

Dorotéia de Nelson Rodrigues: Poesia, Sonho e Repressão Sexual **Anchyses Jobim Lopes***

Publicado na Revista Estudos de Psicanálise - Publicação Anual do Círculo Brasileiro de Psicanálise, número 23, setembro 2000, Recife, PE

Introdução: Poesia, Imagem e Leitura

Quando utilizada para a interpretação do texto literário, a Psicanálise tradicionalmente visa mais ao conteúdo do texto do que a forma. Este predomínio é compreensível a partir da obra do próprio Freud, que tinha por objetivo demonstrar a validade de suas idéias através da análise do texto literário. Como consequência temos, por exemplo, o trabalho sobre a Gradiva, que apesar de notável do ponto de vista da aplicação das idéias de Freud, como método que abriu novas portas à compreensão do texto, debruçou-se sobre um livro medíocre, hoje quase só lembrado por sua importância na história da psicanálise. Uma vez que em toda obra de arte o equilíbrio conteúdo/forma é essencial, podemos utilizar a Psicanálise para a compreensão dos dois pólos desta dicotomia, desvelando a obra como unidade harmônica efetivando um equilíbrio dinâmico entre conteúdo e forma. Quando o conteúdo predomina em demasia a obra é acometida de didatismo. Quando a forma em seu excesso provoca o desequilíbrio temos a retórica ou o formalismo vazio.

Em relação à forma, consideramos que a essência da Literatura seja a Poesia, mesmo em outras manifestações literárias como o Romance ou o Teatro. Por Poesia compreendemos não apenas o que usualmente é como tal definido ou rotulado - poemas curtos, com ou sem métrica, rimas etc. - mas a construção de uma imagem no espaço intrasubjetivo. Imagem apenas esboçada em seus elementos plásticos principais, carregada de afeto, portadora de um significado apenas possível no limite entre palavra e não-palavra (Lopes, 1996). Condensada, tensa, bordejando o indizível, a imagem poética pode ser identificada no seio de qualquer forma literária: pode ser criada ou recriada por meio da imagem que devaneamos na contação de histórias, ser concretamente representada no teatro, ou mesmo ser descoberta em textos aparentemente não literários. Embora a tensão e a condensação sejam tão grandes que um texto longo tem de oscilar entre a imagem poética e a linguagem descritiva da prosa, é a imagem que permite ao leitor esquecer que está apenas olhando uma página impressa com sinais gráficos e passe a alucinar o próprio texto. Os princípios da análise dos sonhos empreendida por Sigmund Freud permitem a compreensão da imagem poética como semelhante à imagem onírica. Os critérios através dos quais Freud propõe, em A Interpretação dos Sonhos (Freud, 1978), a recriação da frase onírica por detrás da imagem do sonho, ou vice-versa, podem ser compreendidos tanto como uma teoria de linguagem quanto um tratado de poética. A principal diferença entre sonho e poesia reside na universalização efetuada pela palavra, o que também permite, por meio da analítica existencial de Martin Heidegger (Lopes, 1996), o acesso à dimensão ontológica pela Poesia e pela Arte.

A recriação da imagem pelo leitor constitui um processo ativo, permitindo a construção de uma totalidade orgânica, por meio da qual atinge-se a união da dicotomia conteúdo/forma, bem como da dicotomia emoção/razão. A Estética, como disciplina filosófica, ultrapassou a questão do belo como fulcro da arte, conceituação que teve seu ápice nos séculos XVIII e XIX, e hoje engloba como objeto de estudo todas as manifestações possíveis da criatividade: o feio, o grotesco, o exagero, o horror, o kitsch, etc. Procurando por uma definição mais abrangente, a Estética Contemporânea propõe-se então a determinar qual a natureza ou quais as características comuns encontradas na percepção dos objetos que provocam a emoção estética, também denominada gozo estético. A superação das dicotomias constitui um dos fatores essenciais para que surja o gozo estético. Outras contribuições para a compreensão psicológica da fruição e do prazer na arte são: o processo catártico descrito por Aristóteles, a sublimação, tão enaltecida por Freud e a reparação segundo Melanie Klein e Hanna Segal.

O método psicanalítico, portanto, não somente revela a face oculta do conteúdo de um

texto, podendo também ser aplicado à análise da forma; a imagem poética supera a dicotomia conteúdo/forma. Ampliar a compreensão psicodinâmica da arte igualmente nos provê de subsídios para, sob o signo da Estética, formularmos uma Teoria da Leitura (Lopes, 1998) e determinar uma análise textual que englobe tanto a questão da forma, quanto da tentativa de detecção das dificuldades encontráveis na leitura.

