

O TEATRO E O SONHO: UMA INTRODUÇÃO

Márcio Luiz Mattana¹

RESUMO: O presente artigo analisa três peças teatrais que traduzem a lógica do subconsciente para a forma dramática. O objetivo da análise é encontrar conexão entre estas obras e os conceitos psicanalíticos de deslocamento e condensação. O artigo identifica, em *Rumo a Damasco*, de August Strindberg, *Grande e Pequeno*, de Botho Strauss, e *Por Elise*, de Grace Passô, construções ficcionais similares ao que a psicanálise descreve como deslocamento e condensação. Sem empreender uma leitura positiva do conteúdo das obras, o que se pretende é mostrar que há uma relação visível entre o modo como os sonhos são compreendidos pela ciência e o modo como eles são representados artisticamente, em especial no teatro. Mais que isso, pretende-se mostrar que esta relação, nas peças analisadas, está na manipulação artística do binômio deslocamento-condensação.

PALAVRAS-CHAVE: deslocamento; condensação; drama onírico; Strindberg.

Há quase oitenta anos ecoa sobre o teatro ocidental o peso das palavras de Antonin Artaud no *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*: “Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1985, p.120). A tarefa imposta pela frase, no contexto estrito do pensamento do encenador francês, aponta certamente para o mesmo caminho de um teatro dos sentidos que toda a sua obra preconiza. Mas, em um sentido mais amplo, é uma tarefa ligada ao desejo de muitos artistas, em diferentes épocas: manipular artisticamente aquilo que compreendemos como lógica onírica. O objetivo do presente artigo é mapear algumas destas tentativas, principalmente no campo da escritura dramática, e tentar estabelecer relações possíveis entre elas e aquilo que se entende, em termos gerais, por lógica dos sonhos.

Para tanto, o primeiro passo da pesquisa será eleger duas operações lógicas presentes na maioria das narrativas de sonho e fartamente descritas pela teoria psicanalítica. Um segundo passo será identificar a utilização de processos lógicos similares em narrativas de sonho do mundo ficcional, mesmo aquelas anteriores ao advento da psicanálise. O terceiro e último passo é mapear a incidência destas mesmas operações lógicas em obras dramáticas

¹ Professor da Faculdade de Artes do Paraná – FAP; pesquisador do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq/FAPFAP NEXUS – Ciências.

que, ao invés de lançar mão da narrativa direta, procuram evocar a atmosfera e o encadeamento dos sonhos pelo viés do teatro.

Como o terreno limítrofe entre arte e psicanálise é bastante delicado, é importante fazer uma ressalva. Este artigo não pretende fazer uma interpretação de obras dramáticas pelo viés da psicanálise, o que fugiria muito da competência da pesquisa. A psicanálise interessa a este estudo porque ela descreve de modo eficiente os processos básicos da lógica onírica e oferece uma nomenclatura clara e concisa para eles. Mas, enquanto a psicanálise costuma empreender uma análise da motivação subjacente às narrativas de sonho, este artigo se limitará, modestamente, a empreender um mapeamento comparativo dos procedimentos de construção dramática derivados deste tipo de narrativa.

1 DESLOCAMENTO E CONDENSAÇÃO NA PSICANÁLISE E NA LITERATURA

Muitas das narrativas de sonho contidas na obra de Freud poderiam ser úteis para embasar conceitos do presente artigo. Mas uma delas, que narra um sonho do próprio psicanalista, é especialmente sugestiva. Nela, Freud narra um sonho de angústia em que a figura central é sua mãe. O sonho está repleto de imagens de morte, reunindo elementos visuais de antigos relevos funerários egípcios. E, no ápice da narrativa, o corpo desfalecido da mãe é levado ao leito por seres mistos, meio homens e meio pássaros. O que há de mais sugestivo para o presente artigo é a entrada da figura do avô na narrativa: “A expressão das feições de minha mãe no sonho era copiada da visão que tivera de meu avô poucos dias antes de sua morte, enquanto rersonava em estado de coma” (FREUD *apud* MENESES, 2002, p.94).

