

FAMÍLIA, DROGAS E ADOLESCÊNCIA *

Véra Motta

Inicialmente, gostaria de agradecer à Coordenação da JORNADA DE PREVENÇÃO DE AGRAVOS NA ADOLESCÊNCIA, na pessoa da Dra. Dea Mascarenhas Cardozo, pelo amável convite para participar desta Mesa, em que deverá se debater o tema FAMÍLIA, DROGAS E ADOLESCÊNCIA.

Devo salientar que meu foco de interesse sobre o tema terá três vertentes:

- a) um mito;
- b) uma obra literária;
- c) uma teoria, a da Psicanálise.

Tomemos o mito, em primeiro lugar. Para quem já leu *O Banquete*, de Platão, certamente irá reconhecer esta passagem. Trata-se da parte em que fala Aristófanes, autor cômico da Antiguidade, através do qual Platão expõe sua concepção sobre a humanidade primitiva, ou melhor, sobre a juventude da humanidade, para ficarmos próximas ao tema de hoje. De acordo com este mito, havia no passado remoto seres de três gêneros, e não dois, como agora: o masculino, o feminino e o andrógino (*andros*, homem, e *gynè*, mulher), este último participando dos outros dois, e que só subsiste hoje no nome. A forma de cada um desses seres era redonda, esférica, em conformidade com a sua origem: os seres masculinos provinham do sol; os femininos, da terra, e os andróginos, da lua, seres igualmente esféricos. Tinham formas arredondadas, uma só cabeça, duas faces, oito membros, dois sexos. Eram dotados de grande força. Orgulhosos disso, intentaram destronar Zeus (Júpiter), e ocupar seu lugar. Zeus e os outros deuses, para não aniquilá-los de todo, porquanto cessariam os sacrifícios e as honras em seu louvor, planejaram castigá-los, tornando-os mais fracos. Para isso, separaram cada um dos seres em dois. Apolo lhes devolveu a face e a metade do pescoço do lado do corte, mantendo-o sob a vista dos seres, de tal modo que houvesse memória do fato. Após a separação, os seres se lançavam nos

braços uns dos outros, no desejo de não fazer senão um. Quando uma de suas metades morria, a outra buscava uma outra metade, seja de mulher, seja de homem, vindo a desaparecer completamente. Compadecido e ao mesmo tempo preocupado, Zeus inventa um novo expediente : desloca os órgãos genitais para a frente, de tal modo que, para engendrar, eles deveriam introduzir-se uns nos outros, pela intromissão do macho na fêmea. Graças a isso, se um homem encontrasse uma mulher, ele podia engendrar e perpetuar a espécie. Se encontrasse um outro homem, sua união lhes propiciaria a saciedade e os apaziguaria, podendo se voltar para a ação e se preocupar com o resto da existência. Assim é que o amor de uns pelos outros é inato nos seres humanos, reconduz à unidade de nossa natureza primitiva, e empreende um só ser de dois, além de curar a natureza humana. Em nossa natureza primitiva, éramos o ‘todo’. O desejo e a demanda desse ‘todo’, eis o que chamamos de amor.

Passemos agora à obra literária. Trata-se de uma peça escrita em 1890, da autoria de Frank Wedekind, intitulada *O Despertar da Primavera*, tendo, como subtítulo, sugestivo, “Uma tragédia da juventude”. Como dramaturgo que renova os paradigmas da dramaturgia de sua época, Wedekind introduz o personagem-grupo, com o fim de expor o tema em tomo do qual se organiza a peça: o despertar da sexualidade. Esta peça foi objeto de inúmeras encenações nos palcos do mundo inteiro, tendo sido até roteirizada para o cinema, sob a direção do também alemão Richard Oswald. No Brasil, temos notícia da encenação feita, em 1986, pelo Curso de Formação do Ator, do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, sob a direção geral de Antonio Cadengue.