Dorotéia e o Teatro de Nelson Rodrigues

Para ampliar a compreensão psicodinâmica da imagem poética e da leitura, apropriamo-nos da peça Dorotéia de Nelson Rodrigues. Trata-se possivelmente da obra mais controversa de todo o polêmico repertório dramático rodrigueano. Considerada uma peça-problema por críticos e profissionais do teatro, apresenta problemas interpretativos tão amplos que raramente foi possível levá-la ao palco (Magaldi, 1992).

Sexta das dezessete peças do dramaturgo, escrita em 1949, *Dorotéia* foi rotulada por Sábato Magaldi (Magaldi, 1993) como a quarta e última peça dentre as “peças míticas”, sucedendo *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947). Neste ciclo Nelson Rodrigues foi acometido de um crescente paroxismo de análise das motivações mais profundas e primitivas do ser humano: todas as formas de atração sexual, incestos, ciúmes e assassinatos familiares. Por meio de uma linguagem cada vez mais lírica, as quatro peças formam uma imensa paráfrase de *Totem e Tabu*, colocando em relevo principalmente o que Freud mais esquecera naquele texto: os vários papéis possíveis da mulher na mítica família primeva.

O tema evidentemente não poderia ser mais impopular, ainda mais à época. Além da censura real (*Álbum de Família* só foi liberada em 1965), as peças míticas constituíram fracassos de público e o próprio autor rotulou-se fundador do *teatro do desagradável*. Ao ciclo das peças míticas continuou-se o das peças psicológicas e iniciou-se o das tragédias cariocas. Sob todos os pontos de vista é consenso que a maior parte das peças destes dois ciclos é tão ou mais expressiva que as do ciclo mítico. Mas também é inquestionável que, deixando a parte o simbolismo intenso, o surrealismo das imagens no palco e o conteúdo ancorado em raízes tão primitivas, as peças psicológicas e as tragédias cariocas puderam ser popularizadas com mais facilidade. Divulgação que se confundiu com banalização, tanto por meio de interpretações excessivamente ancoradas em elementos reconhecíveis do cotidiano, quanto por meio do excesso da já exagerada denúncia dos usos perversos da sexualidade e do falso moralismo contidos no próprio texto. Ou seja, o autor pode ser comercializado e exaltado pelo lado mais escabroso que sempre o acompanhou e, salvo algumas honrosas exceções, o *cinema contribuiu ainda mais para transformar o poeta trágico no tarado de suspensórios* (Salomão, 1999). Nelson Rodrigues nomeou *Dorotéia de farsa irresponsável*, classificação que até hoje provoca longas discussões. Tratando de mitos e formas tão primitivas de funcionamento da *psyché*, o dramaturgo aproximou-se também da origem mítica do próprio teatro, em que tanto a Tragédia quanto a Comédia nasceram a partir dos mesmos festivais e rituais dionisíacos. Como sabemos por meio da psicanálise, antíteses possuem um mesmo significado. Farsa portanto não significa superficialidade, mas arquétipo ou estereótipo, representado em cena por meio da frenética ritmicidade do texto e da sucessão de imagens, muito próximo portanto do furioso arrebatamento de um festival de sátiros dionisíacos ou do delírio maníaco de bacantes excitadas. No festival dionisíaco a música arrebatadora e o canto coral, a perda dos limites do eu e da identidade, a licenciosidade sexual, eram os modos pelos quais as trágicas revelações - as metamorfoses e o despedaçamento do deus, seu renascimento, bem como da existência como dor universal - podiam ser afirmadas e suportadas. Não apenas o trágico e o cômico originam-se da mesma fonte, como também o grotesco e, segundo Nietzsche (1993), o lírico. Dentre as quatro peças míticas, *Dorotéia* culmina como paroxismo tanto do grotesco como do lírico, tanto do trágico como do cômico, criando um caleidoscópio de formas que se metamorfoseiam e se entrelaçam.

