

Interdições Imaginárias

Andrea Limberto

Doutora pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2011) com a tese *Coincidências da censura – figuras de linguagem e subentendidos nas peças teatrais do Arquivo Miroel Silveira*, mestre pela mesma Escola (2006) estudando a sintaxe da imagem em movimento com *O traçado da luz*. É integrante de *MidiATO – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas* e do *Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da USP (NPCC/ECA-USP)*.

E-mail: andrealimberto@gmail.com

Resumo: Pretendemos nos acercar da noção de imaginário como a esfera por excelência em que pode haver liberação do gozo, sendo o primeiro conceito-chave assumido. Defendemos que tal liberação refere-se a um circuito sobre o qual incide uma interdição, este sendo o segundo conceito central. A interdição possibilita ao mesmo tempo o momento da liberação e, em seguida, aquele de deslocamento. Este tema, acreditamos, é fundante da dinâmica comunicacional uma vez que ela é dada através do encontro possibilitado no imaginário e pelas dissonâncias geradas nesse campo também, que produzem conteúdos a comunicar, a interditar e deslocar. Exemplificamos com duas obras teatrais constantes do Arquivo Miroel Silveira que passaram por censura durante a década de 60, ambas de autoria de Molière, *O doente imaginário (Le malade imaginaire)* e *Sganarello ou o traído imaginário (Sganarelle ou le Cocu imaginaire)*.

Palavras-chave: imaginário; interdição; comunicação; censura.

Abstract: We intend to approach the notion of imaginary as being the proper realm for an irruption of *jouissance* (enjoyment), that being our first key theoretical concept. We state that such an outburst is related to a psychoanalytic circuit that an act of interdiction sets into action, that being our second central concept. So, we understand that an interdiction perpetrates at once a movement of release and a shift in direction. Our subject is hypothetically founding of the communicational dynamics since it is born from the interchange happening on the imaginary realm and nurtures from its leftover dissent thus producing content destined to communication, interdiction and shift. Our examples are based on two playwrights present at the Miroel Silveira Files which underwent censorship during the 60's: *Le malade imaginaire (The imaginary invalid)* and *Sganarelle ou le Cocu imaginaire (The imaginary cuckold)*, both by Molière.

Keywords: imaginary; interdiction; communication; censorship.

Estás louco, meu irmão... Por nada deste mundo gostaria que os outros o vissem fazendo o que fazes. Apalpa-te um pouco. Domina-te. Não te entregues assim à imaginação.

(MOLIÈRE, O doente imaginário: 41)

Qual a realidade e a concretude do imaginário? Às vezes nos parece difícil trabalhar com seus efeitos e sentir que essa esfera da produção humana é passível de ser identificada nos termos de sua dinâmica. Falar de imaginário pode remeter ao senso comum de tratar do que seja falso ou irreal. Podemos até aceitar essa noção se ela se coloca como uma dicotomia tomada inicialmente, mas que não

implique descarte do enunciado que está sendo julgado. Podemos dizer que o imaginário é um dos campos que emergem em decorrência da entrada do sujeito na linguagem, e assim, da mesma forma, institui o sujeito mas é também não pode ser identificado como seu domínio próprio e exclusivo.

O que nos propõe Molière no trecho destacado como epígrafe é uma aterrissagem ou encarnação de volta ao corpo, como se esse fosse o dado concreto a ancorar o imaginário. E o ato de apalpar, nesse caso, nos coloca em contato com nossa realidade carnal. O autor nos fala então da adesão a um imaginário a partir da nomeação de uma imaginação que no caso está desenfreada.

Nesse sentido justamente o que podemos diferenciar é a noção também de imaginação como sendo uma outra denominação utilizada para tratar do mesmo imaginário – muito comumente quando este é entendido na associação ao falso, ilusório e especialmente à irrealidade. Assim, interditar a imaginação e chamar à realidade parece um ato plausível. Pretendemos tratar aqui sobre a possibilidade de limitação e interdição sobre o imaginário entendido na constituição mesma da troca comunicacional, fundando sua possibilidade de ocorrência e de formação de laço social. Se o tomarmos dessa forma, entregar-se à imaginação é o princípio necessário para adequação, participação social, articulação de identidade e inteligência de produtos culturais e comunicacionais em geral.

Entendemos que estudar a dinâmica do imaginário relacionada aos processos comunicacionais permite uma aproximação justamente com o que é rico neste campo, a possibilidade de acompanhar seus deslocamentos, desconexões e desengajamentos. É pensar os pontos extremos da maior empatia comunicacional, em que os interlocutores parecem se entender perfeitamente ao grau de maior afastamento, onde não haveria a possibilidade de comunicação, onde residiria o incomunicável.

