

## O DESPERTAR DA PRIMAVERA: PELOS DESFILADEIROS DA SEXUALIDADE

Maria Sílvia Antunes FURTADO<sup>1</sup>  
Flávia TROCOLI<sup>2</sup>

**Resumo:** *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, escrita em 1890, chamou a atenção tanto de Freud quanto de Lacan, que se dedicaram a investigá-la, deixando pistas teóricas que abrem portas para o diálogo entre o aspecto literário da dramaturgia e a teoria psicanalítica. Melchior, Moritz e Wendla protagonizam suas questões subjetivas em diferentes formas discursivas nesse momento específico de suas vidas em que ocorre a passagem da infância para a vida adulta. O advento do sexual nos sonhos e devaneios apresenta-se como fio condutor da peça e objeto de investigação do trabalho, na relação com os destinos dos protagonistas.

**Palavras-chave:** O despertar da primavera; Adolescência; Sexualidade; Drama; Literatura; Psicanálise.

**Abstract:** *Spring awakening*, by Frank Wedekind, written in 1890, drew Freud's and Lacan's attention, both having dedicated themselves to investigate it, leaving theoretical possibilities that open ways for dialogues between the literary aspect of dramaturgy and psychoanalytical theory. The characters Melchior, Moritz and Wendla show their subjectivities in different discursive forms at the specific moment of their lives in which the passage from childhood to adulthood occurs. The advent of sexuality in dreams and daydreams is presented as the main thread of the plot and the object of this research work, in relation to the destinies of the protagonists.

**Keywords:** Spring awakening; Adolescence; Sexuality; Drama; Literature; Psychoanalysis.

*O despertar da primavera*, título da peça de Wedekind (1864-1918), soa um tanto quanto eufêmico para os dias atuais. Por outro lado, não há nada mais contemporâneo do que o tema do despertar da sexualidade na adolescência, que emerge do que Freud demarcou como período de latência, e assim se repete, no dizer de Lacan, como “furo no real” do qual ninguém escapa ileso.

Apresentando os adolescentes alemães do final do século XIX, Wedekind vai desfilando os impasses desses personagens, abordando os temas da masturbação, da primeira vez, do aborto, do homossexualismo e do suicídio. Sexualidade e morte se conjugam na temática da peça. Esses temas se entrelaçam e se desdobram em questões sobre a desnaturalização do sexual, o saber e a identidade.

A peça de Wedekind chamou a atenção de Freud e de Lacan. Consta das Atas das reuniões da Sociedade Psicanalítica de Viena, de 1907, texto com referências ao trabalho de Wedekind. Lacan, por sua vez, prefaciou o Programa da peça montada pela Sra. Brigitte Jacques, para o festival de outono de 1974. O texto da sessão da Sociedade Psicanalítica de Viena, de 1907, também constou desse mesmo programa.

---

<sup>1</sup> Professora-Mestre da Universidade Estadual do Maranhão. Doutoranda do Programa de Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

<sup>2</sup> Professora-Doutora da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Benjamin Franklin Wedekind nasceu em Hannover, na Alemanha, a 24 de julho de 1864 e faleceu em 9 de março de 1918, em Munique. Filho de um médico liberal e de uma cantora de ópera alemã, a família se viu em muitas mudanças por motivos políticos, cujo périplo recebeu comentário de Lacan:

Convém dizer que a família Wedekind dera um bocado com os costados pelo mundo, participando de uma diáspora, esta idealista, por ter sido forçada a abandonar a terra-mãe pelo fracasso de uma atividade “revolucionária”. Terá sido isso que fez Wedekind, refiro-me a nosso dramaturgo, imaginar que tinha sangue judeu? Ao menos é o que atesta seu melhor amigo.

Ou será uma questão da época, já que o dramaturgo, na data que assinaiei, antecipa Freud, e muito? (LACAN, 2003, p. 557)

Os Wedekind se mudam para os Estados Unidos e depois vão para a Suíça, em 1872. Em 1884 Wedekind vai a Munique para estudar Direito. Decide, nesta época, dedicar-se à escrita. Torna-se secretário do Circo de Herzog e viaja bastante em turnês. Conhece o talentoso e enigmático artista Rudinoff, que lhe apresenta o submundo das noites de Munique e a diversão barata. Em 1891, com a inviabilidade de exibição das suas peças e sua expulsão de Berlin por motivos de nacionalidade, vai a Paris. Em 1894, já em Londres, torna-se secretário de um falsificador de quadros, Willy Gretor. Volta a Paris em 1894, quando encontra Lou Andreas Salomé, amiga de Rilke, Freud e Nietzsche, que acabara de escrever sobre as personagens femininas de Ibsen e trazia as mesmas inquietações que animavam Wedekind.