Dorotéia e seu Conteúdo: A Solidão Vil do Sexo Sem Amor

Em *Dorotéia* Nelson Rodrigues atinge um de seus ápices quanto à consisão formal: apenas seis personagens - todas mulheres, duas protagonistas principais - em um único cenário e uma única unidade aristotélica de tempo e espaço (Aristóteles, 1992). A divisão em três atos, neste caso, é mero cacoete de teatro, a peça pode ser perfeitamente encenada em um único ato, o que acentua ainda mais sua proximidade com a Tragédia Grega. O autor inicia por uma descrição das personagens e do cenário extremamente condensada, imagística, plena de metáforas - todas as características que a tornam mais que uma indicação para montagem teatral, um verdadeiro poema:

Casa de três viúvas - d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam por costume, de abreviação, Das Dores. d. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras. D. Flávia assinala tratar-se de uma casa onde não há quartos, mas apenas salas, remete ao recalque e a tudo que possa relacionar-se com intimidade e sexualidade: Por que é no quarto que a carne e alma se perdem! Direto da temática mítica grega: três figuras femininas, de negro e máscaras, aterrorizantes, hieráticas, lembrando as Fúrias da Mitologia Grega, personagens da Oréstia de Ésquilo. Também conhecidas por Erinias - *perseguidoras com furor* - as três Fúrias possuíam os sugestivos nomes de: Aletó, a que não pára, a incessante, a implacável; Tisífone, a que avalia o homicídio, a vingadora do crime; e Megera, a que tem inveja, a que tem aversão por (Brandão, 1991). Aumenta o caráter sobrenatural e a analogia com as Fúrias, das quais nem os deuses podem se esconder ou escapar de punição, o fato das três primas possuírem o dom de saber, imediatamente, por uma voz, toda vez que alguém da família "dá um mau passo" ou morre.

O corpo magro, sem atrativos sexuais, é atributo mostrado pelas viúvas como marca de castidade e de beatitude. Mas as mulheres de *Dorotéia*, como se percebe ao longo de todo texto, são obcecadas pelo sexo. Já no início da peça há o paradoxo da censura ao sonho, onde dominam as imagens, ser descrita pelo autor por meio da intensa imagem que caracteriza a Poesia. Paradoxo que é realçado por Nelson Rodrigues com a indicação cênica de que sempre que algo considerado vergonhoso é dito, as primas de negro devem esconder o rosto com um leque multicolor.

A peça tem início com a chegada de outra prima - *Dorotéia* - que em contraste com a soturna castidade das mulheres de luto veste-se de vermelho, como as profissionais do amor e não usa máscara. Mas a família possuía duas *Dorotéias*, a que *perdeu-se* e outra que se afogou, por não suportar o conhecimento *que por dentro de seu vestido estava seu corpo nu...* A dúvida diretamente formulada pelas três primas de qual seja a *Dorotéia* presente no palco, permite a hipótese de que estamos diante de uma metáfora da cisão em dois de um mesmo eu, e que a atual *Dorotéia-viva* precisa reencontrar a *Dorotéia-morta*. De fato, ao longo de todo o texto *Dorotéia* define-se como um ser extremo, de contrastes brutais.

Ainda neste início da peça a protagonista-título narra o que tanto pode ser um sintoma histérico, quanto a hamartia (falta cometida) desencadeadora da trama de uma tragédia grega, originada da hybris (desmedida, excesso), ousada pelo antepassado de um genos (Brandão, 1992); paralelo, por exemplo, com os infortúnios que há gerações assolam a dinastia dos Labdácidas, família de Édipo :

Eu sabia o que aconteceu com nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea...(desesperada) do amor, do homem!...

(...)

Desde então há uma fatalidade em nossa família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Aspecto pouco conhecido da

obra teatral rodrigueana, o romantismo negado aparece em toda sua força: o pecado contra o amor é tão grande para Nelson, que não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração em geração. Pecado que está bem de acordo com o aforisma de que não há solidão mais vil que a do sexo sem amor (Rodrigues, 1997). O enigma-problema de Dorotéia, cuja confissão é arrancada pelas primas, é que até então jamais sentira a náusea familiar, sintomática e histérica antítese do orgasmo.

D. Flávia completa a narrativa da maldição acrescentando à náusea outro sintoma que acomete todas mulheres da família, exceto Dorotéia:

Isso aconteceu não contigo, mas com as outras mulheres da família... com a Dorotéia que morreu...com Maura e Carmelita... (grave e lenta) e comigo... Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (frenética) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (novo tom) Nós nos casamos com um marido invisível... (violenta). Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos...