A peça é composta de três Atos, movendo-se por personagens-símbolos: os jovens, em número de dezessete, compõem, de um lado, um personagem coletivo, protagonizando forças que se antagonizam, por outro lado, ao mundo dos adultos, representado por diversos personagens: pais , professores, médico, pastor, serralheiro, tios. Mais do que singularidades, esses personagens-adultos constituem uma certa totalidade sob a mira crítica do autor, de tal modo que seus nomes perdem a dimensão que o Nome Próprio instaura, para remeter ao comum das funções ou de traços peculiares do personagem. Assim, o Reitor Sonnenstich, ou Insolação; Prof. Hungergurt, ou Barriga de Fome; Prof.

Knochenbruch, ou Quebra-Ossos; Prof. Fliegendod, ou Mata-Moscas; Affenschmalz, ou Banha de Macaco; Knuppeldick, ou Cacete Grosso; Prof. Zungenschlag, ou Golpe de Língua, Pastor Kahlbauch, ou Barriga Pelada; Dr. Von Brausepulver, ou Pó Efervescente, entre outros, tão a gosto dos assim chamados adolescentes, que até entre si se apelidam de “Gorda”, “Peso Morto”, “Ratinho”, entre tantos milhares de nomes comuns, tomados “próprios”.

Entre os jovens, destacam-se as figuras emblemáticas de Melchior, Moritz e Wendla, cujos destinos, diversos, dão corpo à trama, protagonizando o drama da juventude de todo o mundo e de todas as histórias, em que pese sua diversidade. Estamos na primavera, estação que é marcada pelo signo do despertar, do despertar do longo sono do inverno. A cena de abertura encontra Wendla, que completa 14 anos de idade, com sua mãe, em torno de um vestido, que a mãe supõe excessivamente curto, e que a filha, como de resto as garotas que ainda não despertaram, considera excessivamente longo. Em outra cena, os rapazes se encontram, e Melchior e Moritz confidenciam os primeiros sinais do despertar, que, como todo despertar, sucede ao sonho. Moritz sonha..., “com pernas com meias azul-celeste, que iam a subir por cima da escrivaninha do professor - pernas que queriam ir lá para cima” (p.48). Melchior já havia sonhado “uma vez que tinha batido com o chicote no [cachorro] Lolo até o matar” (p.46). Georg ainda sonha com a mãe e Lämmermeier com tortas e geléia de pêssego. Nesta troca de confidências, Moritz declara ao amigo seu desconhecimento do sexo e da origem dos bebês, impedindo-o de fazer-lhe qualquer revelação e preferindo, ao contrário, uma dissertação por escrito.

Para cada um, como vemos, uma particularidade, um momento. Embora não seja satisfatória para todos, a sexualidade, segundo Lacan, está posta ao alcance de todo mundo. O pudor que reveste a conduta de Moritz é correlativo da exibição de Wendla, que prefere a saia curta, o véu que, levantado, segundo Lacan, não mostra nada, ou seja, mostra aquilo que falta a Wendla - o falo. Em todas as cenas em que o pudor que nada tem a mostrar faz aparecimento, o que se verifica é a relação da sexualidade com a linguagem, de tal sorte que nenhum esclarecimento, nenhuma explicação, poderá ser suficiente para diminuir, ou mesmo evitar, a angústia e o tormento do encontro primeiro com o sexo. É por essa razão que Serge Coftet apelida o período de Puberdade Catástrofe, em vista dos tropeços e

embaraços que marcam o encontro, quase sempre desajeitado, sempre misterioso, com o parceiro sexual.

Numa outra Cena, as moças se encontram, e é ocasião para Wedekind expor seus pontos de vista. Entre elas, a única que quer ser mulher é Wendla, para quem ser mulher “é uma questão de gosto” (p.60). Ela mesma afirma: “Eu todos os dias me alegro por ser moça. Acredita, eu não me trocava por nenhum príncipe” (p.60). “Sou tão feliz por ser moça; se eu não fosse moça suicidava-me para que na próxima vez”...; (p.61). Nesta mesma cena faz aparecimento uma fantasia, que muito freqüentemente percorre o imaginário da púbere, do lado do feminino: a fantasia de espancamento, pelo pai, descrita por Martha, uma das jovens de Wedekind. Esta mesma fantasia virá a ser efetivamente atuada por Wendla, ao se encontrar na mata com Melchior, que é instado e mesmo submetido, pela outra, a tomar parte na cena de espancamento, realizando, ele próprio, o papel de algoz. Do lado de Wendla, verifica-se o empréstimo que faz da fantasia da amiga, fazendo o parceiro se colocar no lugar do pai, ou melhor, do parceiro sexual, num lugar que Melchior recusa estar. Arrogância, sadismo, agressividade e outros traços, próprios da identificação viril, são a consequência daquilo que se impõe a ele.