Escrita em 1890 e publicada em 1891, *O despertar da primavera* é considerada uma peça bastante ousada para sua época, ela antecipa o teatro antinaturalista, está mais próxima do teatro expressionista, que surge na Alemanha, por volta de 1910 em reação à representação que pretendia imitar a vida. A ilusão da realidade foi apresentada através de cenários que distorciam os elementos cênicos, chamando a atenção, assim, para o fato de que a encenação se apresentava como arte. Os sentimentos humanos e sociais eram a tônica da tendência expressionista que se inaugurava com Georg Kaiser (1878-1945) e Ernst Toller (1893-1939).

A ousadia de *O despertar da primavera* tornou sua representação na Alemanha inviável. Em 1891, o teatro naturalista tinha prevalência e o expressionismo ainda não cavara um lugar na dramaturgia. A peça será encenada mais de quinze anos depois de escrita, em 1906, no Teatro de Nuremberg, tendo a atuação do próprio Wedekind no papel de Senhor Mascarado. Devido às censuras, a peça cai no esquecimento e somente em 1963 é representada na Inglaterra, retornando à cena.

A peça divide-se em três atos, sendo o primeiro mais longo e dividido em cinco cenas e os dois seguintes com sete cenas cada um. A peça traz uma profusão de ambientações, de personagens, de situações que são perpassadas pelo sexual que irrompe na adolescência.

Os personagens estão divididos em dois grandes grupos antagônicos, segundo o prefaciador da edição portuguesa da Editora Estampa: adultos e adolescentes; e chega mesmo a afirmar que protagonista e antagonista da história são coletivos, representados por esses dois grandes grupos. Dos 17 adolescentes da peça, destacam-se Melchior, Moritz e Wendla, que protagonizam as cenas que envolvem sexualidade e morte. Dos três personagens, dois sucumbem. Apenas Melchior escapa à morte e isso se dá a partir do diálogo que ele tem com o Senhor Mascarado, como veremos adiante. Se o despertar da sexualidade é angustiante para todos, é possível que ele não se torne igualmente trágico a todos. Entre os adultos, mais precisamente dentre os pais dos adolescentes, destacam-se a Senhora Bergman, mãe de Wendla; o Senhor e Senhora Gabor, pais liberais de Melchior e Senhor e Senhora Stiefel, pais de Moritz – adotivos – o que nos é revelado ao final. A peça se ambienta nas casas dos adolescentes, nos campos e bosques da cidade e no colégio, salas, pátios, enfim em uma série considerável de ambientações. As personagens que se ligam à escola – reitor, professores e funcionários recebem nomes pejorativos; todos os nomes próprios podem ser traduzidos, atribuindo a seus portadores adjetivos vis, como Banha de Macaco, Cacete Grosso, Barriga de Fome, Quebra-Ossos, Golpe de Língua, Mata-Moscas e Reitor Insolação.

Há um personagem que é essencial à peça, que aparece somente na cena final, que é chamado, na tradução usada neste trabalho, de Senhor Disfarçado, ou em outras traduções, de Senhor Mascarado, a qual se adotará doravante, por se considerar mais apropriada. É um personagem enigmático, e Lacan (2003, p. 559) afirma que é “Aquele que constitui o fino do drama (...)”. O Senhor Mascarado, no momento final da peça, salva Melchior das tramas de Moritz, que o quer levar para o mundo dos mortos. Ele o salva porque, segundo Lacan (2003) o Senhor Mascarado é a figuração do Nome-do-Pai. O Senhor Mascarado é aquele que ocupa o lugar de *semblant* do Nome-do-Pai.

Quando faz uma homenagem à escritora Marguerite Duras, Lacan (2003, p. 200) lembra-nos, com Freud, “que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho”. Em seu prefácio à peça de Wedekind, Lacan (2003) afirma que o escritor antecipa Freud, com *O despertar da primavera*, ao afirmar que o despertar da sexualidade só é possível aos meninos quando eles sonham com isso. E afirma em seguida que Wedekind sabia que “existe uma relação do sentido com o gozo”, referindo-se, neste contexto, ao gozo fálico.

Então, como se expressa a relação do sentido com o gozo fálico?

Ao *fallasser*, sujeito desejante, está vetado o acesso direto ao objeto; essa via passa, necessariamente, pela palavra. O termo gozo remete ao seu uso jurídico, quando se pode gozar de um bem sem que se tenha a sua propriedade. Para o sujeito, a realização se encontra imbricada em uma rede simbólica; o gozo não é a satisfação de uma necessidade. Não há acesso ao objeto sem a intermediação da linguagem. O gozo, no grafo do desejo, situa-se em S(A), isto é, “é o significante de uma falta no Outro, no lugar da significação da cadeia inconsciente, se aí houvesse uma. Ali se diria a mensagem do inconsciente, em resposta à questão do

sujeito sobre seu ser. Mas o significante para dizê-lo é impronunciável” (VANDERMERSCH, 2000, p. 84).

