

# *Dorotéia*

CLEUSA RIOS P. PASSOS é professora do Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP e autora de *O Outro Modo de Mirar/Uma Leitura dos Contos de Julio Cortázar* (Martins Fontes) e *Confluências: Crítica Literária e Psicanálise* (Nova Alexandria/Edusp).

*de Nelson Rodrigues:*



CLEUSA RIOS P. PASSOS

*aproximações lacanianas*

## ESSE TAL LACAN...

A primeira questão aqui suscitada diz respeito à escolha de Lacan como um dos psicanalistas que mais oferece, nas últimas décadas, aspectos expressivos para o enfoque de criações literárias, embora parte da crítica se manifeste freqüentemente contra suas propostas, por vezes com relevância, por vezes levada pela categórica recusa à perspectiva “estrutural” adotada, esquecendo-se de que suas reflexões vão além dela.

Controvertida, cabem de fato contestações a alguns excessos, mas não o abandono do legado teórico em seu conjunto. Não se pode perder de vista a perspicaz releitura de conceitos freudianos e as novas contribuições que lhes são oferecidas, incluindo-se aí a incorporação de outros campos do conhecimento. Ou seja, buscando integrar elementos de seu sistema de pensamento a história e experiência humana, indiretamente, Lacan favorece o literário por meio de trilhas inusitadas a serem perseguidas em composições de grande validade estética. Aliás, a responsável pelos traços evocados, neste estudo, foi justamente uma obra da dramaturgia, *Doroteia* de Nelson Rodrigues (1), apreendida como elaboração textual.

Todavia, a primeira parte do ensaio se deterá em Lacan, na tentativa de sublinhar o suporte teórico que permite estabelecer as conexões interdisciplinares pretendidas. Sem negar incoerências e excentricidades em seu modo, fugidio e digressivo, de articular idéias, sua postura em face da psicanálise revela visão ampla do mundo e da cultura, claramente confessa em *Ecrits* (2): “*Tout retour à Freud qui donne matière a un enseignement digne de ce nom, ne se produira que par la voie, par où la verité la plus cachée se manifeste dans les revolutions de la culture*”.

Vinculado a artistas e pensadores (Althusser, Georges Bataille, Lévi-Strauss, Raymond Queneau, Merleau Ponty, etc.), acompanha com prazer a leitura pública de *Ulisses* de Joyce, dedicando-lhe um de seus renomados seminários, ainda não publica-

do. Em 1932, ao concluir o caso “Aimée” (história de uma criminosa/“paranóica”), tese pouco valorizada pelo meio psicanalítico, é aplaudido por René Crevel, Salvador Dalí e Paul Nizan, graças ao uso brilhante dos escritos “romanesco” da paciente e à concepção de “loucura feminina”.

Sempre preocupado com campos distintos, ao rever a obra de Freud, procura reintroduzir o pensamento filosófico alemão do qual o mestre vienense se havia afastado deliberadamente. Não descarta por completo a psiquiatria e, além disso, tem acesso a princípios fundamentais da psicanálise, tais como o profícuo encontro entre “o inconsciente freudiano, a linguagem e o descentramento do sujeito”, menos pela via médica do que pelo Surrealismo (3).

Essa ligação fulcral com outros setores atua na “formação do jovem Lacan”, corajoso o bastante para romper, por exemplo, com a poderosa IPA (International Psychoanalytical Association), fundada por Freud e Ferenczi em 1910, mas distanciada de seus iniciadores, nos anos subseqüentes, embora continuando a ditar normas em nome do freudismo.

Leitor ousado, na esteira do mestre, ancora-se no literário, retomando Sófocles, Shakespeare, Poe, Claudel, etc., com o intento de melhor compreender e refinar certas noções, sugerindo, tangencialmente, um ponto de vista a mais para as confluências entre literatura e psicanálise, por meio de propostas que comportam alterações proveitosas e algo diferentes do olhar freudiano.

O contato com os trabalhos de Heidegger, Lévi-Strauss e Saussure o leva a reconsiderar traços-chave de sua teoria. O primeiro o ajuda a repensar as máscaras e desvelamentos da “verdade” e do “ser”; a leitura do segundo acentua a percepção do simbólico, termo emprestado do psicólogo Henri Wallon e uma das tópicas de sua trilogia, bem como as sistematizações de Saussure o conduzem às idéias de “significante” e de “inconsciente estruturado como uma linguagem” (já desbertadas pelos estudos de Damourette e Edouard Pichon) – dados que nos propiciam aventar relações com o literário de maneira mais coerente.

1 Em seu *Teatro Quase Completo*, volume II, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965, pp.16-107.

2 J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 458.

3 Cf. Elisabeth Roudinesco, *La Bataille de Cent Ans. Histoire de la Psychanalyse en France*, 2, Paris, Seuil, 1986.

Cumprir lembrar, ainda, o papel de Roman Jakobson, básico para as pesquisas posteriores referentes a metáfora e metonímia e os respectivos elos com a condensação e o deslocamento, invertendo os vínculos estabelecidos pela lingüística. Polêmico, sua maior contribuição à literatura se faz *enviesadamente*, ou seja, ao apoiar parte das reflexões na lingüística e ciências humanas em geral, (re)elabora conceitos – sujeito, significante, simbólico/imaginário/real, gozo, etc. – adequados ao domínio da “clínica”, contudo abrangentes o bastante para ultrapassá-lo, atingindo outros saberes.