Deixando de lado as conclusões do autor sobre o sentido latente do sonho, podemos nos concentrar em algumas operações lógicas ali presentes. Em primeiro lugar, salta aos olhos a reunião estratégica de imagens ligadas à idéia de morte: o corpo da mãe está desfalecido, ela é levada ao leito, os seres alados lembram as figuras de um antigo relevo funeral egípcio. Em segundo lugar, é interessante notar que o corpo desfalecido, claramente identificado por Freud como o de sua mãe, tem as feições do avô moribundo.

Um olhar atento ao texto freudiano permite ver aqui, por um lado, o que ele chama de processo de **condensação**. Elementos de diversas experiências pessoais estão presentes (a idéia de um corpo desfalecido, a memória de um antigo relevo funeral egípcio, a experiência de ter visto o avô em estado de coma) e são condensados em uma única ‘cena’. Por outro

lado, o rosto do avô moribundo está deslocado de seu contexto original e colado ao corpo da mãe, apontando para o que, na teoria psicanalítica, é chamado de processo de **deslocamento**:

Dos mecanismos que concorrem para a satisfação do desejo, dois deles têm destaque especial: a *condensação* (processo que consiste na confluência para uma única representação de diversos elementos de uma rede associativa) e o *deslocamento* (por meio do qual uma representação aparentemente insignificante assume o lugar de outra de grande intensidade e valor psíquico). (FONTENELE, 2002, p.25-26)

As duas operações lógicas sobrevivem a Freud, mesmo quando há divergência sobre os mecanismos geradores destes fenômenos. Lacan, por exemplo, reorganiza estes processos sob os conceitos de metonímia e metáfora:

Lacan assimila as leis dos processos primário e secundário àquelas que permitem a figuração da linguagem em detrimento do caráter puramente denotativo de seus elementos. Os processos de condensação e deslocamento, antes destacados por Freud, irão equivaler, segundo Lacan, aos mecanismos lógicos da produção metafórica ou metonímica do sentido. (*Idem*, p.43)

Talvez a sobrevivência destes modelos se deva ao fato de que eles não são uma ‘invenção’ da psicanálise, mas fruto da observação desta sobre processos de construção ficcional consagrados pela tradição. De fato, podemos identificar a incidência destes mecanismos em narrativas de sonho muito antigas. A professora doutora Adélia Bezerra de Meneses, em *As Portas do Sonho*, aponta um exemplo contundente ao analisar o sonho de Penélope na *Odisseia*:

“Eia”, porém, ouve e interpreta-me este sonho: Vinte de meus gansos saem da água e põem-se a comer trigo aqui em casa [...] vem, porém, da montanha uma águia enorme, de bico recurvo, e mata-os todos, quebrando-lhes o pescoço; os gansos jazem amontoados na sala, enquanto a águia se evola para o éter divino. (HOMERO *apud* MENESES, 2002, p.68)

O texto é bastante direto quanto ao sentido do sonho e dá, logo em seguida, sua interpretação primária: “os gansos são os pretendentes e eu, a águia, que antes era uma ave, volto agora na pessoa de teu marido, para desencadear sobre todos os pretendentes uma morte cruel” (*Idem*, p.68). Os gansos, que ela irá procurar ao acordar, e os pretendentes, que ela vem afastando com o estratagema de tecer um xale, são elementos diversos de sua vida ficcional que se condensam em uma única imagem onírica.

Estes procedimentos literários, presentes em obras tão antigas, sobrevivem até hoje como ferramentas para construir a verossimilhança de narrativas de sonho. Basta citar, entre tantos exemplos possíveis, o pesadelo de José em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. Nele, o carpinteiro ouve de um soldado romano o plano de Herodes para exterminar as crianças judias e, após a fuga com Jesus e Maria, sonha cavalgar, “de uniforme e com todos os petrechos militares em cima, armado de espada, lança e punhal, soldado entre soldados”, a caminho de Belém para matar o próprio filho (SARAMAGO, 1991, p.118-119). Responsável pelo salvamento do filho e ao mesmo tempo cúmplice (por omissão) pela morte das outras crianças, José condensa em sonho as funções de pai judeu e infanticida romano.