Lacan (2004, p. 15) afirma que a renúncia ao gozo já foi instituída há muito tempo. Hegel, em sua dialética, aborda-a como a que “constitui o mestre que pretende fazer dela o princípio do seu poder”. E Lacan continua, afirmando que o novo, é que “haja um discurso que articule essa renúncia, e que faça aparecer nela – pois está aí a essência do discurso analítico – o que chamarei de função de *mais-de-gozar*”. A renúncia ao gozo é um efeito do discurso. Nesse sentido, a renúncia ao gozo é correlativa à entrada do sujeito na linguagem, que, por sua vez, pode ser pensada como a experiência limiar à qual Lacan denominou Estádio do Espelho. A partir do júbilo de reconhecer a imagem no espelho como sua, o bebê mergulha na linguagem. Nascimento e morte se entrelaçam nas asas da palavra. Lacan afirma que o *mais-de-gozar* é homólogo à *mais-valia* de Marx. Ambos referem-se a uma perda. Em Marx há uma perda para o trabalhador, na medida em que há um excedente do trabalho que é utilizado na produção da mercadoria. Esse excedente se configura como perda para o trabalhador. Quanto ao *mais-de-gozar*, o sujeito, ao falar, se lança na linguagem e estará preso nessa rede *ad eternum*. Ao “mergulhar na linguagem”, nada mais será articulado a não ser em palavras, inclusive o desejo. Mas, ao ser articulado, algo se perde, por isso Lacan afirma que o desejo não é articulável, ele só pode ser articulado. Ao mergulhar na linguagem, se está eternamente apartado do sentido último das palavras; assim como *O golem*, no poema de Borges, “estamos aprisionados nesta rede sonora”. A linguagem, ao recobrir o sujeito, ao dar a ele um lugar – o de *falasser* – o condena, também, a um encontro faltoso. Todo e qualquer encontro passa a ser possível somente mediado pela palavra. Nesse sentido, não há objeto que garanta o gozo, enquanto a satisfação de uma necessidade; essa condição, para o falante, está fora da ordem. O lugar do sujeito, na linguagem é o lugar do Outro, do grande Outro, que é um lugar na cadeia significante. Esse Outro é marcado por falta estrutural e não se liga ao sentido.

A renúncia ao gozo estabelece a relação com o sentido. E eis aqui uma pista para pensarmos no que Lacan relaciona, em nossa questão inicial, o sentido ao gozo fálico, quando lê o texto de Wedekind. Para Lacan, o gozo fálico é o gozo sexual. Mas, anteriormente, falávamos de um gozo que tem relação com o Outro, o gozo do Outro. Não se trata da mesma coisa. O gozo tem relação, como dissemos, com a linguagem, mais precisamente, com os significantes; o gozo do Outro é o gozo da pura inconsistência da linguagem. O Outro goza e assim, subjetivamos esse gozo, damos consistência a isso que nos é mais extimo e mais íntimo.

O gozo fálico, por sua vez, é instaurado pela castração. Neste ponto, basta lembrar do pai da horda. Há um preço a pagar quando o pai está morto. Há um lugar que é vazio e, porque está vazio, pode ser um lugar organizador do gozo fálico. A relação do gozo fálico, portanto, está atrelada a um sentido, que se organiza em torno do vazio. O sentido está, para sempre, na constituição de uma borda que eternamente desenha o oco que o constitui.

No primeiro ato da peça, destacam-se dois episódios que serão entrecortados por outros tantos, mas que se constroem como dois eixos permanentes da peça. O primeiro é o diálogo que se dá entre Wendla e sua mãe, a Sra. Bergman, sobre o vestido que esta lhe fez pelo aniversário de 14 anos; há uma recusa em Wendla em usar o vestido novo; insiste em continuar com os vestidos de criança, isso pode ser traduzido em uma recusa em tornar-se adolescente. Wendla afirma que pensa em morrer, não em crescer. Os desdobramentos sobre o advento da sexualidade para Wendla são trágicos. O outro eixo tem como ponto de partida a conversa que se dá, entre um grupo de estudantes, sobre os fantasmas das tarefas escolares; ela se torna intimista quando estão apenas Melchior e Moritz. Falam do pudor e da educação. Questionam se a relação sexual é natural, se ela ocorre instintivamente, para os homens, como com os animais.

Vamos tomar essas duas vertentes principais da peça, para colocar as seguintes questões: Lacan (2003, p. 557) afirma que não há despertar sexual para os meninos sem que os adolescentes sonhem antes com isso. Vamos verificar os sonhos que se anunciam na peça e sua relação com o despertar do sexual. Na peça, Moritz é qualificado de “menina” por Melchior, ao que Lacan corrobora e afirma que é por essa posição de exclusão que Moritz só pode se dizer dentre os mortos. Que indícios são encontrados na peça para que Moritz esteja nessa posição? Quais as evidências que justificam que Melchior tenha uma posição diferente dos demais personagens?