Esta cena, de grande tensão, fecha o Ato I, preparando e antecipando uma série de eventos que culminarão no Ato final. A primeira cena do Ato II abre-se com os amigos Melchior e Moritz no gabinete de estudo, e onde Moritz manifesta seu transtorno pelas revelações do escrito do amigo, intitulado “O Coito”, móvel das desgraças que irão se abater sobre a vida dos dois jovens: “Tranquei a porta e li a correr aquelas linhas que queimavam, como se fosse uma coruja aterrorizada... acho que li a maior parte de olhos fechados” (p.90), diz ele ao amigo. Deve-se ressaltar, contudo, o caráter de “revisitação” que assumem tais revelações, para ele: “As tuas explicações soavam-me aos ouvidos como uma série de recordações obscuras, como uma canção que em criança se cantou com alegria”... (p.90).

O mito platônico nos serve de suporte para compreender a puberdade como um tempo de elaboração do luto, do luto pela perda de uma parte do corpo desde sempre perdida, mas que, ilusoriamente, o infante parece reter. O corpo, para a psicanálise, se constitui essencialmente faltante, na medida em que a imagem do corpo próprio se origina, no sujeito, a partir da experiência que Lacan designou de estádio de espelho. Trata-se daquele

momento, mítico, em que a criança apreende a imagem do Outro, vendo aí refletida sua própria imagem, totalizada, de tal modo que o que se constitui, a partir daí, é uma certa ficção, a que chamamos de eu. Esta operação de apreensão do corpo enquanto totalidade no estádio de espelho deixa, contudo, um resto, que será recuperado na puberdade. O real do sexo, ou, como quer Lacan, o buraco aberto no sujeito pela irrupção da sexualidade traz de volta a dor da perda, de algo que não se deu, conduzindo à produção de significantes que dêem conta da hiância aberta pela explosão do sexo. É um momento de intensificação das fantasias e de busca de identificações através dos grupos, que a peça de Wedekind tão bem ilustra. O púbere, no luto que retorna do objeto desde sempre perdido, percebe que ele não tem aquilo que lhe permite tornar um, unificar, miticamente, tal como, no mito platônico, se observa o encontro agônico dos seres cortados por Zeus.

Ao falar de suas experiências pretéritas, embora obscuras, Moritz aponta para as descobertas de Freud e Lacan. Segundo estes, a sexualidade não começa, definitivamente, na puberdade, mas na infância, e, longe de se constituir numa repetição, pura e simples, da primeira onda das pulsões sexuais, com o advento da genitalidade, trata-se de um novo despertar da pulsão pelo real biológico, que entra em cena e que dá sentido ao sexual, pela possibilidade de uma descarga real de excitação. O exílio a que Moritz e outros jovens vêm-se submetidos deve-se ao fato de que as fantasias, antes de tornar possível a relação sexual, afastam ainda mais os adolescentes de sua realização.

Neste sentido, pode-se falar, em Psicanálise, de que a puberdade tem o estatuto de um sintoma: manifestação de uma luta relançada contra as pulsões parciais, a batalha encontra seu clímax no ponto em que o sujeito deve se identificar aos ideais do seu sexo. Moritz se tortura em não poder, muito justamente, colocar-se do lado da identificação viril, o que lhe permitiria o acesso ao Outro sexo. É por isso que ele se situa como exceção.