Nossa preocupação neste artigo penderá a escrutinar as marcas deste incomunicável, visto que ele próprio, como defenderemos, não poderá ser apreendido em si. Então as referidas marcas aparecem nos enunciados como efeitos de interdição, os conforma. É sobre as relações simbióticas entre interdição e imaginário que queremos nos aprofundar. Dizemos inicialmente que as formações do imaginário dependem de uma baliza em mecanismos de interdição. Não podemos ignorar, como retomaremos adiante, que os efeitos no nível do imaginário não estão desvinculados, na concepção lacaniana, das instaurações encontradas no simbólico, estando atrelados a elas. No entanto, segue sendo mais desafiador pensar o eco que elas repercutem no imaginário, já que este continua a ser sentido como uma esfera que sofreria menos a incidência da interdição mesma.

Talvez porque sua incidência se dê em algo que é como nossa própria carne, a matéria de que somos feitos. Mais pungente do que concretizar a interdição da ordem temporal, da ordem espacial, que poderiam ser confortavelmente localizadas num mundo externo a nós, tomamos como desafio marcar a limitação do que faz confundir a fronteira entre nós e o mundo. Qual o limite entre o que se estabelece como um imaginário compreensível socialmente e a fantasia individual? Ao mesmo tempo devemos considerar a possibilidade das formações imaginárias se desdobrarem e se transformarem e continuarem correntes.

O presente artigo é derivado da pesquisa *Coincidências da Censura – figuras de linguagem e subentendidos nas peças teatrais do Arquivo Miroel Silveira*, realizada em nível de doutorado e tratando sobre processos de interdição em peças teatrais do Arquivo Miroel Siveira. No referido trabalho, a partir dos processos de censura previa analisou-se os casos em que o veto incidiu sobre trechos censurados construídos com figuras de linguagem, buscando compreender o funcionamento da lógica da censura em seu caráter de interdição.

Faremos, inicialmente, um percurso por um entendimento teórico sobre o que seja o imaginário e suas formações, profícuo para tratar do aspecto da interdição. Defenderemos também como esta última pode tomar parte no processo de constituição e deslizamento destes imaginários. Em seguida, ilustraremos com exemplos de peças teatrais de Molière (pseudônimo de Jean Baptiste de Poquelin) constantes no referido Arquivo e que, de alguma forma, acessam um modo de pensar o imaginário, ainda marcado por ser sinônimo de algo falso, mas deixando entrever na dinâmica da comédia as complexidades de seus efeitos.

Formações imaginárias

Podemos dizer que os estudos sobre o imaginário já estabelecem um campo próprio como categoria associada às pesquisas na área da cultura, das ciências sociais, mas também dos estudos da linguagem, da comunicação e das artes. Tem sido uma palavra constantemente utilizada para referir-se a uma marca, uma característica de um grupo ou de um tipo de produção. Existe certa vaguidão em sua conceituação, próprio da indeterminação do que ele seja. É uma palavra que pode ser tomada tanto pelo senso comum, como conceitualmente. Mas a abertura a que nos referimos se dá mais no campo conceitual, sua noção um tanto imprecisa valoriza o surgimento de um elemento não racional, imponderável, mas ao mesmo tempo identificável, reconhecido e sabido.

É histórica a contraposição entre imaginário e verdadeiro, real.

Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível. Essa noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás (MAFFESOLI, 2001: 74/75).

Retomaremos essa distinção ao abordarmos o caso exemplar das duas peças teatrais sobre as quais trabalhamos. No enredo de ambas temos o entendimento de imaginário em oposição ao verdadeiro, mas ao mesmo tempo o autor é hábil em mostrar os efeitos da crença na ação das personagens.

Sobre sua herança na palavra imaginação, na referência a um compilado de imagens, muitas vezes se coloca como origem ideológica remota, agregando o que seriam a produção de imagens icônicas àquelas ligadas à produção cultural em geral, independentemente do suporte.

O que não ocorreu com a “explosão” do imaginário. Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico. (...) Felizmente e apesar de tudo, nos últimos 25 anos uma minoria de pesquisadores, que cresce a cada dia, interessou-se pelo estudo deste fenômeno fundamental da sociedade e pela revolução cultural que implica (DURAND, 1998: 31/32).

Acreditamos que seja importante investigar as determinações dessa profusão de imagens sem necessariamente assumir que isso implica em reduzir a criatividade dessas produções do imaginário. Entendemos que a produção das imagens também sofre a interferência das construções do imaginário – e elas próprias não são o imaginário – e seu traçado é dado pela luz. Ainda que se tratem de imagens icônicas ela lida com esses conceitos ideais que movimentam o imaginário.

Esses traços de definição sobre o que pode ser entendido como imaginário servem para nós como um percurso para atingirmos o ponto em que ele pode ser pensado como passível de sofrer a incidência dos mecanismos de interdição. Defendemos que essa possibilidade é uma das diferenças essenciais entre o imaginário pensado

pontualmente como uma categoria nominável numa estratégia metodológica ou como um dado concreto no estabelecimento de qualquer comunicação.