Vamos, primeiramente, aos sonhos. Melchior e Moritz se confessam, afirmam já terem tido “o primeiro sinal” (sexual). Melchior afirma que há quase um ano ele já sabe o que é isso (WEDEKIND, 2008, p. 47) apesar de ser um ano mais novo do que Moritz. Melchior e Moritz falam que o primeiro sinal não aparece em consonância com um desenvolvimento cronológico e biológico. Afirmam que o amigo Lämmermeier, três anos mais velho que Melchior e bastante corpulento, “sonha senão com tortas e geléia de pêssego” (WEDEKIND, 2008, p. 49).

O interessante é que o sonho que antecederia, para Melchior, o despertar sexual, não é um sonho explicitamente sexual, mas marcado pela morte, configurando-se em uma perda irremediável:

Desde agora até depois das vindimas durmo só na rede. Pus a cama atrás do fogão. É para arrumar. No Inverno passado sonhei uma vez que tinha batido com o chicote no nosso Lolo até o matar. Este foi o sonho mais horrível que já tive. (WEDEKIND, 2008, p. 46).

Moritz afirma que, quando veio o sinal, ele ficou “como se tivesse sido apanhado por um raio”. Lacan (2003, p. 558) relaciona o despertar da sexualidade com:

(...) mistério da linguagem e como fato de que é ao propor o enigma que se encontra o sentido do sentido.

O sentido do sentido está em que ele se liga ao gozo do menino como proibido. Isto, certamente não para lhe proibir a relação sexual, mas para cristalizá-la na não-relação que ela vale no real.

Moritz afirma que sonhava que via, de relance, pernas com meias azul-celeste que subiam em cima da escrivantina do Professor. Não compreendia muito o sonho e achava que as pernas queriam subir. A posição em que fica Moritz, na noite do sonho, “como se tivesse sido apanhado por um raio”, se liga a esse gozo proibido. Ele diz mais adiante que sentiu “um medo de morte” (WEDEKIND, 2008, p. 48); isso confirma o que Lacan diz sobre a proibição quanto ao gozo fálico. Pensa que sofre de uma doença sem cura (WEDEKIND, 2008, p. 49). Melchior, por sua vez, diz que, quando descobriu sobre o sexual, ele teve vergonha. Vemos aqui que, diante do sexual, os personagens reagem de formas diferentes. Para Melchior, primeiramente um sonho sob forma de enigma e a vergonha. Para Moritz, a paralisação e o prenúncio da morte. As dificuldades de Moritz se tornam muito evidentes quando ele tem que dizer a que veio: “tenho de assumir a responsabilidade de ter nascido” (WEDEKIND, 2008, p. 50). Ele não se sente à altura de cumprir o ideal dos pais:

Os meus queridos pais poderiam ter cem filhos melhores. E para aqui estou eu, não sei bem como, e tenho de assumir a responsabilidade de ter nascido. Não pensaste já também, Melchior, na maneira como caímos neste redemoinho? (WEDEKIND, 2008, p. 50)

Quando Moritz não entende seus sonhos, sente-se, literalmente, em um “redemoinho”. Os sonhos e sinais misturam-se a recordações da infância:

Também me lembro de que quando tinha cinco anos ficava perturbado quando alguém punha na mesa a carta da dama de copas com um decote enorme. Isto acabou por desaparecer. Mas entretanto hoje quase não posso falar com uma rapariga sem pensar em coisas indecentes e... juro-te, Melchior, não sei o quê. (WEDEKIND, 2008, p. 50-51)

Há outra recordação de infância que também comparece sistematicamente para Moritz, a da Rainha sem Cabeça. Ela aparece em um momento em que Moritz encontra-se atormentado. Ele passou de ano sob condicional. Ele e seu colega, Röbel, disputam um lugar na turma. Ele tenta estudar pois crê que, se falhar, seu pai morre e a sua mãe enlouquece. Ele tem a certeza de ser aquele que deve cumprir o ideal dos pais. Mas ele não consegue estudar, sente-se sonolento. Diz que dorme como “bêbedo Polifemo”. Como se fosse esse ciclope que se faz enganar por um estratagema de Odisseu que se nomeia como Ninguém. Há algo que o entorpece, que o impede de seguir seu curso. E, diante da confusão, vem-lhe a história da Rainha sem Cabeça que a avó lhe contava. Essa história não lhe sai da cabeça. A cada vez que vê uma menina, “ela aparece-me logo como se fosse a rainha sem cabeça” (WEDEKIND, 2008, p. 86). Segundo a história, ela era uma rainha muito bonita que tinha vindo ao mundo sem cabeça e, pelos delicados pés e

mãos, se fazia compreender e declarava sentenças de morte. Um dia ela conheceu um rei com duas cabeças que brigavam muito. Ele dá à rainha a cabeça menor. Eles se casam e não brigam mais, passam a beijar-se.