O intento aqui será, portanto, sublinhar pontos precisos de tal alcance, procurando suporte no objeto maior de nosso interesse, as obras literárias. De início, cabe alertar que a singularidade textual responderá por perdas ou ganhos teóricos, nesse complexo retorno a Freud. Tal perspectiva obriga a recobrar o renomado ensaio sobre o conto “A Carta Roubada” de Poe, em função da forma pela qual Lacan captura as personagens, observando-se a insistência em algo familiar aos literatos: a “ordem da letra” (4).

Jacques Derrida, em *La Carte Postale*, contesta os aspectos aí levantados e assinala alguns esquecimentos, qualificando a leitura da narrativa como “fascinada pela análise do conteúdo” (5) e – análoga ao mestre – a serviço de ilustrações de outra matéria. Ora, Lacan não se propôs realizar crítica literária. Aproximá-lo do método freudiano de abordagem não o desabona. Ambos olham, falam e escrevem do lugar peculiar de psicanalistas e “analistas”, que buscam ressonâncias em campos contíguos, substanciais para suas pesquisas e “vias de acesso à formação de analistas” – idéia, talvez, mais explícita em Lacan, devido a contexto e época.

Sem me deter nas várias ressalvas de Derrida, creio que, ao tentar perseguir o “automatismo de repetição” no conto de Poe, Lacan adota recursos de escritura, próximos aos barthesianos, reunindo “sabor e saber” no que analisa; afasta-se da abordagem psicobiográfica e, sub-repticiamente, recusa-se ao tratamento conferi-

do por Freud às personagens. Ao contrário da Gradiva, estas deixam de ser percebidas como “pessoas” a serem psicanalisadas, deslocando-se numa cadeia simbólica e modificando-se quando detêm um significante textual chave e ambíguo (em francês): a carta/*lettre*.

Essa posição não o impede de esboçar perfis caracterizadores dos seres ficcionais: a desatenção do rei, a perspicácia da rainha, as artimanhas do ministro, a imbecilidade da polícia, etc. Contudo, se, às vezes, parece ceder à tentação de encará-los como “pessoas”, o desejo de criar liames com o significante “carta/*lettre*” se impõe, e um dos recursos é configurá-los “atores” em constante *mise-en-scène*. Logo, interessa-lhe o *efeito* que a carta provoca em quem a detém e não sua *mensagem* (conspiração, amor, delação, etc.) ou *forma*.

Sem dúvida, Lacan se refere à “ilustração” dos ensinamentos freudianos sobre o deslocamento do significante, determinando os sujeitos em seus atos, cegueiras, destinos, etc., conforme observa Derrida. Ocorre que tal leitura faz aflorar mais uma possibilidade de sentido e a teoria não se mostra irrelevante para a narrativa, nem a esgota. Sua trajetória merece, embora sumariamente, ser acompanhada.

Na narrativa de Poe, a carta/significante foi “roubada” do quarto da rainha pelo ministro, em frente ao rei. Levada para o escritório do primeiro, torna-se visível para alguns; a polícia não a vê, cega diante da preocupação com os ladrões. O detetive Dupin, agindo de modo diverso, a descobre e a troca por outra. Estabelece-se, então, um jogo de saber e desconhecimento que implica poderes sobre seus “possuidores”. Deter a carta e não a usar mostra-se a chave da ascendência sobre o adversário, e Lacan, com propriedade, destaca o modo pelo qual ocorre a intersubjetividade no curso da repetição.

Roudinesco pontua bem a passagem do psicanalista “de uma teoria da função simbólica (do inconsciente)[...] para a ‘lógica’ do significante” (6). Esclarecendo melhor, segundo ele, uma carta/*lettre* sempre chega a seu destino, uma vez que o

4 J. Lacan, “Le Séminaire sur ‘La Lettre Volée’”, em seu *Écrits*, op. cit., pp.11-64.

5 J. Derrida, *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 456.

6 E. Roudinesco & M. Plon, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Fayard, 1977, p. 985.

significante, inscrito no inconsciente, determina a história do sujeito e suas relações (ou não) com o outro. Ninguém é dono de sua sina – no caso, a carta/*lettre*; acreditar em tal fato é arriscar-se a cair no mesmo logro da polícia ou do ministro, personagens de Poe.

A perspectiva lacaniana não apenas pressupõe contexto cultural distinto do Freud estudioso da *Gradiva*, mas também dispensa o leitor de chegar a um sentido único e conclusivo. Seu trabalho deixa entrever certa sedução pelo literário, por meio de jogos verbais e “artimanhas” no cerne da linguagem, marcando precauções sugestivas de inúmeros caminhos interpretativos, pois aí conta o desejo “inscrição no discurso” a retornar a cada releitura. Em linhas gerais, ao incorporar Literatura, Linguística e Psicanálise, leva em conta, ainda, a “produção dos efeitos de sentido” e suas ligações com os processos retóricos – fulcrais em relação ao poético e ao ficcional.

Cabe, portanto, um recorte nas múltiplas conjunções entre o literário e o que considero “subsídio” lacaniano, quando apropriado à interpretação da obra, à maneira dos demais conhecimentos filtrados pelo dado estético. Chega-se aqui a um ponto complexo de convergências, que exige do leitor uma base textual, onde o elemento psicanalítico interaja no conjunto de sua fatura, não funcione como “modelo” imposto e não ignore traços contextuais expressivos despertados por ela.

## DOROTÉIA: DESEJANTE E “DESAGRADÁVEL”

Já mencionamos, tal base é *Doroteia*, “farsa irresponsável”, no dizer de seu autor, e um dos felizes espaços da confluência pretendida, dentro das fronteiras delimitadas pela escritura da peça, sem se avaliar suas encenações – lacuna inerente à abordagem literária do teatral. Composta em três atos, pertence ao ciclo das denominadas peças “desagradáveis” pelo próprio

Nelson e “míticas”, no prefácio sobre sua obra (“A Peça que a Vida Prega”), organizado por Sábato Magaldi (7).