Nesse sentido identificamos duas linhas principais que acabam por determinar terrenos teóricos férteis para definir imaginário, aquela instaurada por Durand e Bachelard e aquela lacaniana. Entendemos que ambas reconhecem a concretude das formações imaginárias na produção cultural humana, sendo que a última reforça essa perspectiva amarrando-a a uma tríade constitutiva (real-simbólico-imaginário).

Especificamente para pensar a dinâmica comunicacional nos parece rico pensar o imaginário na fundação da possibilidade de troca. De alguma forma, podemos dizer que ele é sempre coletivo, na medida em que diz respeito ao social. A ideia de imaginário só concebe o que é coletivo, na maneira de dialogar com o conhecimento que depende do reconhecimento daquele mesmo conteúdo pelo outro.

Além de o considerarmos coletivo – e por isso mesmo – imputamos-lhe a condição de construção, sustentação do laço social e objetivação do mesmo, ainda que possa ser sempre em suspensão. Entendemos imaginário na perspectiva que os estudos de discurso nos oferecem, pensado como uma esfera essencial da construção de mundo e das trocas comunicacionais. Reforçamos a ideia de que o imaginário é a via de inteligência dos conteúdos enquadrados em sua lógica. Conteúdos que, de outra forma, estariam dispersos e excluídos da possibilidade de reconhecimento.

Também a noção de imaginário ganha sua especificidade na Análise de Discurso. Acabamos de dizer que não existe relação direta entre a linguagem e o mundo. A relação não é direta mas funciona como se fosse, por causa do imaginário (...) Dito de outra forma, se se tira a história, a palavra vira imagem pura. Essa relação com a história mostra a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de constituir práticas. Mas, em seu funcionamento ideológico, as palavras se apresentam com sua transparência que poderíamos atravessar para atingir seus “conteúdos” (ORLANDI, 1994: 57).

Pensamos a aceitação do imaginário como dado de realidade, operante, ou seja, como parte atuante nas práticas comunicacionais. Tratar da seara do imaginário sem exatamente associá-lo a um empenho metodológico (tratar, por exemplo, do imaginário de um grupo específico) coloca-nos num campo teoricamente instável. O termo é largamente utilizado, no entanto pouco conceitualmente contrastado. Com linhas vinculadas ao pensamento psicanalítico podemos entender o imaginário mais como uma esfera que se complementa numa tríade com o simbólico e o Real. Nesse sentido, o imaginário ganha uma dimensão mais estendida de presença em todo e qualquer tipo de enunciado, estando imbricado em sua própria constituição. E também passando da esfera coletiva à individual com uma nuance específica, a coletiva apresentada nos próprios enunciados e a individual nos termos de uma fantasia.

Defendemos que na troca das porções imaginárias está a própria possibilidade de comunicar. E todo o trabalho de dialogar está em negociar os imaginários em jogo entre os interlocutores. Não vamos dizer que o imaginário que se acertam é o de um ou de outro interlocutor particularmente, pois entendemos que não estejam presos à constituição individual. Os imaginários que se acertam são aqueles responsáveis pelo desenho das possibilidades lógicas da existência das fantasias. Ou seja, podemos estender o pensamento dizendo que se trata de compilar quais as matrizes dos sonhos. E como dissemos, fantasias inclusive são originadas num processo de corte e de interdição. O que propomos, então, pensando ser um

ponto mais além é a relação do trabalho do imaginário com aquele da interdição, da repressão e, finalmente, da censura.

Entendemos ainda que o imaginário esteja associado à memória ou à identidade de algo. O que pensamos aqui é sua constituição presente e mutante, no qual ele é trabalhado no momento da palavra em ato, da constituição do enunciado e atualiza a história da identidade que o permite reconhecer nesse ponto exato da história, atualizado e ao mesmo tempo reconhecível na interação. Outra concepção é a de pensarmos o imaginário na associação da recorrência de um referente ou um significante, como, por exemplo, pensar o imaginário feminino. No entanto, observaremos preferencialmente aqui as cominações híbridas que a concepção de imaginário permite, aquela do escrutínio das imagens possíveis de serem formadas e o enquadramento em que são compreendidas.

O imaginário, como o estamos tomando, é um operador lógico na construção dos enunciados e também garante a coesão discursiva. Dessa forma defendemos que ele possa ir da palavra ao nível de interpretação de texto fazendo a costura de um sentido. Ele se manifesta ainda que haja a tentativa de ser objetivado.

Devemos considerar ainda a identificação do imaginário com um âmbito dito não racional. E será necessário religar essas duas concepções, do que seja o racional e o irracional para entender a ação de concreta de interdição. Assim, não trabalhamos com o imaginário sendo uniforme, unívoco num texto. Um texto rico em sentidos pode apontar para diversas imagens que se fazem ecoar através de suas palavras. É nesse sentido que entendemos que a interdição age sobre tais sentidos, tentando corrigir aqueles indesejáveis, socialmente censuráveis.