Moritz está entre fazer cumprir um papel, realizar o ideal dos pais e, por outro lado, se haver com o sexual. Se a lembrança da dama de copas lhe desperta o sexual, a história da avó aponta-lhe para um papel a cumprir. Mas isso não lhe desperta a curiosidade, mas lhe traz embaraço.

A aparência de Moritz assemelha-se à de Hamlet, pois ele sabe que tem que fazer algo, mas se encontra impotente diante do ato:

A caneta fez-me um borrão no livro. (...) senti-me outra vez terrivelmente triste. Pus o colarinho, passei a escova pelo cabelo. Mas a gente sente-se bem quando se conseguiu qualquer coisa que é contra a própria Natureza. (WEDEKIND, 2008, p. 83).

Sinto-me como enfeitiçado. Toca-me, por favor. Eu vejo – ouço – sinto as coisas muito mais claramente – e no entanto é como se fosse um sonho – oh! Tudo tão subjetivo. A maneira como o jardim, ali, se estende ao luar, tão sossegadamente, como se fosse para o infinito. Surgem entre os arbustos formas envoltas em véus, deslizam em atividade febril por sobre as clareiras e desaparecem na penumbra. Dá-me a idéia de que deve haver uma reunião de conselho debaixo do castanheiro. Vamos até lá, Melchior? (WEDEKIND, 2008, p. 84-85).

As folhas estão a murmurar tanto. É como se estivesse a ouvir a minha avó (...). (WEDEKIND, 2008, p. 85).

Sempre que tem que dizer a que veio, que tem que se posicionar, responder pelo seu nome, Moritz se esgueira; seja das recordações da infância, seja quando Melchior quer lhe falar sobre a reprodução e ele lhe diz: “Não posso. Não posso conversar abertamente sobre a reprodução” (WEDEKIND, 2008, p. 84-85). Ao ler o que Melchior escreve sobre as meninas e a reprodução, Moritz se vê em um estado deplorável, sente-se como uma coruja aterrorizada que voa sobre uma floresta em chamas: “As tuas explicações soavam-me aos ouvidos como uma série de recordações obscuras, como uma canção que em criança se cantou com alegria, e que surge depois, avassaladora, quando se está a morrer, vinda da boca de outrem.” (WEDEKIND, 2008, p. 90).

Episódios confusos da infância, que insistem em Moritz como o decote da dama de copas ou a rainha sem cabeça, assemelham-se a lembranças encobridoras, como algo da ordem do *Urverdrangung*, como a representação de algo que insiste e que já está fora do alcance do sujeito, como isso que o lançou na intrincada rede da linguagem de onde ele tem que responder qual é o seu lugar.

Moritz acredita que, para as meninas, o advento da sexualidade é bem mais leve do que para os meninos, menos responsável e, portanto, a satisfação que elas encontram é mais prazerosa:

a sua sensibilidade tem a frescura de uma fonte que brota da rocha. A rapariga pega numa taça sobre a qual ainda não soprou nenhuma brisa terrena, um cálice de néctar cujo conteúdo ela sorve, enquanto ele flameja e cintila... A

satisfação que o homem encontra nisso parece-me insípida e insossa” (WEDEKIND, 2008, p. 91).

Enquanto os meninos têm algo a conquistar, às meninas isso lhes vem com facilidade. Melchior se contrapõe a Moritz e afirma que ele não gosta de pensar na diferença sexual, nas diferentes perspectivas, isso não lhe interessa, o que lhe interessa é que ele só quer o que pode conquistar. Moritz, enfim, não se apercebe que ele está lançado nos desfiladeiros da sexualidade e que só há duas maneiras de encará-la: mantê-la sob forma de enigma, sem que se a apreenda totalmente, ou encará-la, como uma sentença de morte. Outra forma de se furtar de dizer a que veio – de mostrar-se faltoso diante dos pais, assumindo as suas dificuldades diante dos estudos, que se entrelaça com a dificuldade de encarar o seu papel de homem – aparece na carta que ele escreve à Senhora Gabor, responsabilizando-a indiretamente pelo seu ato suicida, caso ela não lhe dê dinheiro para fugir. A última possibilidade de Moritz se haver com seu ato, de aceder à sexualidade, é quando ele se encontra com Ilse, sob o murmúrio do rio. A princípio, em um solilóquio, ele afirma que não consegue se adaptar à vida, o que equivale a não conseguir se submeter a uma lei, a pagar o preço de não estar à altura de cumprir os ideais, no caso, representado pelos ideais paternos. Ele afirma que “não se impôs” e por isso se prepara para o ato suicida e lastima não ter experimentado o ato sexual; sente-se como quem foi ao Egito e não viu as Pirâmides. Ilse aparece quando Moritz pensa sobre sua sina e seu enterro. Ela chega cheia de vida, com um lenço colorido na cabeça, perguntando a Moritz o que ele perdeu, ao que ele responde não saber o que perdeu. Esse seria um enigma. Quando se procura por algo, a falta, sob a forma de uma perda, já se afigurou para o sujeito. Ilse festeja a vida, entrega-se, como diz ela, à “priapia”, vai às últimas conseqüências, corre todos os riscos. Antes de se matar, depois do encontro com Ilse, Moritz afirma: “Teria custado uma palavra. (Chama.) Ilse! Ilse! Graças a Deus, ela já não ouve” (WEDEKIND, 2008, p. 119). Moritz sabe que ele poderia, se tivesse tal disposição, ter mudado o seu destino, mas ele se encontra impotente, não pode prosseguir, não tem como dizer a que veio. O discurso de Moritz é marcado pela morte, pela impotência diante da vida. Mesmo diante da morte, sem ter enfrentado a vida, Moritz se reveste, nos momentos que antecedem o seu suicídio, de uma idealização do que ele teria sido. Constrói, com pedaços de frases e lembranças da vida de Ilse, uma imagem confusa e desesperadora do que e de quem ele teria sido. Vai para a morte com a esperança de, em outro lugar, “aparentar” ter sido quem ele não foi:

Vou dizer que tive espelhos de cristal por cima de minhas camas – que tinha criado um potro indomável, que a mandei passar sobre o tapete, à minha frente, em meias de seda preta, altas, e botas de verniz preto e luvas altas, pretas, veludo negro em redor do pescoço – que a estrangulei na minha loucura na almofada... vou sorrir, quando se falar de volúpia... vou – Gritar! – Gritar! – Ser tu, Ilse! – Priapia! Inconsciência! – Isto tira-me a força! – Esta filha da sorte, esta filha do sol – esta prostituta no meu calvário! – Oh! – Oh! (WEDEKIND, 2008, p. 119).



Moritz, desde o início da peça, encontra-se em posição de retirada da vida. O seu ato suicida só torna concreta e irremediável sua posição. Lacan (2003, p. 558) afirma que ele “consegue excetuar-se (...) e nisso, Melchior o qualifica de menina. E tem toda a razão: a menina é apenas uma e quer continuar assim, o que é jogado para escanteio no drama.” Moritz não acede ao universal, não se diz a partir do campo do masculino. Ele se encontra – segundo Lacan (2003) – em posição de “exclusão”, sem possibilidade de ser afetado pelo real. Moritz não pode aprender, não pode falar sobre o sexual, não pode reconstruir suas lembranças. Ele só pode se dizer dentre os mortos, sem ser afetado pelo Outro.

A cena final da peça reúne Melchior e Moritz – o último, com a cabeça debaixo do braço – no cemitério, sob o túmulo de Wendla e faz aparecer, entre eles, o Senhor Mascarado. Para Lacan (2003, p. 559) o Homem Mascarado faz as vezes do Nome do Pai, é um personagem simbólico. Melchior quer saber de quem se trata, pensa que o Senhor Mascarado pode ser seu pai, mas o personagem lhe demove dessa idéia, propondo a Melchior apenas que confie nele. A função do Senhor Mascarado, na peça, é livrar Melchior da sedução que Moritz lhe faz, querendo carregá-lo consigo para a morte. Na vacilação de Melchior, surge o Senhor Mascarado e mostra-lhe que a sedução de Moritz não passa de “uvas verdes” (WEDEKIND, 2008, p. 171).

O diálogo entre Melchior e o Senhor Mascarado é interessante e propõe uma inversão de demanda. Melchior afirma que não pode confiar no Senhor Mascarado sem conhecê-lo, ao que ele diz: “Não me conhecerás enquanto não confiares em mim.” (WEDEKIND, 2008, p. 172). Há uma convocação de que ele se entregue ao discurso desse Outro.

A reunião de um morto, um vivo e um terceiro enigmático, o personagem simbólico, que aparece como *deus ex machina*, é crucial, pois mostra a diferença de posição entre Moritz e Melchior. Moritz é aquele que encontrou uma impossibilidade de mediação por um terceiro, enquanto Melchior permite que esse outro lhe fale. Melchior, mesmo sem se sentir culpado, sente-se responsável pelo seu ato, assim como Édipo, que assume a responsabilidade pelo ato, mesmo sem saber o que fazia: “(...) se há pouco tivesse dado a mão, sem mais, ao Moritz, a culpa era só da minha moral.” (WEDEKIND, 2008, p. 176).

Por outro lado, mesmo morto, Moritz não se responsabiliza por seus atos: culpa o inventor da pólvora, culpa a dívida com os pais e culpa o Senhor Mascarado por não estar ao seu lado no momento final. Nesse caso, a diferença entre os personagens mostra que a um é possível a vida e ao outro, que se exclui, só resta a morte.