Longa seria a lista de exemplos do uso destes processos na literatura. Mas até aqui tratamos de narrativas diretas de sonho. Tanto em Freud quanto em Homero e Saramago, sabemos que estamos lidando com a narrativa de um sonho porque o autor nos informa disso no próprio corpo do texto. Entretanto, o teatro não costuma lançar mão deste expediente. Se eu conto a história de Hamlet, quem me ouve não presencia a história em si, mas o meu ato de narrá-la. Numa encenação da peça, por outro lado, a platéia presencia o desenrolar da história com sua dupla enunciação, verbal e não verbal. O autor se manifesta apenas indiretamente, distribuindo o discurso entre as vozes de diversos seres ficcionais e indicando eventualmente os elementos não verbais por meio de didascálias. Em palavras mais simples, a platéia não está diante do autor-narrador, ela ‘vê e ouve’ os seres ficcionais (ao menos na forma como são tornados presentes por um determinado elenco, em um determinado espaço cênico):

A distinção fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor [...]. Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar – e não somente um outro, mas uma coleção de *outros* numa série de réplicas. (UBERSFELD, 2005, p.7)

A diferença é crucial. Ela significa que, em forma estritamente dramática, o autor não está autorizado a explicar diretamente que a cena representa um sonho, por exemplo. Esta mensagem deverá estar implícita no discurso das personagens e na distribuição das vozes. E isto nos leva à questão central do artigo. Qual é a relação possível entre as operações lógicas de deslocamento e condensação e a escritura dramática? Ou, voltando ao lirismo da proposta de Artaud, como isto pode dar às palavras “a importância que elas têm nos sonhos”?

2 O DRAMA DE ESTAÇÕES DE STRINDBERG

O prefácio de *Sonho*, de August Strindberg, descreve a obra como “imitação da forma do sonho, desconexa, mas lógica na aparência” (SZONDI, 2003, p.64). Esta descrição pode ser estendida às últimas obras de Strindberg, começando por *Rumo a Damasco*, também assumida como peça onírica. Para tais obras cunhou-se o termo ‘drama de estação’:

No “drama de estação”, o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. (*Idem*, p.59-60)

São obras que oferecem fartos exemplos de como os processos de deslocamento e condensação são ferramentas poderosas, também no modo dramático. O exemplo mais evidente talvez seja a primeira parte de *Rumo a Damasco*. Logo na primeira cena da peça, o herói (aqui chamado O Desconhecido) encontra um mendigo vasculhando a sarjeta. Ao abordar o mendigo, é completamente surpreendido por uma citação de Horácio em latim:

O MENDIGO: [...] *Virtus post nummos.*
O DESCONHECIDO: Você fala latim?
O MENDIGO: Viu? Afinal você está interessado. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* Eu tive êxito em tudo o que fiz porque nunca me esforcei para nada. Eu me chamo Policrates, aquele com o anel. Tive tudo o que quis na vida. Mas nunca quis nada de verdade e, entediado com o sucesso, joguei meu anel fora. (STRINDBERG, 1997, p.19-20)

Ao tentar discutir com o Mendigo, o Desconhecido acaba por repetir suas frases. A estranheza do diálogo se aprofunda quando, ao tirar o chapéu, o Mendigo revela uma cicatriz na testa. Ao ser perguntado sobre a origem da cicatriz, responde ao Desconhecido: “Ganhei de um parente próximo” (*Idem*, p.20). Visivelmente constrangido, o Desconhecido tenta se livrar da companhia indesejada e, num lapso de linguagem, responde com a mesma citação de Horácio em latim. De início, a obra não oferece chave para a leitura deste incidente. Mas na mesma cena o Mendigo é tido como um bêbado que não paga impostos e deixou o sustento da mulher e do filho a cargo dos outros.

A próxima cena acontece na casa de um médico, que mantém preso em casa “um Louco apelidado de César” (*Idem*, p.40). Este médico é o esposo da Dama que acompanha o Desconhecido e que seguirá com ele até o final da peça. Novamente se estabelece o mesmo

tipo de estranheza da cena inicial: o Desconhecido foi apelidado de César no passado, quando estava na escola.