Das quatro – *Album de Família, Anjo Negro e Senhora dos Afogados – Doroteia* se faz a mais amena, ao articular uma contaminação de formas teatrais em que oscilam momentos de angústia e risos aliviantes, acompanhando quadros geradores de tensão entre censura, desejo e morte. O caricatural e as ações paródicas não chegam a eliminar certo sentimento trágico, pois a máscara do cômico não apaga a dor resultante do estigma que recai sobre o destino das personagens.

Bela, rosto nu e vestida de vermelho – análoga “às profissionais do amor, no princípio do século” –, Dorotéia procura as parentes, d. Flávia, Carmelita e Maura, três viúvas de luto, encobertas por longos e castos vestidos, leques e máscaras a resguardar-lhes “curvas” e faces. Jamais dormiram, a fim de evitar sonhos irrompedores de “volúpias secretas e abomináveis”, a casa carece de quartos, porque neles “a carne e a alma se perdem”. A didascália revela, igualmente, a presença mascarada de Das Dores, adolescente e filha da dominadora d. Flávia.

Condenadas a experimentar a “náusea” na primeira noite de núpcias, repetem a bisavó, obrigada a se casar com um homem, amando outro, fato que evoca uma marca “trágica” a atingir o desejo, aparentemente, banido e substituído pela grotesca configuração das viúvas. Dorotéia volta, impelida pela culpa, após a morte de um filho. O médico, chamado para salvá-lo, rejeita seu dinheiro, trocando-o por relações sexuais com ela. O corpo de um no lugar de outro e, no meio, a perda, jamais esquecida pela jovem mãe, que se recusa, de forma mórbida (?), a enterrar o menino até ser denunciada por uma vizinha.

As mulheres demoram a arrancar o segredo da recém-chegada. Dissimulada, o rosto nu dá lugar a uma máscara diversa, na tentativa de se fazer passar por uma parente homônima e suicida. Especular, à semelhança da “outra”, ela precisa “afogar” a história pessoal no mar... segundo ordens

7 In N. Rodrigues, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

de d. Flávia. Todavia, a moça rechaça o afogamento e escolhe o contar, buscando levar avante a punição decretada pelas viúvas: a morte em vida, obtida por chagas a serem adquiridas no contato com Nepomuceno, apenas nomeado, sem indicação de presença no “palco”.

Não cabem homens nessa farsa embaçosa (8); no entanto, o futuro marido de Das Dores surge, num embrulho, representado por um par de botinas e trazido pela mãe-viúva, tão feia quanto as companheiras e atingida, na noite de núpcias, por indisposição física, a princípio análoga à do núcleo; contudo, uma ironia mordaz interfere na encenação: o sintoma é atribuído não à aversão ao toque masculino e, sim, a um doce que comera!

De psíquico a físico, o apequenamento da sensação de enjôo, na futura sogra, imprime ao grupo a enganosa diferença que o sustenta e acabará por destruí-las. Em bloco, todas esperam o mesmo mal-estar na adolescente, nascida morta aos cinco meses, mas mantida como viva, sem o saber, a fim de preservar a tradição da “náusea”.

Não fossem as passagens caricaturais e o *non-sens* dos diálogos, talvez, também o leitor a sentisse, mesclada ao estranhamento de um jarro que reaparece, nos instantes de desejo de Dorotéia ou da visualização das botinas – “desabotoadas” (insinuando “braguilhas” abertas?) – a descortinar o proibido desejo das viúvas. As reflexões de Lacan concernentes aos três registros (9), à cadeia significativa e aos processos retóricos podem interagir e criar, aqui, uma trilha analógica de leitura, intensificando a questão do *unheimlich* freudiano (10): o próprio corpo, tão familiar a cada uma delas, torna-se inquietantemente outro, pois reprimido pela censura.

A chegada de Dorotéia rompe o silêncio. O relato de sua história, permeado de prazer e da sexualidade negada pelo grupo, contrapõe-se à moral opressora que impera entre as personagens femininas e intervém na ordem do humano. A moça faz aflorar o Simbólico – identificado à linguagem – e, com ele, o nó que o enlaça aos outros dois registros, Real e Imaginário.

Desde a primeira cena, a resposta ao “Quem é?” de d. Fávía restaura, textualmente, a função simbólica em aspectos específicos: a possível organização da diversidade de situações peculiares a cada sujeito, seus elos com o desejo, desequilibrando a “disfarçada calmaria” do núcleo. Assim, a resposta da jovem, representada pelo vocábulo “parente”, é o ponto de partida da desestruturação dos “ditos” cristalizados, instituídos pela prima-líder; a função simbólica constitui, com a entrada de Dorotéia, um universo no interior do qual tudo o que é humano e, metaforicamente, “abolido” pelo autoritarismo ali vigente, “deve se ordenar” (11).

De forma ainda analógica, Real e Imaginário afloram nesse mundo comprimido e subordinado à compulsiva repetição da “náusea”, rompida pela fala de Dorotéia que jamais a sentiu. O traço compulsivo pode sugerir a presença do primeiro registro e o Imaginário parece fundar-se na ilusão de onipotência das viúvas – certas do domínio sobre o desejo bloqueado e da ausência das figuras identificatórias, esboçadas, aliás, desde a didascália: as mulheres se refletem na aparência e nos ecos reiterativos dos códigos de d. Flávia, paulatinamente desarticulados por Dorotéia.