Outro viés da sexualidade adolescente é mostrado através do personagem Hänschen, que se nomeia um uroxida em seus devaneios masturbatórios com as damas de grandes pintores – Corregio, Lossow, Bouguereau e outros. A cada vez, ele esfola, em duelo, uma de suas damas. O gozo proibido, furtivo, escondido e solitário, faz de Hänschen um assassino. Parodiando a saudação latina “*Ave, Caesar, morituri te salutant*” – Salve, Cesar, os que estão a ponto de morrer te saúdam – usada pelos gladiadores antes de entrarem na arena de combate,

Hänschen afirma: “*Moritura me salutat*” – aquela que está para morrer me saúda – quando se entrega ao que os franceses chamam de “pequena morte”. E, assim, o “Barba Azul” que mora nele assassina a cada vez o seu corpo ardente e, a cada assassinato, ele sabe que se abre um caminho para mais outro. Hänschen se sente em pecado, um Heliogábalos. Chama a sua musa de Desdêmona, aquela a quem Otello mata e, depois, se mata.

Com Ernst, Hänschen tem encontros furtivos. Trocam fantasias, impressões, beijos e roubam uvas moscatéis das vinhas. Ernst revela seus sonhos de ser padre reverenciado, enquanto Hänschen faz apelos para que a vida lhe seja fácil, como uma bilha de leite da qual se possa tirar o creme enquanto outros o servem. Para ele, deve haver um meio de se aprender a fazer isso. Ele toma os pais como espelho; são tolos e encobrem a sua ignorância com a superioridade.

Observa-se, na peça, que Wedekind aborda a perspectiva discursiva feminina de forma bem diferente da que é abordada pelos meninos. A conversa entre as meninas é totalmente diferente da conversa entre os meninos. Tanto o grupo quanto a dupla de meninos têm um assunto comum: conversam em torno das descobertas sexuais. As indagações são pontuais e pretende-se alcançar o conhecimento. A conversa entre as meninas é mais dispersa, volátil. Os assuntos desdobram-se em outros. As falas resvalam pelas experiências pessoais, encontrando atalhos diferentes em cada uma delas. Os meninos mostram uma universalização do masculino e as meninas uma particularização do feminino.

O segundo eixo em torno do qual gira a peça, como afirmei anteriormente, parte do diálogo entre Wendla e sua mãe, Senhora Bergman, sobre o vestido de aniversário; há uma recusa em Wendla em usar o vestido novo; insiste em continuar com os vestidos de criança, o que confirma a recusa em tornar-se adolescente. Afirma que pensa em morrer, não em crescer. O mortal está colocado, de início, também para Wendla, por motivos diferentes do que foi colocado para Moritz.

No Ato I, cena V, Wendla está na mata, à procura de aspéculas, a pedido da mãe. Essas flores são de propriedade calmante e servem para diminuir a ansiedade. Elas crescem na sombra. Melchior está andando pela mata, também, e encontra Wendla, que lhe diz: “Estou agora precisamente à procura da saída”. (WEDEKIND, 2008, p. 71) A que “saída” pode estar se referindo Wendla? Saída da infância para adolescência? O encontro a leva a contar seu sonho a Melchior:

Sonhei que era uma menina pobre, muito pobre, uma mendiga, que me mandavam de manhazinha cedo, pelas cinco horas, para a rua, e que eu tinha de pedir durante todo o dia, ao sol e à chuva, e que pedia a homens cruéis, duros. E que voltava a casa de noite, a tremer de fome e de frio, e não tinha o dinheiro que o meu pai queria, e então batiam-me... batiam-me...” (WEDEKIND, 2008, p. 75)

O sonho de Wendla relaciona-se com sua amiga, Martha, que leva surras horróricas do pai; Wendla revela a Melchior que gostaria de estar no lugar de Martha, pois ela nunca apanhara. Pede a Melchior que lhe bata. Ele bate e depois lhe faz festa. Descontrolado, Melchior bate-lhe até tirar-lhe o “diabo do corpo”.

Com o nascimento de mais um sobrinho, o terceiro filho de Ina, Wendla indaga à mãe como nascem os bebês. A Senhora Bergman diz a Wendla que a cegonha o deixou na casa de Ina, a irmã casada de Wendla. Wendla não crê na história da mãe e, ao modo do Pequeno Hans – protagonista de conhecido caso clínico de Freud – inventa para mãe uma história escabrosa sobre um homem enorme, com pés de barcos, que ela avista pela janela. Wendla tenta, de todas as maneiras, que a mãe lhe diga “de onde vêm os bebês”. Verdadeiramente plantada na impossibilidade de abordar o sexual com a filha, a Senhora Bergman lhe diz que: “Para se ter um filho – é preciso amar o homem – o homem com quem se casou – amar, disse eu – como só se pode amar um homem! É preciso amá-lo tanto, de alma e coração – como nem sequer se pode dizer com palavras! É preciso amá-lo, Wendla. Com a tua idade, não sabes amar... Agora já sabes” (WEDEKIND, 2008, p. 99)