Estas são as duas primeiras estações por que passa o protagonista. Paulatinamente, de estação em estação, vamos conhecendo sua verdadeira história através de pistas subliminares dadas pelos diálogos. E estas pistas são também as chaves para ler o sentido das figuras estranhas que cruzam seu caminho. Até o final da peça, descobriremos que ele foi um intelectual respeitado (o homem que fala latim), até escrever um livro altamente subversivo e considerado repulsivo (o homem que convence o povo a não pagar impostos). Descobriremos que abandonou mulher e filhos e perdeu tudo que tinha (o mendigo irresponsável), inclusive o prestígio intelectual (o homem que jogou fora o anel de Policrates). Por isso bebe e é tido como desequilibrado mental (o louco que se julga César). Mais importante que isso, descobriremos que está a caminho da morte e pesa sobre ele o remorso de uma terrível briga com o próprio pai, da qual guarda uma cicatriz na testa (aquele que brigou com um parente próximo).

Num caminho que vai da obscuridade à transparência, a peça revela uma consciência firme dos processos de deslocamento. A estratégia de Strindberg é límpida, quase didática. Todas as tensões dramáticas do herói estão a princípio deslocadas para os personagens secundários que ele encontra em cada estação. Estes personagens nascem do deslocamento dos dramas pessoais do *sujeito* e existem em função dele. Os lapsos de linguagem e o curso dos diálogos permitem ao leitor-espectador reorganizar o material dramático que está deslocado e reconstruir, a seu modo, o retrato do protagonista.

Rumo a Damasco foi escrita em 1898. Portanto, é anterior ao lançamento de *A Interpretação dos Sonhos* de Freud. Outra ‘peça de estações’ de Strindberg, *Sonho* foi escrita entre 1901 e 1902 e, não por coincidência, recebeu encenação de Artaud em 1928.

3 O DRAMA DE ESTAÇÕES DE BOTHO STRAUSS

As obras do alemão Botho Strauss são bem menos transparentes que as de Strindberg e não permitem uma leitura realmente unificadora, deixando muito espaço para uma multiplicidade de sentidos e interpretações. Mesmo assim, suas estratégias de composição guardam grande semelhança com aquela do ‘drama de estações’. Um dos melhores exemplos desta semelhança é *Grande e Pequeno*, sua obra de maior envergadura: “As dez cenas de Botho Strauss são dez estações na vida de Lotte. Cabe aqui o conceito do ‘drama de estações’ (que

conhecemos o mais tardar desde Strindberg e deriva dos dramas da paixão medievais.” (THORAU, 1984, p.68)

Se *Rumo a Damasco* é uma linha quase reta que vai da obscuridade e estranheza da primeira estação até a transparência da última, *Grande e Pequeno* de Botho Strauss oferece um trajeto bem mais curvo. O início oferece uma possibilidade provisória de narrativa: Lotte é uma turista num saguão de hotel em Marrocos. Sozinha, passa o tempo tentando ouvir a conversa entre duas vozes masculinas, do lado de fora do hotel. Um chama o outro de Frederico. Mas Frederico não se dá ao trabalho de chamar o primeiro pelo nome, de modo que Lotte passa a denominá-los Frederico e Não-Frederico. Em meio a este passatempo de mulher solitária, ela desenvolve um monólogo endereçado a um interlocutor oculto ou imaginário. A aparência de naturalidade da cena vai sendo quebrada aos poucos. O monólogo, que começa como uma confidência, acaba aos gritos, com frases desconexas e todas as características de um surto histérico. E, como ela mesma percebe, ninguém a ouve, nem mesmo as vozes do lado de fora da janela. Assim, de modo quase imperceptível, a estranheza se instaura na cena. No decorrer do monólogo, a palavra ‘loucura’ aparece oito vezes. Também aqui os lapsos da linguagem servirão de chaves possíveis para a compreensão da narrativa.