Tratando especificamente do âmbito do que seja a interdição, a entendemos numa perspectiva discursiva em que ela se faz indispensável para a estruturação dos enunciados. Não se trata de um componente da fórmula, mas a própria ação de se constituir como enunciado. Nesse sentido, gostaríamos de tratar da interdição como parte indissociável também do processo de geração e deslocamento das formações imaginárias de que vínhamos tratando.

Podemos pensar a interdição nesse nível discursivo, mas também num nível onde se reconhecem os tabus, como podemos recuperar com Michel Foucault. É nesse momento que os imaginários podem assumir nuances, fazer desvios na maneira como se apresentam. Assim, do momento em que tratamos da imagem associada ao som, imagem sonora como nos apresentava Ferdinand de Saussure, passamos à formações que estão erigidas por outras imagens não trazidas ao enunciado, não-ditas ou, podemos dizer carregando nas cores do proibido, malditas. A relação entre as formações do imaginário e a presença de um mecanismo de interdição pretende ser a especificidade do debate aqui proposto.

Casos do Arquivo Miroel Silveira

Tratar sobre a relação entre o imaginário e interdição nos pareceu mais evidente com o exemplo de casos de textos de ficção, mais do que os documentais o especificamente jornalísticos. Aqueles de ficção nos colocam diretamente na confusão entre imaginação e imaginário e nos permitem, portanto, operar a distinção que pretendemos, reforçando a separação entre o que é imaginado e das imagens operantes.

O pacto da obra ficcional com o leitor, ainda, aciona o fazer-de-conta que está acontecendo sem a mácula do julgamento sobre a veracidade ou falsidade. Isso também nos permite, acreditamos, observar o imaginário em sua presença assim admitida e concreta.

Selecionamos duas peças teatrais que, sobretudo, tratam do tema da imaginação. A confluência teórica que apresentamos nos é favorável a entender a ação sobre aquelas obras que tiveram pedido de apresentação entre 1920 e 1960 no Estado de São Paulo e resultaram em parecer emitido pela censura estatal. Destacamos duas peças exemplares, que embora não façam parte do repertório da dramaturgia contemporânea tiveram de passar pelo processo de interdição e sua avaliação feita para apresentação das mesmas no tempo da solicitação. Vale ressaltar que a ação de censura se fazia quando da organização da montagem da peça, com a submissão do original. Então, ainda que o texto de Molière tivesse sido escrito no século XVII procedia passar pela avaliação censória e poderiam, assim, sofrer corte de palavras – como foi o caso de *O traído imaginário*.

DDP3585 - *O Doente Imaginário*

Localização: DDP3585
 Autor: Molière
 Título: *O doente Imaginário* - Molière; tradução de João Ernesto Coelho Neto
 Gênero(s): Comédia
 Atos / Quadros: 3

Dados sobre o Processo

Interpretes: Grupo Teatral Politécnico
 Henrique Bertelli
 Pequeno Teatro Popular
 Associação Brasileira A Hebraica de São Paulo
 Censura: Livre
 Notas: Esta peça participou, por meio da Cia Pequeno Teatro Popular, do II Festival Profissional de Santos, no período de 14 a 30 de julho de 1961; ver DDP5438, sob o ID5993
 Data Cert. Censura: 10/09/1953
 16/09/1960
 11/08/1961
 18/03/1965
 Notas da Censura: Livre

Em *O Doente Imaginário*, Argan, um pai que se julga muito doente, pretende casar sua filha Angélica com um médico para que tenha os cuidados necessários sempre e sem tantos custos. Ele é casado pela segunda vez com Beline, que tem interesse em seu dinheiro e o aconselha a enviar a filha a um convento. Angélica está apaixonada por Cleanto, com quem quer casar-se por vontade e tenta convencer seu pai disso. Toinette, a empregada da casa, que se envolve em toda a trama, e Beraldo, irmão de Argan, armam para ajudar a moça casadoira e mostrar a realidade das relações para o pretense doente.

Neste primeiro caso, a indicação da censura para a peça foi livre, sem restrição de idade e sem cortes de palavras, nos vários certificados de censura liberados. Vale dizer que a cada montagem da peça era necessário novo processo censório.

A peça é uma das comédias mais famosas do autor, tendo adaptações em diversas línguas pelo mundo, inclusive em português na tradução de Maria José de Carvalho e, em outros anos, de João Ernesto Coelho Neto, que foi censor em processos de censura teatral entre 1958 e 1968. Podemos dizer que esta peça tinha um aval institucional para ser traduzida, endosso por pertencer ao cânone teatral. O resultado de sua interdição é esperado que seja livre em todos os anos em que houve requisição.