A que morreu ou a que se perdeu? No questionamento, delineia-se a duplicidade imagética da recém-chegada e o intrigante desenlace: literal ou metaforicamente “mortas”, por afogamento e chagas, criam um jogo especular que tem curso nas reações da “perdida” (elo indispensável na cadeia da “confraria”) ao trocar de espelho, no decorrer da peça, substituindo-o por um novo e estranho duplo. Na última cena, já devorada pela doença, o rosto oculto sob uma máscara “hedionda”, resta-lhe a solitária d. Flávia, propondo apodrecerem juntas. Em comum, conservam, também, a inusitada atitude de ter recusado a morte dos filhos, mesclando afetos perturbadoramente familiares e fidelidade a um simulacro.

Não custa lembrar a questão da resistência do sujeito vinculada à “repetição em ato”, ou seja, na esteira freudiana, Lacan

8 À guisa de curiosidade, cabe lembrar que, em 1975, Ronaldo Brandão compõe um elenco de homens para encenar *Dorotéia*, segundo Sábato Magaldi, em seu *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (São Paulo, Perspectiva, pp. 99-100).

9 Em linhas gerais, enfocaremos o Real como noção que inclui a de “realidade psíquica” de Freud e configura uma das três categorias da concepção lacaniana de “um inconsciente determinado pela linguagem”. Algo que retorna, insistente nos signos, liga-se a experiências que deixaram marcas enquanto interrogação e são impossíveis de simbolizar. Em outros termos, o Real comportaria o desejo inconsciente e seus fantasmas, ao lado de um “resto” inacessível à verbalização (cf. J. Lacan, *Le Séminaire/Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1975, p. 54). Quanto ao Imaginário, “lugar do eu, por excelência”, vincula-se aos fenômenos de ilusão e logro, podendo ser lido como “conjunto de representações” (teorias, filosofias, visões de mundo, mitos, etc.) (idem, *ibidem*, pp. 142-7). Já o Simbólico, identificado à linguagem, inclui o inconsciente, bem como interdições (incesto, por exemplo) e leis, tornando presente o sistema cultural do qual participamos (idem, *Le Séminaire/Livre I. Les Écrits Techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 88).

10 Convém lembrar que um traço importante da noção das *unheimliche* é o reaparecimento de “algo que deveria ficar oculto”, provocando um mal-estar específico e a “desestruturação do eu”. Ver S. Freud, “L’Inquiétante Étranger” (1919), in seu *Essais de Psychanalyse Appliquée*, Paris, Gallimard (Col. Idées, 243), pp. 163-210; e J. Kristeva, *Étrangers à Nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

11 Cf. J. Lacan, *Le Séminaire/Livre II. Le Moi dans la Théorie de Freud et dans la Technique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 42.



esclarece: o que se repete, em aparência, por “acaso”, revela o reencontro com algo “faltante” (12). Em termos textuais, a jovem distanciara-se das parentes, contrapondo-se a leis repressivas, para viver demanda amorosa, prazeres e maternidade, propiciando ao leitor a impressão de que escapa às imposições de sua linhagem. Todavia, ela regressa, abdicando de beleza e sexualidade em nome da culpa, aceitando marcas no corpo por meio da repetição do cotidiano do núcleo, signo da resistência à rememoração e mudança de postura.

A moça não reelabora as situações opressoras e inexplicáveis, há muito estabelecidas (13). Seu regresso é um ato repetitivo, velado, um nó preso a algo que lhe falta e só o contato transferencial com o grupo, “atado” a suas origens, pode reproduzir. Puro logro! O retorno ao mesmo ponto, ao lugar de onde partira, trará angústia e morte.

Ironicamente, são as primas que quebram resistências, criando forças para rejeitar tal retorno graças a delírios visuais e discursivos – exatamente o interdito, responsável pelo desaparecimento de ambas. Maura e Carmelita abandonam o silêncio e os “ditos” estereotipados do verbo alheio em nome do desejo e da fala pessoal, após a “escuta” da experiência de Dorotéia e da confissão de Das Dores, forte ao não sentir a “náusea” nem aceitar a morte que lhe imputam, preferindo voltar ao ventre materno para renascer, crescer e se fazer mulher – forma virtual de reviver o prazer das núpcias. As inversões podem não superar o destino, porém subvertem a ordem.

D. Flávia reage ambigualmente. A filha liga-se ao Imaginário materno submetido ao estigma familiar. “Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial” – declara no primeiro ato, mantendo, depois, a “máscara plástica” da nova maternidade junto ao peito. Temor e ódio se misturam, cabendo a Dorotéia assumir a função repressora de sua maior “adversária”, numa inesperada mudança de posições: “Todos vão saber que serás mãe... E que vais dar à luz uma filha já falecida”. Nessa cena, uma questão intriga o leitor:

onde encontrar o Real, suporte do fantasma e por ele protegido? De acordo com Lacan, o Real estaria para além “da insistência dos signos” comandados pelo “princípio do prazer” (14); seu repentino aflorar tolhe as defesas do sujeito, desestruturando-o.

Nossa leitura, pode, aqui, se valer dessa conceituação, já que o Real se delineia em várias passagens. Cabe, então, sublinhar o intrigante jarro a perseguir Dorotéia até a metafórica volta de Das Dores ao útero materno, uma das faces da pulsão de morte, sugestiva reintegração ao corpo alheio (e “íntimo”) e de sua morte como sujeito/personagem. Entretanto, primorosamente, a jovem reverte o quadro, tornando sua demanda a única maneira de cumprir-se o tempo necessário para renascer, desfazendo o que a mãe conserva com vigor, ou seja, a “náusea”, suporte fantasmático de sua estirpe feminina em cena.