A segunda ‘estação’ mostra Lotte postada do lado de fora da janela do quarto de um casal. A princípio numa atitude de voyeurismo, ela acaba por intrometer-se na briga conjugal e não é bem recebida. Mais uma vez, a naturalidade da cena é quebrada por estranhos lapsos de linguagem. A relação do casal é quase incompreensível. A esposa revela uma paranóia extrema com a presença do marido no quarto:

A MULHER: Você sentado assim, aqui no meu quarto, pra escutar o que eu falo enquanto durmo, sabe que eu não gosto nada disso? Hein? [...] Agora eu vou passar o dia inteiro quebrando a cabeça, tentando compreender esse teu novo golpe de ficar sentado aí, para me escutar enquanto eu durmo. Você faz qualquer negócio pra tornar as coisas complicadas, mais complicadas! (STRAUSS, 1984, p.12)

A resposta do marido vem numa espécie de pequeno monólogo interior, completamente artificial, uma fala perfeita demais para a naturalidade de uma briga de casal:

O HOMEM: Eu sei muito bem que o que ela mais deseja é ficar contente [...]. Ela busca a alegria de viver a toda hora, a cada encontro. Mas ao mesmo tempo se tornou tão terrivelmente nervosa que mal consegue suportar o barulho que a alegria faz (*Idem*, p.14)

O discurso do marido, por momentos, se assemelha muito a uma propaganda de agência de relacionamentos, com lugares comuns como “ela busca a alegria de viver a toda hora, a cada encontro” (*Idem*, p.14). De que encontro ele fala, se ela é uma mulher casada? Não por coincidência, no final da cena, quando a Mulher tenta expulsar Lotte da janela, esta responde: “Eu me interesso por desenho, leitura, línguas estrangeiras, atualidades!” (*Idem*, p.14) Mais uma frase típica de agências de relacionamento, sutilmente deslocada para uma situação em que isto não caberia.

Entretanto, até aqui, a estranheza reside apenas nos lapsos de linguagem dos diálogos. A terceira estação, chamada ‘Dez Quartos’, causará uma estranheza muito mais significativa. Formada por fragmentos de cena presenciados por Lotte quando ela visita dez quartos de uma mesma edificação, a cena reúne uma profusão de personagens cuja ligação com a protagonista nunca é explicitada. Num dos quartos, uma mulher gorda se injeta morfina. Noutro, dois idosos a confundem com a filha sumida há muito tempo. Quando ela sai, a mulher idosa profere uma frase muito sugestiva: “para os desaparecidos, nada é impossível” (*Idem, ibidem*, p.22). Noutro quarto, uma Mulher de Vestido Fechado a atende. Ela procura por um homem: “Quería falar com o senhor... [...] O senhor Paulo Maria Ingrato. [...] Ou então Paulo Velhaco” (*Idem*, p.23). A mulher responde que o homem não mora mais ali. O vestido fechado da mulher lembra um uniforme branco. No quinto quarto, ela encontra um casal de assistentes, provavelmente membros de uma instituição de pesquisa científica. Eles estão trabalhando numa pesquisa sobre “a história da saudação cordial”. A Assistente comete erros básicos de linguagem e o Assistente a corrige grosseiramente. Ela se defende aos prantos: “Não me arranca os óculos da cara! Não me arranca a história das mãos!” (*Idem*, p.24). No próximo quarto, ela entra e discute com um homem. Ele se chama Paulo e os dois discutem sobre a possibilidade do divórcio. Ela o chama de ingrato: “Você nem me escreveu se eu devia vir ou não” (*Ibidem*, p.26). Mais adiante, num dos últimos quartos, ela encontra a Mulher de Vestido Fechado e Paulo, o Velho, deitados na cama, lado a lado. A mulher diz: “Agora não, Lotte. Outra hora. Mais tarde. Estou com alguém aqui” (*Ibidem*, p.30).

Da mesma forma que em Strindberg, estes elementos desconexos irão se conectar no decorrer do resto da peça. Descobriremos que ela foi casada com um jornalista chamado Paulo. Que a diferença intelectual entre os dois foi um dos motivos da crise do relacionamento. Que, provavelmente, ele a abandonou por outra. Que, possivelmente, ela foi internada numa clínica psiquiátrica. Que ela é uma excluída social, buscando companhia e nunca sendo bem recebida. Aos poucos, o leitor-espectador percebe que a grande maioria das personagens secundárias é, como em *Rumo a Damasco*, o deslocamento temporário das

tensões dramáticas da protagonista e de seu principal antagonista, Paulo. A tensão nascida do complexo de inferioridade intelectual de Lotte é fartamente explorada. Ela aparece deslocada para o casal de assistentes e para sua relação com um patrão, até se concretizar metaforicamente na cena mais fantástica da obra, quando Lotte enfrenta em cena um livro gigante, maior que ela própria.