Dorotéia procura sentir a náusea, identificar-se com as mulheres da família, razão pela qual dirigiu-se à casa das primas. Estas impõe-lhe sua exigência fundamental: terá de sacrificar todos seus atrativos sexuais, transformar-se em uma criatura repugnante. Em seguida Dorotéia relata um dos principais motivos subjacente desta autoflagelação ardentemente desejada: a culpa. Seu filho, fruto de uma relação a qual não se vendera, adoeceu ainda criança de colo. O médico chamado exigiu como pagamento o corpo de Dorotéia, logo após o que, acusa D. Flávia: *Quando espiaste, de novo, teu filho estava morto!*

Para lembrar Dorotéia sempre de sua culpa, cada vez que vacila em seu propósito de autoflagelação, um jarro misteriosamente aparece e desaparece de cena. Dorotéia queixa-se que seu perseguidor não lhe dá sossego, embora pessoalmente não tenha nada contra ele, até que é bonito. Comenta o psicanalista Martuscello (1993): *Objetos utilizados para a higiene íntima da mulher em alguns prostíbulos, a bacia e o jarro aparecem aqui como evidência da culpa sexual de Dorotéia.*

Entretanto, não concordamos com este autor quando interpreta o jarro como símbolo fálico, pelo contrário, mostra-se como clara evidência da sexualidade feminina: um símbolo uterino. Ao final da peça, tendo se metamorfoseado em uma criatura repugnante que nem as primas, o jarro finalmente deixará de persegui-la.

A destruição da beleza provoca em Dorotéia grande ambivalência, que permanece quase até o final da peça. Mas acaba por predominar um super-eu sádico, reforçado pela identificação com as primas, que permite a expiação parcial de sua culpa. Para que possa ocorrer tal processo deve submeter-se a um sacrifício físico: transformar-se de bonita em feia, adquirindo chagas por todo o corpo através do contágio com um misterioso homem doente, que vive isolado do mundo, chamado Nepomuceno (nome de um leproso que também aparece em Bonitinha Mas Ordinária). Deste modo, todas esperam que ela passe a ter a náusea, prova irrefutável que se purificou e igualou às parentas. Resume o psicanalista Martuscello (1993):

Nelson utiliza esta inversão de valores para remarcar a repressão sexual em todos âmbitos ou possibilidades de aparecimento da sexualidade, ressaltando a feiúra, a doença, os sacrifícios e todos sofrimentos em geral como valores sempre perseguidos por elas como meio de exegese e ascese espiritual purificadora dos pecados do sexo.

Mais que uma denúncia contra a cultura e a religião que enaltecem a doença e o sofrimento, a peça traz, por meio de seu sarcasmo brutal, uma denúncia contra a culpabilização da sexualidade e contra o culto da apologia da morte. Acometido de uma fúria verdadeiramente báquica - unindo por meio da sátira o trágico e o cômico - Nelson expõe até a medula a violência dos paradigmas do patriarcado em sua vertente católica e mediterrânea transplantada para o Brasil.

A quinta personagem do núcleo familiar, Das Dores, filha de D. Flávia, nasceu morta, mas ninguém a avisou e foi crescendo! Justifica sua mãe que Das Dores não podia ser enterrada antes de sentir a náusea. Para tanto, está de casamento marcado e se supõe que, após sentir a náusea, regressará a seu nada, satisfeita, feliz. Só que seu noivo vem, de modo extremamente bizarro como se verá, e Das Dores não sente a náusea. Pior,

entra em idílio, recusa ativamente a náusea e se encanta com uma história contada pelo noivo.

Para conter tal rebeldia, D. Flávia utiliza-se ao extremo de seu poder: amaldiçoa a filha. Das Dores responde que só não podem tirar-lhe o amor que já é seu. Ao que mãe retruca que pode, e mais que isso, possui o poder de reduzi-la a um nada, incapaz de amar ou odiar. D. Flávia usa a revelação de que Das Dores nascera natimorta para agora tentar aniquilá-la de vez. Das Dores responde que não retornará ao nada, mas para dentro de sua mãe, que viverá dentro de D. Flávia e dela renascerá. Em um gesto de teatro expressionista ou surrealista (Fraga, 1998) - o teatro do absurdo só surgiria com Beckett e Ionesco alguns anos após - Das Dores pega sua máscara, coloca-a no peito de sua mãe e desaparece de cena. HorrORIZADA, D. Flávia nunca mais conseguirá retirar do peito a máscara que pertencera a sua filha, apesar de ser ela mesma, a própria D. Flávia, quem agora continua apertando firmemente a máscara contra o próprio peito.