Mas qual a relação que estabelecemos com os conceitos de imaginário que trabalhávamos? Num primeiro nível, o imaginário criado sobre a peça recobre a possibilidade de que haja censura, nesse caso. Digamos que esse seja um dado do imaginário relacionado à peça teatral, mas externo a seu texto.

Pensando, de outro modo, como a questão do imaginário é abordada nesta peça teatral, destacamos um trecho para que possamos comentar¹:

¹Os trechos transcritos respeitam a grafia original.

“Argan – O que? Negas uma cousa estabelecida por todo o mundo? E que todos os séculos têm reverenciado?”

Beraldo – Longe de crer nela, eu a acho, aqui entre nós, a maior impostura do mundo. Encarando a cousa como filósofo, não vejo falsidade maior e nada mais ridículo do que um homem querer se meter a curar a outro.

Argan – Porque não admities, meu irmão, que um homem possa curar outro?

Beraldo – Pela razão, meu irmão, de que o funcionamento de uma máquina é um mistério que até hoje os homens não conseguiram desvendar; e que a natureza nos colocou diante dos olhos vendas muito espessas para que possamos ver qualquer cousa.

Argan – Segundo tua teoria, os médicos não sabem nada, então?

Beraldo – Sabem sim, meu irmão. Na maioria, eles sabem as mais belas retóricas, sabem falar o mais belo latim, sabem nomear em grego todas as doenças, defini-las, classificá-las, mas curá-las isto não.

Argan – Mas deves concordar que nestes assuntos os médicos sabem mais que as outras pessoas.

Beraldo – Eles sabem, meu irmão, aquilo que eu já disse, o que aliás, não cura grande cousa e toda a excelência de sua arte consiste num pomposo palavreado e em argumentos especiosos em que se dão palavras em lugar de razões e promessas em lugar de efeitos” (O doente imaginário: 35).

O que está em discussão nesse trecho, um tema recorrente em toda a trama da peça selecionada, é a dependência de Argan em relação às indicações médicas. A personagem se atém aos procedimentos e rotinas prescritos de uma maneira que o autor faz parecer mágica, quase miraculosa para cuidar-se e continuar vivo. É na estruturação dessa personagem de maneira caricata, em se tratando de uma comédia, que vemos o exagero da aderência a um imaginário. Essa mesma colagem à crença é responsável por manter vivo aquele que a ela cumpre seus préstimos.

Em comparação com os enredos dramáticos, a construção de personagens na comédia costuma ser classificada como mais rasa e superficial. É dessa maneira que se pode, por outro lado, concentrar-se no desenrolar das ações e na trama cheia de idas e vindas, de desencontros. Dessa forma faz expor ao ridículo o que seria de outro modo ritual e mitológico em devotar-se a uma causa ou a uma rotina de cuidados.

É na comédia que se pode escarnecer-se da vinculação a ideais que, em outros momentos, vemos desabar. Ou melhor, que sentimos em suas brechas e imperfeições os espaços em que não são hegemônicos. Nesta peça de Molière é Beraldo, o irmão caracterizado como mais desapegado dos ensinamentos da medicina ou da fé na ciência que faz às vezes de interceder por um outro modo de imaginar a relação com a possibilidade de morte. E devemos reforçar que é isso que está dado quando Argan, o doente, teme. Ele teme a morte, as mazelas que lhe podem chegar ainda em vida indicando deterioração de si.

Beraldo nega os efeitos dos compostos indicados por médicos e preparados por boticários, mas concede valor à força de sua retórica. Nesse ponto diz do palavreado dos médicos e indica que seriam palavras vazias, sem os ditos efeitos. De outro modo, entendemos que a peça de Molière como um todo trata justamente de fazer ver que tais retóricas têm seu efeito a partir da adesão dos crentes. Em que crê então Beraldo?

Na trama de *O doente imaginário*, ele faz o papel daquele que está colocado fora da lógica de funcionamento da construção da imagem de doente dada. É ele quem vem apontar que “o rei está nu”. Argan tem reforço de sua condição de doente pelo tratamento que lhe dá sua mulher, reservando-lhe o olhar de um pobre. Isso ocorre também pela atenção que lhe dá sua filha, para quem é um pai debilitado. Dizemos, então, que o circuito familiar é viciado no reforço desse imaginário.

A personagem de Toinette, a empregada, é aquela que estando na casa pertence e não pertence ao circuito familiar ao mesmo tempo, pode se interpor e enerva seu patrão constantemente. Diz-lhe que não está doente. É com o reforço do irmão Beraldo, que vem de fora da casa, que se constrói um debate no clímax da peça sobre os fazeres milagrosos da medicina e da ciência em geral. Beraldo não sobrepõe uma imagem diferente para solidificar sua argumentação. Limita-se a rechaçar a fé depositada pelo irmão Argan.