A idéia da clínica psiquiátrica também se concretiza aos poucos. Primeiramente, aparece nos lapsos de linguagem, nas muitas referências subliminares à loucura. Depois, aparece nos muitos uniformes brancos, deslocados para personagens secundários. Na última cena, a idéia se concretiza completamente, quando vemos Lotte na sala de espera de uma clínica, esperando sua vez (*Idem*, p.86). Lá, esperando com ela, os mesmos rostos de muitos dos personagens que ela encontrou nas estações anteriores: a mulher gorda, os idosos, um turco que ela encontrou na rua. Vozes do lado de dentro, como as de Frederico e Não-Frederico. Embora a didascália indique que são os mesmos rostos e as mesmas vozes, ela não os reconhece, nem eles a ela. Aqui, uma nova leitura se afigura para os leitores-espectadores. Estará ela internada? Talvez o que tenhamos visto até aqui seja o produto da mente de Lotte, deslocando os rostos e as vozes dos outros internos para as personagens de seu drama pessoal. Talvez sejamos como o marido da segunda cena, escutando Lotte “enquanto ela dorme”.

4 POR ELISE, DO GRUPO ESPANCA, E A LÓGICA DA CENA DO INFARTO

Até aqui, detivemo-nos em duas variações do chamado ‘drama de estações’, nas quais pudemos identificar a tradução das idéias de deslocamento e condensação para o âmbito da linguagem dramática. Ainda estamos no espaço estrito de uma dramaturgia européia e giramos em torno de um modelo isolado de escrita, talhado por Strindberg e emulado por Botho Strauss. Resta-nos agora estender a pesquisa para além destas fronteiras. Isto traz outra pergunta: que obras da dramaturgia brasileira podem ter vínculo com esta pesquisa?

Seria fácil encontrar na obra de Nelson Rodrigues, especialmente nos planos de alucinação de *Vestido de Noiva*, formas interessantes deste tipo de estratégia. O rosto do marido, deslocado para todas as figuras masculinas do primeiro ato, seria um excelente exemplo. A imagem de Madame Clessi vestida de noiva, condensando a figura da prostituta do passado e a própria figura de Alaíde no altar, seria exemplo ainda melhor. Entretanto, por sua complexidade, *Vestido de Noiva* exige mais atenção do que caberia neste artigo. Deixando a obra de Nelson para depois, podemos nos deter sobre trabalhos mais recentes e intocados

pela crítica. É o caso de *Por Elise*, escrita por Grace Passô, com a colaboração do elenco do grupo Espanca, e escolhida oportunamente para encerrar este artigo.

Nascida de um processo colaborativo e formada por diversos pequenos fragmentos, *Por Elise* não é uma obra declaradamente ligada à idéia de sonho, como são as anteriores. Mas o texto do programa do espetáculo revela o teor subjetivo da peça, ao assumir o sentido arquetípico de suas personagens e a ambigüidade de algumas passagens:

Cada personagem – arquétipos palpáveis do nosso cotidiano – é a representação de algo que os guia (...). E se um lixeiro, ao final do expediente, tira seu uniforme e corre pra sua casa? Ele continua a ser lixeiro? E se meu personagem disser coisas sobre mim? Eu continuo a ser eu? Ou um personagem? Buscamos no conhecido “trabalho de construção de personagem” aproximar do que nós somos. Nossos personagens não moram no Japão, mas entenda: “Japão” é somente a representação, em palavra, de algo que nos é muito distante. Lugar distante... (ESPANCA, 2004, p.03).

Podemos dizer que duas fábulas principais se entrelaçam para formar o roteiro de *Por Elise*. A primeira é a história de uma mulher (Elise), que presenciou a morte de um homem (Valico) e agora espera a visita do filho deste (Lixeiro), a quem foi incumbida de dar a notícia. A segunda é a história da mulher (Mulher) cujo animal de estimação (Cão) está moribundo e será levado por uma espécie de funcionário da carrocinha (Funcionário). Um esboço de relação afetiva entre Mulher e Lixeiro e um insólito encontro entre Lixeiro e Funcionário são as pontes que unem as duas histórias.