Noutra Cena, Wendla e a mãe conversam sobre o nascimento de uma criança na família, ocasião em que Wendla pede à mãe para lhe revelar o enigma da origem dos bebês, e em que o insuportável da confissão se mostra para os dois lados: mãe e filha ocultam-se detrás de um véu, ainda que transparente, por não suportar, uma a confissão, outra a revelação dos enigmas do sexo. “Para se ter um filho” - diz a mãe, “é preciso amar o homem - o homem com quem se casou” (p.99). A revelação é adiada, cumprindo um papel no

desfecho da peça, o que permitirá a Wendla o encontro sexual com Melchior, já que a pretensa revelação da mãe se deteve às portas da verdade. Wendla ainda não sabe amar.

A Cena seguinte encontra Häschen, outro dos adolescentes que já despertou do sono, diante de reprodução da Vênus de Palma Vecchio, pintor do século XVI, cometendo o que ele próprio qualifica de uxoricídio, ou assassinato das mulheres, o que deixa entrever o ato masturbatório que se realiza. Trata-se do sétimo da série de atos, tendo os anteriores sido dedicados a outras tantas figuras femininas, algumas míticas, retratadas por pintores da Renascença, e outros contemporâneos de Wedekind, como Psiquê, de Thumann; Io, de Corregio; Galathea, entre outras.

A Cena do encontro sexual entre Wendla e Melchior importa não tanto pelo ato, mas pela constituição desse ato pelos dois jovens. Wendla receia haver amor, nesse ato, e Melchior se encarrega de afastar os seus temores, dizendo “Oh! acredita-me, não há amor! Tudo é interesse, tudo egoísmo! Amo-te tão pouco como tu me amas a mim” (p.105). Melchior se precipita na cópula, e o ato que realiza não se situa, para ele, na esfera do amor. Só depois essa dimensão do amor será assumida, como veremos.

Nas cenas seguintes, a Sra. Gabor responde à carta de Moritz, recusando-se a lhe dar dinheiro para fugir para a América, por ter fracassado nos estudos e por medo da represália dos pais, o que o impele ao suicídio, não sem antes encontrar a jovem prostituta Ilse, aquela que poderia fazê-lo percorrer outro caminho, mas que só lhe chega tarde demais. O suicídio de Moritz é ponto estrutural na peça, e desse ato não há retorno possível. Por se situar na exceção, Moritz evade-se da cena, realizando o que, em Psicanálise, denominamos passagem ao ato. Não podendo manter-se na posição de nada querer saber do sexo, da origem dos bebês, e querendo tamponar a falta do Outro, respondendo à demanda dos pais, Moritz se precipita fora da cena, perdendo, literalmente, a cabeça, com um tiro, tal como a Rainha Sem Cabeça da história infantil que sua avó lhe ensinara, e que ele repassara ao amigo Melchior.

O Terceiro Ato encontra as soluções, parciais, dos conflitos. O Reitor e os Professores realizam um julgamento sumário de Melchior, expulsando-o da escola e responsabilizando-o pela morte de Moritz. No cemitério, desdobra-se a cena do enterro de

Moritz, em que o pai não o reconhece como “seu”. Os pais de Melchior decidem o seu destino; o pai, advogado, representante real da lei, toma a si o encargo de castigar o próprio filho, enquanto a mãe cede aos seus argumentos, ao saber que o filho envergonhou a família, engravidando Wendla. Em outra cena, Wendla vive o drama familiar em meio à mãe, irmã, e o médico, onde o que chama a atenção é a sua recusa em saber da castração. À idéia de gravidez, ela prefere tomar o diagnóstico de hidropisia (acumulação de serosidades no tecido celular ou em uma cavidade do corpo), o que lhe permite colocar-se do lado do amável e não do amante, do desejante, enfim. Objeto de desejo da mãe, Wendla sucumbe ao aborto que lhe impõe a tia, renunciando ao amor: “Deus sabe que eu não sei! Nós estivemos deitados no feno... Eu não ameí mais ninguém no mundo senão a ti, a ti, mãe!” (p.158). A penúltima cena se passa numa vinha, entre Häschen, o mesmo da masturbação, e Emst, cena que revive uma das formas do mito platônico: são as duas metades do ser masculino, outrora dividido, na nostalgia da unidade perdida.