No final da peça, o nó emocional em torno do casamento de Angélica desfaz-se mas a Argan é dada a continuidade de sua loucura imaginária, no aparecimento da figura de um novo médico que vai cuidar dele. No entanto, esse doutor é a própria empregada Toinette em disfarce. Argan ganha um placebo de médico, numa caricatura de Molière atestando que a imaginação do cuidado é mais forte do que a medicação em si.

Tratando nos termos da interdição, podemos dizer que o acesso de Argan a um dos elementos que compunham o imaginário de seus cuidados médicos é interdito. Ele não se trata mais com seu antigo médico. Mas a cena imaginária está, de alguma forma, tão bem armada que a substituição da figura do médico pela empregada não o impede de ver o que realmente importa para si: que seus cuidados continuam e então ele pode se apaziguar.

Entendemos o imaginário, dessa forma, no limiar entre a possibilidade de ver e a cegueira, entre a opacidade e a transparência – como poderíamos retomar nos estudos sobre o cinema desenvolvidos por Ismail Xavier. Ainda que se tratasse de analisar um produto audiovisual, essa dualidade permaneceria. E devemos lembrar sempre que, em relação ao teatro, trata-se também de uma arte do dar a ver. Em que as situações encenadas pretendem mostrar um dado concreto. Assim que na execução da peça teatral Argan vê sua empregada-médico, fica intrigado com essa figura que lhe é familiar mas não acredita em seus olhos, mas sim num olho talvez mais lúcido que enxerga e vê o imaginário.

DDP2994 - O traído imaginário

Localização: DDP2994
 Autor: Molière pseud
 Título: *O traído imaginário* - Molière; tradução de Moysés Leiner
 Gênero(s) do Espetáculo: Teatro amador
 Gênero(s): Comédia
 Personagem(s): 8
 Atos / Quadros: 1

Dados sobre o Processo

Documentos: O processo contém: 1 autorização diária da SBAT, de 14 de junho de 1950; 1 requerimento de Moysés Leiner, diretor da seção de teatro do Grêmio Politécnico, de 30 de junho de 1950; 1 certificado de censura ao requerimento acima, de 6 de junho de 1950; 1 cópia carbono da peça
 Interpretes: Grêmio Politécnico da Escola Normal Caetano de Campos
 Censura: Peça liberada, observado os cortes das folhas números 5 e 9
 Órgão de Censura: Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública Departamento de Investigações Divisão de Diversões Públicas
 Data Cert. Censura: 06/07/1950
 Notas da Censura: Peça liberada, observado os cortes das folhas números 5 e 9

A segunda peça de Molière que trata também do tema do imaginário e que selecionamos para trabalhar é *Sganarello ou o traído imaginário*. Sganarello é uma personagem que será recorrente na obra do autor e que é tido como uma derivação do imaginário que envolve também a personagem de Don Juan, a sedução por um amante inveterável. Consideramos que esse seja um caso interessante para análise pois houve corte de palavras, ainda que o texto não tivesse sido escrito no período em que houve a censura. Na verdade, como dissemos, a separação entre a escrita e o veto é de séculos de distância. Cabe ver – e isso tomamos como indício do algo a mais que o imaginário implica – os conteúdos que estão aderidos às palavras censuradas para que o corte fosse provocado. Entendemos assim que todo imaginário é também uma argumentação e uma provocação, chama

à adesão ou à repulsa. E, diferentemente da primeira peça que trabalhamos, a relação que estabeleceremos entre imaginário e interdição não será dada na trama, mas na ação externa estimulada pelo dito.

Em *O traído imaginário* há novamente um pai, Gorgibus, que pretende casar sua filha, Célia, com alguém contra sua vontade, estando esta enamorada de Lélío. A jovem não consente no casamento, desmaia e assim perde um retrato de seu amado. Tal retrato cai nas mãos da mulher de Sganarello e é pivô de todos os desencontros e mal-entendidos que movimentam a trama. O texto da peça sofreu cortes em dois momentos, nas páginas 5 e 9 do original entregue à censura, nos pontos em que transcrevemos abaixo.

Mulher – (prossequindo) – Imagino como deve ser delicioso quando um homem assim belo se interessa se interessa pela gente. E se ele insistisse seria difícil resistir à tentação. Oh! Porque não tenho eu um marido assim! Em lugar daquele desageitado...Aquele bruto do meu...

Sganarello – (Arrancando-lhe o retrato da mão) - Ah! Bandida! Agindo contra mim, surpreendi-te! Ultrajando a honra de teu querido esposo! Com que então, segundo teus cálculos, ó, minha mui digna esposa, o marido já não é suficiente para a esposa? E por Belzebú que te leve para o inferno! Que melhor partido tu podes desejar? Que pode a senhora achar em mim de ridículo? Veja esta graça, este porte que todo mundo admira. Este rosto feito para inspirar amor, para que mil beldades suspirem noite e dia! Em suma, minha encantadora pessoa não é algo suficiente para contentar-te? **E para saciar teu apetite guloso é preciso juntar ao marido o complemento de um amante.**

Neste trecho é interessante notar como a declaração feminina inicial não inspira o veto, tanto quanto a pontuação que faz Sganarello sobre o apetite dela. Entendemos que a palavra “apetite”, bem como a utilização do verbo “saciar” podem abrir o sentido para implicitar que se trata do desejo sexual e não de uma declaração de amor. O acréscimo de um amante funcionaria para o sexo, além daquele relacionamento sexual com o marido.