O que mais interessa a este estudo é a primeira fábula, a ‘história de Valico’, pela forma peculiar que o incidente do infarto assume na estrutura da obra. O tema do infarto aparece quatro vezes na peça. A primeira menção ao tema aparece fortuitamente no texto de abertura de Elise, quando ela fala pela primeira vez de Valico, o vizinho:

ELISE: Tem a [história] do meu antigo vizinho, o Valico. Oh! Valico... Ele teve um enfarte no coração e durante o enfarte começou a me dizer uma porção de palavras bonitas e espontâneas. A vida dele se enfartou e ele teve um ataque de lirismo. Eu juro. Muitas das coisas que eu falo aqui são dele, que gravei daquele momento. (PASSÔ, 2005, p.38)

O tema se desenvolve e ganha relevo quando Elise conta ao Cão a história da morte de Valico:

ELISE: “Preste atenção. Meu filho vem me ver. Ele deve estar grande. Peça perdão a ele. Pergunte se ele recebe o dinheiro que eu lhe mando para as aulas de futebol”

(...) Ele dizia essas coisas durante o enfarte. Aí eu disse: “Valico, respire! Respire!”
(*Idem*, p.54)

Valico é o personagem oculto da trama. Embora nunca entre em cena, sua presença é extremamente poderosa. Para compreender sua importância na economia da peça, basta fazer uma análise actancial da narrativa, nos moldes daquela proposta por Greimas:

O modelo actancial, diz Greimas, é, em primeiro lugar, a extrapolação da estrutura sintática”. Um actante identifica-se, portanto, com um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base da narrativa uma função sintática: há o *sujeito* e o *objeto*, o *destinatário*, o *oponente* e o *adjuvante*, cujas funções sintáticas são evidentes; o *destinador*, cujo papel gramatical é menos visível, pertence, se assim se pode dizer, a uma outra frase anterior, ou, segundo o vocabulário da gramática tradicional, a um “complemento de causa. (UBERSFELD, 2005, p.35)

Em uma análise actancial, Valico é o que chamamos de *destinador*. O seu pedido final, a mensagem que deixa para Elise e que se destina ao filho abandonado (o Lixeiro) é o motor que faz andar a narrativa central da peça. Certamente não é gratuito o fato de que apenas duas personagens, Elise e Valico, ganham nomes próprios no corpo da obra. Embora nunca entre em cena, Valico é tão importante quanto qualquer personagem que adentra o espaço de representação. E sua força provoca a cena central do espetáculo, onde Elise dá ao Lixeiro a notícia da morte de seu pai:

LIXEIRO: A senhora me conhece?
ELISE: Não, não o conheço, mas conheci seu pai.
LIXEIRO: Ele não mora mais aqui?
ELISE: Não. Quer dizer... Eu tenho uma notícia muito difícil para você... Eu conheci bem o seu pai, antes dele...
LIXEIRO: Antes dele...
ELISE: ...
LIXEIRO: ...
ELISE: Infelizmente. (PASSÔ, 2005, p.73)

Estas três primeiras menções ao infarto são articuladas de modo bastante realista. Mas há ainda uma quarta aparição do tema do infarto, muito mais ambígua que as anteriores. Ela acontece depois, quase no final da peça, quando o Lixeiro encontra pela segunda vez o Funcionário. Este tem uma espécie de infarto fulminante e é socorrido pelo Lixeiro:

FUNCIÓNÁRIO: Quem é Deus?
LIXEIRO: Eu não sei! Eu não sei!

O Lixeiro massageia o peito do funcionário. Massagem cardíaca. Mas a pergunta que o Funcionário faz o tira do sério. O que era massagem agora viram golpes no peito. O Lixeiro espanca o peito do Funcionário por pura dúvida. Oh! (*Idem*, p.88)

Evidentemente, podemos entender a obra como justaposição de fragmentos narrativos diversos e ler o infarto do Funcionário como evento independente, juntado à obra como simples coincidência poética. Mas nada prepara este acontecimento e nada decorre dele. Dentro da obra, a função do infarto do Funcionário está limitada ao impacto do evento sobre o Lixeiro. E é bom não esquecer que estamos diante de uma obra em que o Cão tem ataques de lirismo expressos em fala e o Funcionário pretende ir para um Japão muito distante do país real. Um Japão onde as pessoas podem “deixar suas sandálias na rua que ninguém pega”, onde “as ruas não têm nome” (PASSÔ, 2005, p.63-64). Mais que isso, um Japão onde se presume que Deus esteja:

FUNCIONÁRIO: Cadê Deus? Cadê Deus? E se eu chegar no Japão e Deus não estiver lá? E se eu chegar no Japão e Ele não estiver lá? Oh, meu Deus, eu não respiro! E Deus, respira? Mas quem respira por Deus? Quem? Quem? E quem é Deus? (*Idem*, p.87).