A última cena do Terceiro Ato, que encerra a peça, tem caráter antológico e ontológico, exigindo, de nossa parte, uma parada obrigatória, antes de concluirmos nossa apresentação. Melchior, tendo fugido do reformatório, passeia pelo cemitério, deparando-se com o túmulo de Wendla. Culpa-se pela sua morte, quando o espectro de Moritz aparece e lhe fala do reino em que está, chamando-o para ir junto. Eis quando surge a figura do Homem Mascarado, figura de caráter simbólico e interpretativo, que joga na peça um papel fundamental, impedindo Melchior de seguir Moritz, e assim continuar vivendo. Em seu espectro, Moritz não tem cabeça, vindo a se cumprir, desse modo, o seu destino, de Rainha Sem Cabeça, de não-submetido à castração. Para Melchior, outra é a via, e ele se faz o Homem, ao situar-se Um-entre-outros, ao incluir-se entre os seus semelhantes. E disso que Moritz se excetua, excluindo-se no mais-além, e somente aí se contando, entre os mortos, na medida em que esses estão excluídos do real.

Para Walter Benjamin, “em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um Mascarado”. “A máscara do adulto”, denuncia ele, “chama-se ‘experiência’ sempre inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher. Tudo foi ilusão. Frequentemente ficamos intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos contestar-lhe? Nós ainda não

experimentamos nada”. Para Lacan, o Homem Mascarado, além de salvar Melchior das garras de Moritz, ou melhor, das garras da Morte, cumpre a função de Nome Próprio, apontando-lhe a saída do problema: submeter-se, Um-entre-outros, à ordem da castração, ao universal da sexuação, elaborando o seu luto do corpo, pela parte desde sempre perdida. Somente assim ele se situará na condição de desejante.

O encontro de Melchior com o túmulo de Wendla realiza a articulação, sempre presente, em Psicanálise, entre a sexualidade e a morte. Wendla, enquanto objeto de desejo para Melchior, tal como Ofélia para Hamlet, objeto até então negligenciado, é então reintegrado, pela via da identificação. Assim fala Melchior: “Se eu te apertar a mão, Moritz, faço-o por desprezo próprio. Sinto-me proscrito. O que me deu coragem jaz num túmulo. Já não posso considerar-me digno de emoções nobres – e não vejo nada, nada que se me oponha na minha queda. Sinto ser a criatura mais abominável do mundo inteiro...” (p.169). É do amor que Melchior sofre, do amor enquanto possível revestimento do buraco que a sexualidade escava, no real do sujeito.

Os amores que nascem na puberdade são reveladores do impasse que a relação sexual estabelece para o humano, de um encontro fortuito e sempre falho, e cuja dimensão trágica testemunhamos em *O Despertar da Primavera*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COTTET, Serge. Puberdade Catástrofe. In: _____. *Estudos Clínicos. Transcrição 4*, p. 101-6. Salvador: Fator, 1988 (publicação da Clínica freudiana).
- LACAN, Jacques. El despertar de la primavera. In: _____. *Intervenciones y Textos 2*, p.109-13. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- LOPES, Arlete Garcia, SARUÉ, Sofia. O despertar da primavera... um tempo lógico, p.61-7. In: _____. *Letra Freudiana*, Ano X, n nº 9, Hans. (Direção da cura; Psicanálise com criança e adolescente).
- _____. A adolescência e o tornar-se desejante, p. 75-81. *ibid.*
- MILLER, Jacques-Alain. Comentario de un fragmento de “El despertar de la primavera”. In: _____. *Comentario del Seminario Inexistente*, p.75-81. Buenos Aires: Manantial, 1992.

PLATÃO. *Le Banquet*. Notes et commentaires de B. Piettre. França: Nathan, 1983
(Les intégrales de Philo).

WEDEKIND, Frank. *O Despertar da Primavera*. Tradução de Maria Adélia Silva
Melo.

Editorial Estampa, s.d. (Coleção Teatro).

* Texto apresentado na I Jornada de Agravos na Adolescência, na Mesa “Família, Drogas e Adolescência”, em Salvador, Bahia, 1995.