Nova pergunta – quase retórica – aí se coloca: d. Flávia não simularia ter abdicado de seu corpo perante as primas, quando procura, intensamente, preservá-lo por vias inconfessadas? Basta pontuar sua relação com a filha, informada da própria morte apenas ao tentar seguir uma trajetória afetiva diferente das demais. Outro dado expressivo se verifica no diálogo entre ambas a respeito do fato. A obstinação da jovem em adentrar o corpo materno para “sobreviver” em seu ventre é, no princípio, veementemente rejeitada por d. Flávia. Contudo o medo, o pavor, a literal histeria coexistem com o toque da máscara, representativa de Das Dores, mantida junto ao peito até o derradeiro instante da peça, dando continuidade às indagações: metáfora de uma conflitante fusão entre desejo e rechaço, a maternidade não constituiria um traço fulcral de sua abafada feminilidade?

Retomando a rede associativa de Dorotéia, sua beleza e condenação instituem elos com a outra parente, a afogada, e, em seguida, com Das Dores. O significante persiste, no decorrer da construção dramatúrgica. De origem grega, seu nome (*Dorotheos*) remete a “presente/dom divino”; em acepção diversa, pode ser entendido como “presente ou contemplação”

12 Em outros termos, o que retorna “acidentalmente” comporta algo não sabido (?) da condição do sujeito [de seu desejo] a ser apreendido e “decifrado”. Idem, *Le Séminaire/Livre XI*, op. cit., pp. 54-5.

13 Cf. S. Freud, “Rémémoration, Répétition et Perlaboration” (1914), in seu *La Technique Psychanalytique*, Paris, PUF, 1977, pp. 105-15.

14 V. J. Lacan, *Le Séminaire/Livre XI*, op. cit., pp. 53-62.

(*theaomai*) (15). Se filologicamente mais discutível, a lúdica dualidade da moça permite a hipótese, já que, nos atos iniciais, as viúvas são desprovidas do dom de ver – forma de interdito à contemplação dos corpos dos “maridos”.

Escapam ao “veto” Dor/oteia e Das Dor/es ao ceder ao desejo e pagar por ele, pois, ainda segundo o pensamento lacaniano, tal entrega vem acompanhada de “uma traição”: ou a si mesmo ou a alguém com quem um pacto foi rompido (16). Qual pacto? O do matriarcado imposto por d. Flávia? O da moral vigente? Ou o do simulacro dominante no grupo? Ambas quebram contratos familiares e o preço da ousadia parece já estar inscrito em seus nomes: dor.

O significante, elemento discursivo (consciente ou inconsciente), determina suas ações e destinos como sujeitos “à maneira de uma nomeação simbólica”. Progressivamente, apequenamento e ironia contaminam o perfil das personagens. Em busca de purificação, a prostituta contém no nome o que lhe impõem, à custa da vida. As chagas finais reafirmam o jogo paródico das inversões, a “ferida aberta” e destruidora da beleza toma o lugar das máscaras encobridoras da face das primas, com o agravante de se incorporarem ao rosto, oriundas do próprio corpo.

Por sua vez, Das Dores convive com um noivo/botina que sofre de “dores de ouvido”: desejo e/ou demanda amorosa se insinuam, sub-reptícios, graças a esse ponto de conexão entre ambos. A zona erógena aqui escolhida (o ouvido) tem como marca a dor, eixo de uma história contada pelo noivo – narrativa especular sobre a morte de uma menina, com dores de ouvido, que fascina Das Dores e sustenta sua rebeldia. Reforçando a forma de manifestação de seus afetos, as metonímias são a via escolhida. O olhar capta as botinas, objeto exterior ao rapaz e, paralelamente, a interioridade obtida se realiza pelo ouvido: dores ou “escuta”, modos peculiares e fracionados de encontro com o objeto desejado.

Logo, o nome que a caracteriza comporta um padecimento alheio, prosaico, contínuo e “desagradável”, impedindo-a de

se constituir, ela própria, objeto do desejo ou amor do “noivo”. A inquietante personagem gira em torno da captura e produção da dor; há um deslizamento que marca ambivalências, sugeridas na força dos significantes, pondo a nu, simultaneamente, as mazelas das parentes, sacrificadas em função de uma lei particular.

## De significado e significações

Da perspectiva teórica, recupera-se aqui a postura de Saussure e a unidade significante/significado, separada por uma barra, a da significação. Ora, Lacan inverte a regra, negando a unidade e priorizando o significante (*S/s*) para considerar que toda significação reenvia a uma outra, fundando-se uma cadeia, a meu ver, importante para a literatura, uma vez que estabelece conexões internas à obra, nuançando leituras apoiadas em dados preexistentes ou externos a ela.

Cabe abrir parênteses para dar voz a um reconhecido poeta da modernidade, Valéry, que, embora em contexto distinto, assume ponto de vista analítico adequado, relativo à compreensão das aludidas redes significantes e seus efeitos no literário:

*“Le vice, l’erreur fondamentale de ces explications de poètes (comme ce M. Mauron quant à Mallarme) c’est de proceder toujours dans un sens-chercher une signification comme dans une anteriorite, comme une cause de la forme, tandis que dans l’operation reelle, il y a echange et cessions reciproques entre rime, et choix de mots, etc et l’idee informe – laquelle doit demeurer informe, à la disposition du desir. L’oeuvre serait impossible à faire par un travail à sens unique, c’est à dire, de mise en vers”* (*Cahiers XXV*, p. 668).

Retomando a proposta lacaniana, na qual o papel da lingüística deve ser respeitado, o sujeito (do inconsciente) não seria, portanto, “pleno”, mas representado pelo deslocamento dos significantes (isolados

15 Agradeço a Anise Ferreira e Filomena Hirata o auxílio referente às possibilidades interpretativas do termo grego e a Fani Hisgail e João Roberto Faria pelas leituras atentas do artigo.