Repressora-mor, D. Flávia reconhece que falhou mas, executora de implacável pulsão de morte, segue feroz por um novo assassinato; junto com Dorotéia conjectura várias possibilidades até que esta lhe sugere a principal: *Você vai dar a luz duas vezes, pode soprar essa luz, cegar essa luz... Ninguém melhor que uma mãe, com mais autoridade, para sufocar aquilo que ela mesmo gerou... A mãe pode pegar uma filha e lhe abrir o rosto ao meio, sendo que um perfil para cada lado...*

Dorotéia e a Forma: Os Mecanismos da Repressão Sexual e do Autoritarismo

Para representar a pulsão de morte, a cisão e a psicose, o autor utilizou-se de todos os recursos possíveis. As imagens evocadas, intensamente simbólicas e bizarras, não apenas aproximam Dorotéia do expressionismo alemão e do surrealismo, quanto do sonho. *Dorotéia* constitui a peça em que o dramaturgo aproximou-se tanto da linguagem poética - logo onírica - evocando de tal modo a fronteira e o recalque entre palavra e imagem, que teve de utilizar-se de todo o seu potencial criativo não-verbal. Ao trabalhar com o não-verbal Nelson Rodrigues, produziu intensa reflexão sobre seus mecanismos; desde a análise da imagem onírica, quanto a criação de um estudo, por meio de imagens cênicas, de algo que só alguns anos mais tarde, foi clarificado por conceitos teórico retomados de Freud: denegação, recusa, preclusão. Iniciemos a análise de trechos onde a forma predomina sobre o conteúdo, com relação entre imagem onírica e poesia.

Assim como as três primas viúvas traem sua ambivalência, agitando leques multicoloridos que contrastam com os negros vestidos que escondem qualquer forma feminina, a própria análise formal do texto revela como o autor expressou o contraste entre recalque e retorno do recalcado. A linguagem de D. Flávia, repressora-mor, trai-se por sua qualidade freqüentemente lírica. Dentre todas as personagens Dorotéia e Flávia são as que mais se utilizam de frases descaradamente poéticas. No todo do texto a primazia pelo número e intensidade de lirismo cabe à D. Flávia. Exemplos:

(para Dorotéia) Leva tua história daqui... Afoga tua história no mar...

(...)

(para sua filha) E arredondei para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul.

(...)

Dorotéia - É cedo, ainda...

D. Flávia - Mas as chagas já deveriam ter vindo...

Dorotéia - Não!

D. Flávia - Já, sim! Numa volta de sol nascem as estrelas...Uma por uma...

(...)

Por que, Senhor, por quê?... Nasci com esta face de espanto e delírio...Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E com esta dor de estrangulado gemendo...O sono cingiu minha fronte...E eu estou em vigília...Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu...

(...)

E um abismo grita por mim... Considerando que a imagem desvelada pelo fenômeno lírico, análoga em tantos pontos à do sonho, também constitui modo de satisfação do desejo; a

poesia existe como transformação do corpo e da pulsão em representante psíquico, ou como afirmou de modo mais literário Octavio Paz, a *imaginação é o corpo em movimento*. O lirismo de D. Flávia é uma forma extremamente sutil de sintoma: a sexualidade recalçada transpira-lhe por todos os poros através da própria expressividade poética de suas falas.

Mas o lirismo, como construtor de belas metáforas, ainda sugere a predominância da criatividade, da pulsão de vida. Por meio de um movimento crescente de adensamento das imagens, a partir do segundo ato, o autor aprofundou ainda mais o texto como metáfora dos mecanismos e arquétipos inconscientes; descreve várias cenas que servem à uma possível discussão tanto dos desdobramentos da pulsão de morte e do recalque, quanto dos mecanismos de preclusão e denegação (Freud, 1978; Lacan, 1986). Chega D. Assunta da Abadia, mãe do noivo de Das Dores, Eusébio da Abadia. Após grotesco diálogo com as três primas da casa, no qual trocam elogios sobre a feiúra e as doenças de cada uma, D. Assunta vai buscar o filho que ficara na varanda e traz uma caixa embrulhada para presente de onde retira duas botinas desabotoadas: o noivo! O autor enfatiza: No seu deslumbramento nupcial, Das Dores está em pleno idílio. Maura e Carmelita não conseguem dominar a atração sexual pelo noivo de Das Dores. A primeira pede entre soluços: *Juro que queria odiá-las e não consigo... ou esquecê-las, mas não posso... queria estrangulá-las, assim, com minhas próprias mãos... ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre...de não pensar nelas... (lenta) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas.. (num lamento) como poderei viver depois que as vi desabotoadas?* Já Maura, sob o fascínio exercido pelas botas, blasfema, desejando e prevendo o fim da náusea: (...) *Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de S. Jorge.*

Que as botinas sejam uma representação fálica, que seu desabotoamento seja o mesmo que de uma braguilha, é interpretação corrente dentre os textos sobre *Dorotéia*.