Tratando do âmbito do imaginário, então, observamos que há uma certa dicotomia instaurada que apresenta o imaginário sobre o amor e sobre o sexo. Outro imaginário se cruza para adensar o trecho em questão, aquele das possibilidades da mulher e das diferentes possibilidades do homem. A mulher pode assumir a imagem de insatisfeita, enquanto o homem a de provedor de amor. Em outro momento, na mesma peça, a mulher ama e o homem imagina que ela se casa por interesse.

Podemos dizer que nesta peça de Molière o entendimento do imaginário sobre o que homens e mulheres procuram movimenta a ação e é fruto dos encontros e desencontros. Mais uma vez, a figura da empregada, que nesse caso não é nomeada, mas identificada apenas como “A Creada de Célia” tem um papel fundamental para a interdição de um circuito familiar e de descompassos entre imagens. Ela trabalha na trama, com conhecimento e escuta das falas das personagens todas, para identificar os possíveis acertos e casar imaginários.

Gostaríamos de apontar, com este trecho, muitas vezes a falta de univocidade que também é característica das formações imaginárias. A cada enunciado a adesão se dá a uma argumentação baseada num complexo de imaginários possíveis e reconhecíveis. De modo que as imagens da mulher e seus desejos presentes na peça são acertos que o público deve identificar, compactuando ou não. Nesse sentido é que se encontra a abertura do censor para rasurar exatamente o ponto em que o apetite feminino não está de acordo com o imaginário desejável para as damas de sociedade das décadas de 50 e 60 no Brasil, quando a peça foi encenada. Muito embora a ideia de que haja traição e relacionamentos extra-conjugais esteja dada no fundamento e em toda a trama da mesma peça.

Cena XII

Sganarello e um parenta da mulher

O parente – Sob este ponto de vista eu aprovo o procedimento de um marido. Mas também acho que foi um pouco precipitado. Em tudo que vos ouvi dizer ontem contra ela, não encontrei nada que prove que ela é uma criminosa. Este é um caso delicado e uma vergonha assim, não se deve imputar sem se estar bem certo do que diz.

Sganarello – **De modo que é preciso tocar com o dedo na coisa?**² (O traído imaginário: 9).

²As frases em negrito e itálico indicam o trecho vetado.

Neste segundo trecho que separamos temos uma pista para dizer de que imaginário o censor está tentando livrar as damas, é aquele que indica o contato com o corpo. Poderíamos aqui, então, tratar de um corpo de que todos reconhecem a existência, tomado como dado concreto, mas sobre o qual infalivelmente recai uma interdição imaginária. A explicitação de tal uso interdito do corpo coloca-se no limiar da obscenidade.

A frase censurada que se nos apresenta tem duplo sentido, poderia ser entendida simplesmente como “é preciso ver para crer”. No entanto, seguindo as pistas indicativas de uma alusão ao desejo sexual feminino, podemos entender que se trata de um ímpeto em atestar no corpo o imaginário. E notemos, ainda que a doença de Argan, na peça anterior, trata-se também de uma relação com o corpo que é (re)velada pelo imaginário. Da mesma forma aqui, a confirmação da traição se dá onde no corpo? Onde se resolve esse imaginário? Ou dizendo de outra forma, onde ele se interdita para que não vá *ad infinitum* produzindo seus restos? É “na coisa”.

Podemos dizer, de maneira genérica, que ambas as peças tratam da condição do imaginário como algo próximo ao falso, algo que não se tem, mas se imagina ter. Temos duas entradas, dessa forma, para trabalhar as peças com relação à questão do imaginário. Por um lado ela nos traz uma concepção que abriria para discurtir sobre a validade do mesmo, da aferição da verdade ou da falsidade do que se diz. E essa idéia modula o enredo das duas comédias em questão.

Um segundo aspecto, que nos interessa mais de perto, é a questão das peças terem passado pela censura e voltarem com resultado desse julgamento. *O Doente imaginário* teve classificação livre, enquanto *O traído imaginário* teve trechos cortados. As comédias tradicionalmente lidam com uma linguagem mais popularesca e que incitaria mais ao veto, especialmente moral.