16 V. J. Lacan, *Le Séminaire/Livre VII, L’Éthique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 370.

do significado), onde se determina o apoio do inconsciente na linguagem. Assim, as referências à “Carta Roubada” de Poe tiveram por alvo pontuar o trabalho da carta em suas alterações, lugar, disposição, etc., produzindo efeitos, marcando o sujeito/personagem nessa cadeia, peculiar a cada um. Tal perspectiva auxilia a apreensão do literário, no sentido de permitir superar a leitura fragmentária e temática “pura”. No caso da peça de Nelson Rodrigues, ela sublinha a particularidade das redes associativas, sugerindo que o jogo aí articulado se amplia, justamente por preservar o singular.

Ao lado da náusea, simulada e só posta em xeque com o surgimento das botinas, a cegueira estabelece uma rede encobridora do desejo que, verbalizada, conduzirá à morte. Fantasma a perseguir Maura e Carmelita, a metonímia da sexualidade as leva a cederem, igualmente, ao desejo, dando asas ao Imaginário e ao Simbólico: de maneira pessoal, falam da visão gozosa que o feitiço/fetice das botinas propicia.

Maura denuncia-se perante o idílio de Das Dores, acabando por confessar que vê, sonha e pensa em botinas, obcecadamente. O conflito se instaura: Maura rejeita o onírico, a obsessão, porém lamenta não visualizar os sensuais objetos “desabotoados”, conforme insinua Carmelita – a próxima a ser eliminada da estirpe por blasfemar contra a náusea, declarando seu esvaecimento e paralelo delírio cuja imagem central é a multiplicação de botinas na “eternidade”.

A proibição do toque e da visualização do corpo se mostra intensa a ponto de d. Flávia matá-las, sem as tocar, uma vez que tais corpos já estavam marcados pela erotização da palavra. Afastada das vítimas, o gesto do estrangulamento basta para dar-lhes um fim ligado à angústia, presente nos afetos e asfixias. No fundo, apenas o olhar “masculino” é permitido: para o homem a possibilidade do prazer, para as mulheres a tragédia familiar da náusea, da “cegueira”, da interdição onírica, da fala...

Além disso, em várias passagens, Lacan lembra que, imaginariamente, o olhar do

outro é indispensável, porque necessário à cumplicidade. Tornar-se objeto do desejo exige o olhar alheio – no caso, o masculino. O contraponto revela-se impossível. De forma sinuosa, a ciranda desejante se reinstaura, agora em d. Flávia – seduzida e horrorizada diante de inusitadas sensações, também despertadas pelas botinas. Como se nota, uma vez mais a contribuição do psicanalista com referência à rede significante se faz valiosa para a leitura de uma peça em que mulheres representam elos de uma corrente desejante e interdita.

Assim, o jogo da dramaturgia se compõe graças a uma especular duplicidade: duas encenações – a teatral e a simulação das personagens –, duas Dorotéias rejeitadas, duas asfixias em função de um “par” de botinas, duas possibilidades de reflexo, Dorotéia e Das Dores, Dorotéia e d. Flávia. Coerentemente, a composição da peça segue o mesmo processo, sustentando-se em duas importantes redes de significação: a do desejo e a da censura.

## DOROTÉIA E LACAN: “UMA DIALÉTICA DE DESEJO E LIBERDADE”?

O primeiro, trabalhado pelas metonímias, encontra suporte em fragmentos do corpo feminino sensual e proibido da recém-chegada, no jarro a evocar o tempo da prostituição ou em partes contíguas do igualmente interdito corpo masculino, substituído pelas botinas. Do ponto de vista da censura, são as inquietantes metáforas que, ancoragem da condensação, deslocam-se nas sensações do infeliz matriarcado: a náusea, a “suposta” cegueira, as máscaras, os biombos, os leques, o culto à feiúra, a repressão silenciosa.

As cadeias parecem desencontradas, todavia uma escora a outra, sublinhando não apenas as duras regras sociais impostas à mulher, impedida de constituir-se sujeito desejante, mas também a impossi-



bilidade da “completude” a insistir na unidade jamais obtida pelo ser humano. Tal aspecto, polêmico em diversos campos, relaciona-se com a concepção do sujeito como “descontinuidade” – algo há muito assinalado por Freud – e enfatizado por Lacan, em seus vínculos intensos com a palavra, ou seja, o sujeito é determinado pela linguagem e surge cristalizado em significante (17).

Cumpre, aqui, retomar o *unheimlich* freudiano, destacando que, nos temas levantados por ele (o duplo, as relações com a morte, a onipotência), surge algo recriado de maneira distinta pelo literário: o impossível retorno ao ventre materno (o “heim”/ o familiar?). E mais, à guisa de informação, recuperar o que ele poucas vezes mencionou: o gozo. Conceito complexo, reelaborado por Lacan (18) e, em sua teoria, bastante ligado ao feminino, merece atenção na peça, especialmente, no que diz respeito à tentativa de “ultrapassar os limites do princípio de prazer”. Esse movimento causa infortúnios às personagens, cuja aparente renúncia ao desejo e retorno constante ao mesmo ponto têm como resultado sofrimento e destruição.

