloys-ghost-quartet-comes-to-the-bushwick-starr/>>. Acesso em: 15 set. 2025.
- BENNET, M. **A Chorus Line**. Nova York: Shubert Theatre, 1975.
- DOR, J. **Introdução à leitura de Lacan**: os principais conceitos psicanalíticos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- ELIA, L. **O Conceito de Sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Tradução do alemão de Renato Zwick; revisão técnica e apresentação de Tales Ab'Sáber; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, S. **O eu e o id**: “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, S. **Obras completas. v. 13**: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). Tradução de Sergio Tellaroli. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). Obras completas, volume 12: Técnica da psicanálise (1911-1915). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FINK, B. **O sujeito lacaniano**: Entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FINK, B. A real causa da repetição. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (org.). Para ler o Seminário 11 de Lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de Dulce Duque Estrada. Revisão de Sandra Grostein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 239-245.
- GRIMM, J; GRIMM, W. **Branca de Neve e Rosa Vermelha** (Contos de Grimm – Livro 21). Tradução de Monteiro Lobato. [S.l.]: SAGA Egmont, 2021.
- JAMESON, F. **The Prison-House of Language**: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- LACAN, J. O Estádio do Espelho como formador da função do eu. In: Lacan, J. Escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- LACAN, J. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MALLOY, D. **Beowulf**: A Thousand Years of Baggage. Nova York: Ars Nova, 2008.

MALLOY, D. **Entrevista concedida a Susan Soon He Stanton**. The Brooklyn Rail, Brooklyn, out. 2014. Disponível em: < <https://brooklynrail.org/2014/10/theater/whiskey-thelonious-monk-and-other-spirits-dave-malloys-ghost-quartet-comes-to-the-bushwick-starr/>>. Acesso em: 15 set. 2025.

MALLOY, D. **Ghost Quartet**. Nova York: McKittrick Hotel, 2015.

MALLOY, D. **Ghost Quartet**. Genius, 2016. Disponível em: <https://genius.com/9999161>. Acesso em: 27 out. 2025.

MALLOY, D. **Moby Dick**, a Musical Reckoning. Cambridge: American Repertory Theater, 2019.

MALLOY, D. **Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812**. Nova York: Imperial Theatre, 2012.

POE, E. A. **A carta roubada (1844)**. Histórias extraordinárias. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, E. A. **A Queda da Casa de Usher**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

ROUDINESCO, É. **Jacques Lacan**: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, B. **Psicologias**: uma introdução às principais correntes. 8. ed. Porto: Afrontamento, 2006.

SONDHEIM, S. **Into the Woods**. Nova York: Al Hirschfeld Theatre, 1987.

TAHAN, M. **As Mil e Uma Noites**. Tradução de Alberto Diniz. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2015.

TESORI, J.; KRON, L. **Fun Home**. Nova York: The Public Theater, 2013.