Se levarmos isto em conta, movidos pelas próprias pistas dadas pelo texto e seu sentido simbólico, poderemos analisar a obra como expressão puramente subjetiva, delírio ou fantasia. E, como tal, passível de uma organização similar à das narrativas de sonho. Entretanto, as associações que nascem de um sonho sempre interessam na medida de sua relação com quem sonha. E não é fácil definir o *sujeito* em *Por Elise*. O texto dá margem para mais de uma resposta. Elise tem a palavra, ela é certamente a voz central. O Lixeiro é quem está na cena do infarto do Funcionário.

Fantasia de Elise ou do Lixeiro? Ambos são bons candidatos ao posto de *sujeito*. Ambos têm o imaginário necessário para tanto: a memória de Valico e a imagem do infarto. E pelo ponto de vista de qualquer dos dois, o infarto do Funcionário pode ser lido como o deslocamento da cena da morte de Valico (presenciada por Elise e imaginada pelo Lixeiro) para um novo contexto. Em certo sentido, a cena realiza teatralmente o encontro entre pai e filho (desejado por ambos, Elise e o Lixeiro).

É valioso lembrar que esta é apenas uma hipótese engenhosa para a leitura de *Por Elise*. As duas primeiras obras, de Strindberg e Botho Strauss, são tentativas assumidas de organização a partir de deslocamento e condensação. No caso de *Por Elise*, não há como

precisar esta intenção. Para tanto haveria que entrevistar a autora e o grupo, o que vai além das pretensões da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo é a apresentação de uma pesquisa em seu estágio inicial. Seu objetivo foi mostrar que há uma relação evidente entre o modo como o subconsciente é compreendido cientificamente e o modo como é representado artisticamente, em especial no teatro. Mais que isso, pretendeu-se mostrar a relação evidente entre o binômio freudiano ‘deslocamento-condensação’ e as representações dramáticas do subconsciente. O artigo encontra em *Rumo a Damasco*, de August Strindberg, *Grande e Pequeno*, de Botho Strauss, e *Por Elise*, de Grace Passô, construções ficcionais que contêm os mesmos elementos metafóricos e metonímicos descritos pela teoria psicanalítica. Isto faz crer que os conceitos psicanalíticos de deslocamento e condensação são frequentemente acessados quando o teatro imita a lógica do subconsciente. Compreender melhor a influência destes conceitos sobre a escrita dramática é valioso para ter uma melhor leitura de parte da dramaturgia moderna e contemporânea.

O assunto agora se abre para muitas questões interessantes: Em que medida estas estruturas narrativas são ‘espontâneas’? Em que medida elas nascem de um aprendizado cultural? Além destes, que outros autores devem figurar aqui? Além de *Vestido de Noiva*, que outras obras de Nelson Rodrigues tocam nesta questão, por exemplo? Qualquer que seja a pergunta escolhida para seguir adiante, o tema não esgota seu fascínio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FONTENELE, Laéria. *A Interpretação*. Coleção Psicanálise Passo a Passo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. v. 12.

GRUPO ESPANCA. *Por Elise – Programa da Peça*. Belo Horizonte: Grupo Espanca, 2004. (Edição Independente)

MENESES, Adélia Bezerra de. *As Portas do Sonho*. São Paulo: Ateliê, 2002.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Belo Horizonte: Grupo Espanca, 2005. (Edição Independente)

STRINDBERG, August. *Rumo a Damasco*. Tradução de Elizabeth Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.

STRAUSS, Botho. *Grande e Pequeno*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: 1984. (não editada em livro)

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THORAU, Henry. *Perspectivas do Moderno Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.