O trabalho plástico da *mise-en-scène* comportaria a figurativa conjunção entre relances surrealistas e aspectos da mitologia e da psicanálise. Em certas passagens e sob outro viés, as viúvas relembram as Moiras, responsáveis tanto por punições aos transgressores das leis, quanto pelo destino de cada um. À semelhança das filhas da Noite, sugerem a ausência de luz, pois subordinadas à cegueira do olhar e do viver. Recobram, ainda, a linhagem na qual as Moiras constituem a “negação do ser”, ou seja, a própria Morte. Ora, tal problemática, discutível e intrincada em psicanálise, reaparece nas figuras que descobrem a sexualidade e – por ironia ou subversão do esperado – se esfumaça em d. Flávia e Dorotéia, as que rechaçam o sexo, mas se desfazem em vida.

No segundo ato, recordando versões diferentes, o dramaturgo subverte a mitologia que transformara a “moira”, após as epopéias homéricas, em três irmãs. No caso

da peça, as primas se condensam em uma, recebendo os atributos das demais e integrando “ipseidade e alteridade”. D. Flávia tece um tricô, ou seja, trama e corta o fio da vida das companheiras e ela própria tem “origem dupla e antinômica”: preserva e opõe-se à memória de sua linhagem, mantendo e escamotendo a história familiar, além de, ironicamente, evocar os vínculos do trio com “Ilícia”, divindade do nascimento (19), ao conservar a máscara da filha junto ao peito.

Os traços míticos, já transfigurados, aliam-se à transgressão do verossímil, ao riso como exposição da hipocrisia e preconceitos sociais, ao grotesco, à ruptura com o uso habitual dos objetos (as botinas, o jarro), resíduos inexplicáveis para a psicanálise, apequenando as “figuras” do destino e revelando parte dos temas e procedimentos do dramaturgo, que absorve e reconstrói cenas inusitadas, num diálogo paródico com aspectos do Surrealismo.

Em tal direção, não se pode ignorar também a analogia ímpar com o trabalho do sonho, que se vê “privado”, segundo Freud, de boa parte das conexões do material onírico, submisso a traços deformadores, encobridores do desejo, em nome da censura, responsável na peça pelo mascaramento, estranheza e fragmentação das personagens.

Aliás, Dorotéia deve desfigurar-se, incorporar a “hedionda” máscara e aceitar a falta do vaso – “resto” maior do desejo? – para uma sobrevida falhada. Logo, a moça paga pesado tributo por infringir normas morais – satirizadas no “feitiço irresponsável” do texto, em seu tom paródico – mas propiciadoras de irreversível destino: o apodrecimento, metáfora contínua da morte.

## LACAN E O TEXTO LITERÁRIO: UMA RELAÇÃO A SER PRESERVADA?

Em linhas gerais, reler Lacan significa recuperar Freud, com avanços para o literário, gerados pela mudança cultural. Con-

17 Nessa direção, cabe ainda sublinhar um dado sempre presente no pensamento lacaniano: “[...] por nascer com o significante, o sujeito nasce dividido” [idem, *Le Séminaire / Livre XI*, op. cit., pp. 180-1].

18 Termo pouco empregado por Freud, o gozo tem importante papel nas reflexões de Lacan, ganhando reformulações ao longo de sua obra. Aqui, torna-se uma noção necessária por seus vínculos iniciais com a idéia de transgressão da lei (desafios, submissões, etc.) e pela tentativa de ultrapassar os limites do “princípio do prazer”, vinculando-se à busca impossível da “coisa perdida” – aspecto que gera sofrimento, sem eliminar a busca. Para o psicanalista francês, o homem (“ser de gozo”) deve abdicar, em parte, de seu desejo com vistas a inserir-se no mundo da linguagem, na sociedade (estrutura simbólica) à qual pertence, aceitando seus códigos e leis. Cf., entre outros textos: idem, *Le Séminaire, Les Formations de l’Inconscient / Livre V*, Paris, Seuil, pp. 251-87; *Le Séminaire / Livre VII*, op. cit., pp. 197-271; e “Kant avec Sade”, in *Écrits*, op. cit., pp. 765-92.

19. “Gênio feminino” que preside ao parto na mitologia grega: em algumas versões, Ilícia tende a formar um grupo com as Moiras – também divindades do nascimento. Cf. P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, PUF, 1979, pp. 220 e 300.

forme se procurou mostrar, em apenas uma obra, a teoria se revela eficaz, para os literatos, quando adequada e coerente ao objeto. O tratamento analítico aqui é outro. Não ganham relevo os que encaram o texto sob a ótica da patografia, psicobiografia, psicocrítica, etc. A presença de outros conhecimentos já sugere a insistência de um enfoque ligado a um sistema de representação fundado na linguagem.

A intersecção dos três registros – Imaginário, Real e Simbólico – ressalta, sim, uma ordem estrutural. Contudo o preconceito de alguns impede o aproveitamento de outra lógica a engendrar efeitos de sentido. Sob prisma diverso, a história e a cultura estão presentes nas várias situações, particulares a cada sujeito, no que o psicanalista nomeia “função simbólica”.

Curiosamente, Lacan inicia seu ensaio “Lituraterre” (20) declarando que a crítica de textos não recebeu “arejos” da psicanálise. Denegação, reconhecimento dos limites de sua pesquisa? Ou percepção aguda de ocupar um lugar específico, de fala e escuta, buscando fugir à onipotência, tão pontuada desde Freud? Ora, cumpre observar que a riqueza do literário, há muito, antecipa ou agrega aspectos psicanalíticos e, à semelhança do que efetua com outros saberes, desloca-os, deles fazendo “uma festa” (tomando-se de empréstimo uma expressão de Roland Barthes).