Depreende-se também que as protagonistas da peça, perversamente fixadas num objeto parcial, reduzam o homem ao sexo, sendo incapazes de uma relação mais humana, mais completa, com o outro como objeto total: o grande crime contra o amor. Como objeto parcial as botinas assemelham-se ao jarro, objeto persecutório da personagem-título. Uma primeira leitura psicanalítica reconhece facilmente o recalque (*Verdrängung*) exercido pelas três primas e como Dorotéia, procurando identificar-se com elas, busca o reforço de sua própria repressão contra a sexualidade. Ao longo da peça, devido em parte às solicitações feitas por Dorotéia e pela presença do noivo de Das Dores, que ameaçam a frágil defesa de seu recalque, as três primas regridem mais e mais. Uma leitura mais sutil permite a hipótese de que as grotescas cenas descritas pelo texto imagisticamente representem mais que o recalque, apresentando então sob a forma de cenas visuais os mecanismos de denegação, recusa e preclusão (ou forclusão). Vejamos.

D. Flávia, Carmelita e Maura mal escondem seus desejos, mas intensamente lutam contra a percepção de que lhes pertença; são incapazes de ver alguém do sexo masculino, bem como refutam qualquer evidência do próprio corpo que possa revelar-lhes a sexualidade: descrição poética da negação (*Verneinung*) e da recusa da realidade (*Verleugnung*). Perceber e simultaneamente não-perceber: cisão, já mencionada no início pelo crime cometido pela bisavó, que foi incapaz de unir amor e sexo, bem como por meio da menção às duas Dorotéias, e que em realidade atinge todas as mulheres do texto como se fossem apenas nuances de uma única pessoa.

Demonstrando o parentesco entre neurose e perversão, a recusa causa o fetichismo representado pelas botinas desabotoadas. Inicialmente trazidas à cena como botinas verdadeiras, ao longo do crescente paroxismo que desencadeiam nas três primas, passam mais e mais à condição de botinas alucinadas, revelando então o parentesco entre perversão e psicose. A exclusão radical de um elemento de si mesmo não mais permite que seja internamente recuperado, pois agora encontra-se fora de toda simbolização, só podendo aparecer no real sob a forma de alucinação: descrição poética da preclusão (*Verwerfung*)

Através de *Dorotéia* Nelson Rodrigues trilhou, a partir de si mesmo e do teatro, todo o caminho percorrido desde as primeiras formulações do recalque freudiano, trilhando pelos

desdobramentos clínicos e conceituais posteriores, até o outro extremo teórico-clínico que constituiu o conceito de preclusão. No caso do recalque o significante não está ao alcance do sujeito, tendo sido excluído do campo da consciência, mas pode retornar indireta ou disfarçadamente sob a forma de sintoma: sonho, neurose, ato falho. A preclusão, pelo contrário, implica a não-integração, ou melhor, uma não-ascensão ao simbólico; um vazio que não pode ser preenchido, o significante não pode ser recuperado não por estar em outro lugar, mas por que não está em lugar algum e vai aparecer alucinatoriamente no real.

Tanto para Carmelita quanto para Maura o predomínio da preclusão sugere o predomínio da estrutura psicótica. A fascinação de ambas pelas botinas foi claramente caracterizada pelo autor como a vontade de fundir-se com o objeto alucinado. Já em D. Flávia, apesar de também sentir o mesmo fascínio, acaba por controlar-se, predominando novamente o recalque, a denegação e a neurose.

Tanto a recusa quanto a preclusão foram descritas por Freud e Lacan, como meios de rejeitar e não aceitar a suposta castração percebida pela criança, ao observar os genitais femininos; recusa e preclusão originar-se-iam da incapacidade em tolerar a diferença sexual. Mas as primas de *Dorotéia* - principalmente D. Flávia, - em verdade são incapazes de aceitar qualquer forma de alteridade; possuem um eu tão frágil que ou aniquilam o outro, ou correm o risco de nele se dissolverem.