O tema da mulher que tem um apetite sexual julgado maior do que o normal na fala da personagem não se enquadra bem com o imaginário pretendido para ela pelo censor. Ele assim tentar reter a implicação de comportamento sexual considerado indesejável. É vetado também a referência um pouco mais explícita ao contato entre corpos, mas ao mesmo tempo velada no uso do termo genérico “coisa”.

Temos assim uma segunda forma de pensar como essas peças teatrais acessam a questão do imaginário, que é estabelecer a cada diálogo a continuidade de uma imagem responsável pela coesão e coerência do texto teatral. A interdição está presente, dessa forma, como olhar sobre o que o imaginário incita.

As duas peças observadas são comédias e isso normalmente caracteriza uma trama com desencontros, mal-entendidos, trocas. Esse ambiente de pretensa confusão faz casar a mensagem certa do autor sobre o que se imagina, que o que movimenta a trama é realmente o falsa imaginação, mas o concreto imaginário.

Conclusões

“(...) não é tanto brincar, é mais acomodar-se as suas fantasias. Tudo isto é entre nós. Podemos assim, cada um representar um personagem e nos divertirmos uns aos outros. Estamos na época do Carnaval e agora tudo é permitido. Vamos preparar tudo depressa.”

(O doente imaginário, Molière, cena XXII)

O imaginário, como o estamos apresentando, é responsável ao mesmo tempo pelo momento de gozo, de identificação, de entrega e ao momento de interdição, que pode vir de diversas formas: pela réplica do interlocutor, pela censura perpetrada pelo Estado, entre outras formas que fazer baliza ao dito. De todo modo, entendemos que a comunicação permite a realização de ajustes para um entendimento comum para o que se está tomando. O processo inicia-se com a recuperação de um imaginário (e veja que não dizemos aqui a instauração de algo novo) e sua colocação em ato. Os deslizamentos e deslocamentos provocados nessa interação seguem a cada nova comunicação.

No limite poderíamos dizer que a maior interdição à comunicação talvez seja a ideia de que não se comunica nada a ninguém, o que haveria são combinados imaginários que se ajustam nas negociações que são cada diálogo. A imaginação iria ao ponto de esbarrar onde está a imagem do outro. E ela me faz recuar dos sentidos que quero, que fantasio. Ao imaginário às vezes não se atribui a forma, os contornos desse impedimento. Mas mais do que pleno e totalizante ele é também poroso e mutante. Ainda que na consonância de vozes sobre uma determinada imagem, veremos surgir seus aspectos, suas marcas, combinadas hibridamente com outras imagens.

Começamos estudando as figuras de linguagem censuradas em peças teatrais com vontade de dizer das imagens criadas por elas. Acabamos por encontrar na noção de imaginário um percurso profícuo que movimenta o acerto entre os interlocutores, entre o censor e o texto da peça teatral. Nessa dinâmica há sempre um ideal à qual os dois aderem ou não. No caso da censura, existe, no caso da não aderência, o veto, a proibição de palavras. Mas entre interlocutores em posição de pretensa equivalência há, no caso de uma dissonância de sentido, a tentativa de negociação ou o desengajamento do diálogo.

Pensamos a interdição em relação ao imaginário no nível da formação do laço comum para a comunicação. Não há como conceber o que está interdito para sempre nos vãos da memória. Mas podemos dizer que tal conteúdo faz parte do que ecoa nos imaginários nos quais estamos feitos e dizer do interdito é justamente dar início ao processo mesmo de geração de imaginários.

Em determinados momentos há rupturas nas imagens bem criadas que nos movem e através delas não vislumbramos a constituição do que são feitas, mas uma rearticulação positivada, luminosa e agregadora. A capacidade sintética do imaginário disputa com o corte que a interdição procede. O interdito do censor tenta barrar alguns trechos e palavras, com isso iluminando os ecos de alguns imaginários reconhecidos. Não é da força dessa interdição que tratamos. Da maneira como defendemos o imaginário se ramifica e aparece pulverizado nos textos, nas falas, nos enunciados em geral.

A interdição de que queremos tratar é aquela que mostra e faz frente ao imaginário como sua derrocada esperada mesmo a partir de sua vitória e estabelecimento. Ambos imaginário e interdito dizem da situação das relações de poder. Assim retomamos nossas peças exemplares para dizer que textos extemporâneos podem encarnar imaginários diferentes e a interdição pode reaparecer em concomitância com outros limites e contornos.

Referências Bibliográficas

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial, 2006.

DUCROT, O. *Dizer e não dizer – princípios de semântica lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977. (Orig.) Dire et ne pas dire. Hermann, 1972.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro*. São Jose do Rio Preto: Fapesp/Bluecom, 2005.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *O vazio iluminado*. Rio de Janeiro, Garamond: 2004.

LACAN, J. *O seminário VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Éditions Seuil, 1978.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Revista Famecos. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso, imaginário social e conhecimento*. Em Aberto, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar.1994.

SAMI-ALI. *Pensar o somático: imaginário e patologia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.