Em suma: a contribuição lacaniana ocorre dentro da história da psicanálise e suas conexões com a crítica literária. No que diz respeito à primeira, estamos realizando um retorno *sui generis* a Freud, porque não se volta a ele apenas em termos do que nos escreveu e legou, porém em termos de uma retomada rigorosa de seu pensamento, apoiada em conceitos da antropologia, filosofia, lingüística, etc. Isso situa Lacan em sua dimensão histórica, ao mesmo tempo que nos permite perceber melhor os elementos aqui sublinhados, todos concernentes às possibilidades interpretativas do texto literário.

Logo, é preciso ter, com referência à obra literária, uma perspectiva nítida de seu alcance no universo cultural. Ela não é autônoma, mas a resposta a todos os pro-

blemas que levanta é específica. Essa é a condição *sine qua non* para se trabalhar bem com o progresso da leitura lacaniana. Feita a ressalva, cabe continuar: ao contrário de Freud, predominantemente temático em literatura, Lacan explora vertentes que dão corpo à realização da obra.

Tais vertentes não surgem mais como ponto fixo de significação (caso do Édipo, da castração, da psicose, etc.), e, sim, virtual rearranjo de sentidos, rearranjo encontrado na rede de significantes, visando não a um dado externo ao texto, ou anterior a ele, mas à somatória possível de sentidos que operam por deslizamento, haja vista a mencionada noção de “rede”.

Isso permite ao leitor crítico não isolar aspectos como tema ou personagem, buscando, contudo, os momentos em que fulguram cintilações do desejo dos seres ficcionais – cintilações ligadas à fatura lingüística que não se esgota no significado saussuriano, mas percorre o texto se refazendo e reconstituindo sentidos, operados pela maquinaria da metáfora, da metonímia, enfim, da figuração. Por sua vez, esta se transforma em CON/FIGURAÇÃO, jamais deixando de lado o social, representado agora pelo *hic et nunc* da sua composição discursiva, com pleno respeito pelo estético, que não se mostra, especialmente, tributário do histórico ou do psicanalítico.

Tal fato não priva o leitor de um olhar múltiplo e particular sobre a literatura, podendo obter importante apoio da psicanálise, sem cair na tentação de psicanalisar a obra. Se, de acordo com Lacan, o significante, inscrito no inconsciente, determina a história do sujeito e suas relações, difícil negar a possibilidade de se estudar a força do Simbólico, o domínio da palavra, da cultura como um todo, nas realizações dos artefatos verbais.

Daí a abertura para a observância de certos significantes fortes na história cultural, sua amplitude e irradiação para narrativas e poemas: o caminho é de ida e volta; vai-se para a cultura e volta-se dela para reinseri-la, de maneira peculiar, segundo elos muitas vezes insuspeitados, internos ao texto, sem qualquer obrigatoriedade de

20. Ver *Littérature, Littérature et Psychanalyse*, Paris, Larousse, 3/oct./1971, pp. 3-10.

seguir o curso oficial da história, mas, sendo sempre, histórico. Ordenado pelo Simbólico, o universo da cultura não é uma ordem estática, graças aos deslizamentos de sentido provocados. Donde a multiplicidade de experiências verbais e sua integração ou não às correntes literárias.

Conferem-se à própria idéia de representação contornos amplos: a *mimesis* não é apenas a do mundo social, pode ser a do mundo da psique, leitura que se acentua com Freud. A partir de Lacan, aumenta-se o leque: há uma forma a mais de ler o mundo. Algumas reflexões barthesianas, em *Aula*, encontram ecos em certo “estilo” dos “Seminários” de Lacan: a *excursão* (21). Além do divã, ela se estende para toda uma tradição na qual se incluem Sterne, Fielding, Diderot, Machado de Assis, Clarice Lispector, etc., ou seja, muito próxima às idas e vindas de um “desejo sem fim”, ambigualmente, ela fixa um ponto central em que a base está nos desvios e acréscimos.

Assim, a inserção no universo criado por tais autores ocorre graças à possibilidade de se barrar o causal, de agir nos interstícios de sentido propostos justamente pelas digressões. Onde, em aparência, reina a desordem, pode se ocultar uma fortíssima representação da realidade – em suas associações, descaminhos e bizarras interferências. Uma outra ordem.

O papel do crítico é o do ouvinte atento ao significante e seu deslizar, atento ao momento fulcral em que a rede de signifi-

cações se vai produzindo, através de uma plasmação na qual se mesclam história cultural, tradição literária (das formas, dos recursos “louquíssimos” da língua – no dizer de Barthes –, das reelaborações), só alcançadas, em sua atualização, pelo trabalho artesanal. Não se ignora, aí, a noção de autor, constituindo-se como operador dessa inserção no campo da cultura. Se a história literária conserva, e deve conservar, o nome Guimarães Rosa, Fernando Pessoa ou Dante Alighieri (também pessoas físicas), a crítica literária irá buscá-los igualmente como operadores privilegiados de tal atualização, viva e complexa.

Portanto, não se pode descartar *tout court* o polêmico legado lacaniano, nem o aceitar sem restrições. O necessário distanciamento crítico e o questionamento de “dogmas” pontuam a valorização – algo contraditória e discutível, embora sedutora – da “dialética do desejo e da liberdade”, insinuada por Roudinesco. Quanto aos literatos, as precauções devem ser maiores, pois está em jogo “a dimensão” literária e seus elos ambíguos com a realidade e outras esferas do conhecimento. Em nosso caso, *Doroteia* revela-se um dos espaços mais provocantes para o encontro de olhares que integram ordens diversas. Do erotismo ao recato doloroso, do prazer/gozo à morte, do simulacro ao lirismo, a peça se elabora num lúdico universo, no qual também o pensamento de Lacan ganha um papel crítico, entra em cena e, inesperadamente, atua.

21. Cf. R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 42-3.