Uma interpretação reducionista veria o universo de *Dorotéia* como um universo homossexual: uma peça só de mulheres, quase todas viúvas (assassinaram seus maridos?), em que o masculino é reduzido a um fetiche - contrariando a noção corrente de que não exista ou seja muito raro o fetichismo feminino. A necessidade de outro ser humano imposta pelo sexo é uma chaga na vaidade, uma ferida narcísica no eu: pode ser transposta pelo amor ou aprofundada pelo ódio. O que existe para as primas de *Dorotéia* é um ódio generalizado à toda sexualidade - feminina ou masculina - demonstrando a incapacidade em aceitar qualquer forma de alteridade. O recalque, a negação, a recusa e a preclusão alimentam-se neste ódio. Por também ser intensamente reprimida, a homossexualidade em *Dorotéia* também não é legítima, mas distônica ou perversa. Criatura que fugiu ao controle de seu criador, *Dorotéia*, em seu profundo sarcasmo, mostra-se como uma caricatura dos valores patriarcais, em que Freud, Lacan e Nelson Rodrigues tão bem se inseriram, mesmo quando capazes de criticar tantos outros valores. Vendidos os valores do falocentrismo patriarcal e denegridos quaisquer outros modos e formas de expressão da sexualidade, só resta aos que são destituídos do simbolismo do falo invejá-lo, mesmo que ao ponto de tentar destruí-lo em todos à sua volta. Assim sendo, nada é mais revelador que em D. Flávia, tendo ocorrido a impossibilidade de aceitar a castração, tal como vendida pela estrutura patriarcal, agora imponha-se um super-eu sádico, que se manifesta por meio de um exercício sádico do poder: a não-aceitação da castração conduz à necessidade permanente e compulsiva de dominar e castrar outrem. Consequentemente o universo de *Dorotéia* traduz-se como brutal e totalitário: D. Flávia representa a perversão nuclear da personalidade autoritária.

Repressora-mor, perdendo controle sobre as primas, nada resta a D. Flávia senão assassinar Maura e Carmelita e o faz, segundo direção expressa do autor, sem tocar, por meio de gestos *simbólicos*. D. Flávia literalmente sobre-vive sobre suas primas pelo triunfo de sua denegação. Plena de pulsão de morte - bem de acordo com o texto de Freud sobre a origem da denegação a partir da pulsão de morte - D. Flávia declara preferir o longo masoquismo de, junto com a desfigurada *Dorotéia*, apodrecer em vida.

Múltiplas são as imagens de *Dorotéia*, sejam imagens formadas no espaço intrasubjetivo da leitura, sejam no espaço intersubjetivo do palco: o verbal transformado em imagem visual, um cenário sintetizado em suas características essenciais, três ameaçadoras figuras míticas de negro e de máscaras, estereótipos, todo tipo de cenas bizarras e grotescas, objetos em que a parte representa o todo, objetos que aparecem e desaparecem misteriosamente, gestos rituais e mágicos, permanente sentimento de estranheza. Em todos os detalhes as imagens do texto assemelham-se à imagens de sonho e pesadelo, construídas por deslocamento, condensação e simbolização. Imagens que se metamorfoseiam uma em outra sem quebra de continuidade, cuja seqüência

parece-nos muito mais artifício da narrativa diurna, que da simultaneidade onírica e noturna onde realmente ocorreram.

Conclusão: D. Flávia e a Anti-Leitura

Em *Dorotéia* o método psicanalítico desvela-nos tanto o conteúdo quanto a forma. O conteúdo dramático de *Dorotéia*, coerente com sua forma, reproduz o recalque, bem como outros mecanismos gravemente regressivos, todos funcionando para manter a aversão à sexualidade, por meio da mais extrema representação imagística. Uma interpretação suplementar das personagens representadas pelas três primas de luto e sua conexão com a pulsão de morte remete diretamente ao artigo *O Tema dos Três Escrínios* de Freud (1978).

Dorotéia é uma das peças menos conhecidas de Nelson Rodrigues. Raramente encenada, ora descambou para a tragédia solene, ora para a farsa exagerada (Magaldi, 1992). Portanto trata-se de um texto de difícil leitura, tanto como literatura quanto como teatro. Questões de gosto à parte, o fato de Dorotéia lidar com aspectos tão primitivos e embebidos de pulsão de morte da natureza humana sugere-nos uma das causas desta dificuldade.

Para a psicanálise quando a perda do objeto ocasiona uma renúncia pulsional, permite que ocorra a constituição do símbolo e do próprio sujeito. Aceitar a perda para sempre de algo seria o primeiro passo para recuperá-lo dentro de nós por meio do símbolo e da palavra; aceitar a morte do objeto amado seria primeiro passo para revivê-lo dentro de nosso eu (identificação). A denegação possui grande importância neste deslocamento pulsional, ocasionando que a falta seja reconhecida, e simultaneamente não-reconhecida por meio de sua substituição pela linguagem: *a palavra é uma presença feita de ausência, vale dizer, é negatividade* (Castro, 1992). Logo, a pulsão de morte possui papel essencial na constituição da linguagem.