A Senhora Bergman, diante dessa impossibilidade de falar do sexo, recorre ao amor, encobrindo-o. A cena termina com a afirmação da Senhora Bergman de que precisa aumentar o tamanho da saia de Wendla. A adolescente tem curiosidade quanto ao relacionamento sexual. A mãe encobre, com a esfera amorosa, o que há de pecaminoso e proibido no sexual. Wendla acredita, então, que os filhos só são gerados quando há amor entre um homem e uma mulher. E, com a garantia desse falso alibi, entrega-se a Melchior, já que entre eles não há amor. Ela faz dessa entrega o seu segredo, não tem a quem contá-lo, mas sabe, a partir de então, que vai vestir o seu vestido de “penitência”. A impossibilidade da Senhora Bergman em revelar a Wendla a “verdade” sobre o sexual e a sua tentativa de contornar os efeitos do ato sexual entre Wendla e Melchior – que acarreta na gravidez da sua filha – com a tentativa de aborto leva Wendla à morte.

O despertar da sexualidade na adolescência aparece revestido com a capa de uma fantasia, com os votos dos pais sobre os filhos.

A cada falante que é preso na “rede sonora”, a linguagem cobra seu preço: encará-la como essa rede que possibilita o sujeito de se semi-dizer, de suportar a falta radical que o habita ou sucumbir aos seus enigmas. Os destinos dos protagonistas apontam a relação que estes estabelecem com o Nome do Pai, produto da metáfora paterna: Senhor Stiefel, no enterro do filhos, mostra que Moritz levou a posição paterna ao extremo, excluindo-se da vida. O pai de Moritz apresenta a mesma posição do filho, quando exclui qualquer relação sua com o suicídio de Moritz: “O rapaz não era meu! O rapaz não era meu! Nunca me agradou, desde pequenino!” (WEDEKIND, 2008, P. 134). O pai de Wendla sequer aparece na peça. Ela nunca apanhou – e isso a marcaria de alguma forma – o que já diz de uma omissão, de uma entrega a filha aos cuidados exclusivos da mãe. A fragilidade do pai simbólico se perfaz tanto para Moritz quanto para Wendla. O único que reconhece um pai simbólico, na peça, é Melchior, aquele que pode transpor os desfiladeiros da sexualidade sem sucumbir, mas portando a falta.

Todos os sonhos, segundo Freud (1989), são a realização de um desejo e somente um desejo infantil coloca em movimento o aparelho, em uma regressão. Assim, todos os sonhos se ligam a um desejo infantil, a algo que foi recalçado –

*Urverdrangung* – e só aparece em sonhos sob a forma de censura, distorcido. É preciso que o sexual irrompa em sonhos, ultrapassando as barreiras, para que uma transgressão seja possível ao sujeito. Esse sinal, como se viu, não garante a cada um a entrada na adolescência, mas, da forma como esse sonho é acolhido, ele pode se perfazer em abertura ou fechamento à vida.

#### Referências:

**FREUD**, Sigmund. “As transformações da puberdade.” In: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Seção III, v. VII. 2ª ed. OPCSF. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

**LACAN**, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo.” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. “Prefácio a *O despertar da primavera*.” In: *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. “Homenagem a Marguerite Duras pelo O arrebatamento de Lol V. Stein.” In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. “De um Outro ao outro” (Seminário 1969-1969). Publicação não comercial exclusiva para os membros do CEF. Recife, 2004.

**LOPES**, Arlete Garcia. **SARUÉ**, Sofia. “O despertar da primavera: um tempo lógico.” In: *Revista HanS nº 1: Direção da cura – psicanálise com criança e adolescente*. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, Ano X, nº 9. Sem data.

\_\_\_\_\_. “A adolescência e o tornar-se adolescente.” In: *Revista HanS nº 1: Direção da cura – psicanálise com criança e adolescente*. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, Ano X, nº 9. Sem data.

**MELMAN**, Charles et alli. *Adolescente, sexo e morte*. Org. Conceição Beltrão Fleig. Porto Alegre: CMC, 2009.

**MORAIS**, Maria de Fátima Belo de; **LYRA**, Maria Amélia Alves de (Orgs). “O sonho adolescente.” In: *A criança e o adolescente no século XXI: desafios psicanalíticos, políticos e sociais*. Congresso Internacional de Recife, 2008.

**PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

**VANDERMERSCH**, Bernard. “Pulsão e gozo.” In: *A pulsão na psicose: oralidade, mania e melancolia*. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2009.

**WEDEKIND**, Frank. *O despertar da primavera*. 3ª ed. Trad. Maria Adélia Silva Melo. Lisboa: Editora Estampa, 2008.

**Notas Biográficas de Frank Wedekind** em: [http://contigoteatro.blogspot.com/2007\\_02\\_01\\_archive.html](http://contigoteatro.blogspot.com/2007_02_01_archive.html). Página capturada em 11/06/2010.