Entretanto, no texto, as três primas e Dorotéia apresentam tal excesso da pulsão de morte que, ao invés de constituir a palavra, a desconstruem, bem como ao próprio sujeito. O recalque sexual é tamanho que desencadeia a preclusão, levando à morte psíquica e à morte real de quase todas as personagens. As que sobram apodrecem em vida. A dificuldade ou impossibilidade de leitura, deste e de qualquer texto, pode ter uma causa semelhante. O prazer, o erótico no gozo do texto, é fundante do prazer da leitura, por que contrabalança, com ganhos, a destruição e o recalque originários da pulsão de morte. Encontrar pela frente uma D. Flávia significa impedimento ou destruição de todo prazer que permite ao ato da leitura. D. Flávia pode ser uma figura da família que ameaça e coage a criança a ler; ou um(a) professor(a) ou qualquer outro tipo de intérprete que impõe seu poder sobre o texto, seja por meio da imposição de sua escolha de qual texto, seja pela exclusividade dogmática de sua própria forma de compreensão (dizia Barthes que toda interpretação prévia é um modo de culpabilizar o leitor). D. Flávia simbolicamente encontra-se em todos os modos como a procura pelo texto novo é impedida ou impossibilitada: miséria; falta de bibliotecas; professores mal-remunerados e desmotivados; condicionamento através das imagens superficiais, repetitivas e sádicas da televisão, por exemplo.

Como conclusão, a análise psicanalítica de *Dorotéia* fornece a metáfora para uma das principais dificuldades da leitura em geral: a transposição entre a palavra escrita e a imagem. Sem a criação intrasubjetiva da imagem poética, não há como se deixar conduzir pelo texto, esquecer que não passa de uma série de sinais impressos sobre o papel e de que temos de deixar que nosso eu se metamorfoseie nas personagens e na história. A impossibilidade de viver a imagem poética, unificadora do conteúdo e da forma, possui como um dos principais motivos o recalque excessivo, quaisquer que sejam as causas, interiores ou exteriores ao leitor.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética - Peri Poiétiké. Ars Poética, São Paulo, 1992.

BRANDÃO, JUNITO DE SOUZA. Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega.

Volume I. Vozes, Petrópolis, 1991.

_____. **Teatro Grego - Origem e Evolução.** Ars Poética, São Paulo, 1992.

CASTRO, ELIANE DE MOURA. Psicanálise e Linguagem. Editora Ática, São Paulo, segunda edição, 1992.

FERRAZ, EUCANAÃ. Dorotéia: Tragédia Irresponsável, in Range Rede - Dossiê Nelson Rodrigues. Palavra Palavra/ Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 4, número 4, primavera de 1998.

FRAGA, EUDINYR. Nelson Rodrigues Expressionista. Ateliê Editorial/FAPESP, São Paulo, 1998.

FREUD, SIGMUND. The Interpretation of Dreams, in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vols. IV e V. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, reprinted 1978.

_____. The Theme of the Three Caskets, in op. cit., vol. XII

_____. Negation, in op. cit, vol. XIX.

_____. Fetichism, in op. cit., vol. XXI.

_____. An Outline of Psycho-Analysis, in op. cit, vol. XXIII

LACAN, JACQUES. Os Escritos Técnicos de Freud - Seminário 1. Publicações D. Quixote, Lisboa, 1986.

LOPES, ANCHYSES JOBIM. Estética e Poesia: Imagem, Metamorfose e Tempo Trágico. Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996.

_____. Contribuições de uma Teoria da Leitura e de uma Nova Estética para a Educação, in Leitura: Teoria e Prática. Associação de Leitura do Brasil, ano 17, número 31, Campinas, junho 1998

LOPES, ÂNGELA LEITE. Nelson Rodrigues - Trágico, Então Moderno. Tempo Brasileiro/Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

MAGALDI, SÁBATO. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações. Editora Perspectiva, segunda edição, São Paulo, 1992.

_____. Prefácio, in Nelson Rodrigues - Teatro Completo. Volume único. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1993.

MARTUSCELLO, CARMINE. O Teatro de Nelson Rodrigues - Uma Leitura Psicanalítica. Siciliano, São Paulo, 1993.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

RODRIGUES, NELSON. Flor de Obsessão. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

_____. Teatro Completo. Volume único. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1993.

SALOMÃO, IRÃ FIGUEIREDO. Nelson: Feminino e Masculino. Rio de Janeiro, (não publicado), 1999.

Círculo Brasileiro de Psicanálise- Seção RJ

Av. Nossa Senhora de Copacabana, 769/504

Rio de Janeiro. RJ. CEP: 22050-002

Tel: 21 - 2236-0655

Fax: 21 - 2236-0279

E-Mail: cbprj@cbp-rj.org.br