

O DESPERTAR DA PRIMAVERA, DE FRANK WEDEKIND*

Véra Motta

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos responsáveis pelo Curso de Extensão “O que é a Adolescência?” pela oportunidade de vir até aqui tecer alguns comentários acerca da peça *O Despertar da Primavera*, de autoria do dramaturgo alemão Frank Wedekind, escolha, por si só, indicativa dos propósitos que animam aqueles que sustentaram o debate sobre a adolescência.

Trata-se de uma peça que tem o subtítulo, sugestivo, de “Uma tragédia da juventude”, escrita em 1890, e que integra um conjunto de obra extenso e significativo. Wedekind é natural de Hanover, Alemanha, filho de médico liberal e cantora de ópera alemã, e é um dos pioneiros do expressionismo no teatro alemão. Sua obra renova os paradigmas da dramaturgia, em especial com a introdução do personagem rodeado e inteiramente integrado num grupo.

A peça *O Despertar...* foi objeto de inúmeras encenações nos palcos do mundo inteiro, tendo sido roteirizado para o cinema, sob a direção do alemão Richard Oswald. O próprio Wedekind, numa dessas encenações, atuou enquanto um dos personagens-símbolo, o Homem Mascarado. Há outros personagens-símbolos na peça: os adolescentes, em número de dezessete, compõem, de um lado, um personagem coletivo, protagonizando forças que se antagonizam, do outro lado, ao mundo dos adultos, representado por diversos personagens: pais dos adolescentes, professores, médico, pastor, serralheiro, tios. Mais do que singularidades, esses personagens-adultos compõem 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, Sonnentisch, ou Insolação; Prof. Hungergurt, ou Barriga de Fome; Prof. Knochenbruch, ou Quebra-Ossos; Prof. Fliegentod, ou Mata-Moscas; Affenschmalz, ou

Banha de Macaco; Knuppeldick, ou Cacete Grosso; Prof. Zungenschlag, ou Golpe de Língua; o Pastor Kahlbauch, ou Barriga Pelada; Dr. Von Brausepulver, ou Pó Efervescente, entre outros.

Entre os adolescentes, destacam-se as figuras emblemáticas de Melchior, Moritz e Wendla, cujos destinos, diversos, dão corpo à trama e ao desenvolvimento do tema: o despertar da sexualidade, drama protagonizado pela juventude de todo o mundo e de todas as histórias.

A peça se compõe de dezenove cenas, distribuídas em três atos. 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. Na cena seguinte, os rapazes se encontram, e Melchior e Moritz entabulam uma conversa, cuja leitura dramática ouvimos de forma tão brilhante pelos atores Roberto Lúcio e Isabel Noeme. O que extraímos daí para o nosso comentário?

Para Jacques Lacan (El despertar de la primavera, *Intervenciones y Textos*, 109-13), a sexualidade só irrompe no despertar dos sonhos. Assim é que Melchior relata ter sonhado, no inverno passado, que tinha batido no cachorro até o matar, sonho que lhe deixa perturbado. Moritz, por sua vez, sonha “com pernas com meias azul-celeste, que iam a subir por cima da escrivantina do professor”, Georg ainda sonha com a mãe e Lämmermeier com tortas e geléia de pêssego. Para cada um, de acordo com a teoria freudiana da sexualidade, um desenvolvimento e uma particularidade que desconhecem idade, ou determinantes biológicos. Ou ainda, segundo Lacan, embora não seja satisfatória para todos, a sexualidade está ao alcance de todo mundo.

É certo que a experiência da sexualidade abre-se para todos, mas é verdadeiramente sentida em cada um. O que a toma privada, para Lacan, é o pudor, tal como a mãe de Wendla experimenta na cena inicial do vestido. O que Wendla quer mostrar? Ela quer mostrar o púbis ao público, onde se exhibe por ser o objeto de um levantamento do véu. O véu, levantado, não mostra nada, e é este o princípio da iniciação, pontua Lacan. Na cena com a mãe (Ato I, Cena I), Wendla declara que usar o vestido que a mãe deseja é vestir-se como

penitente: “Se eu puser o meu vestido de penitência, visto-me por baixo como uma rainha dos elfos”.

É também o pudor que orienta a conduta de Moritz, na Cena II do I Ato, na sua conversa pouco ilustrativa com Melchior: “Se me queres fazer um favor, então dá-me as tuas explicações por escrito”, diz ele, solicitando do outro uma explicação sobre a reprodução humana. Uma outra Cena, a segunda do Segundo Ato, demonstra ainda o caráter do “pudor que nada tem a mostrar”, e é a cena em que Wendla recorre à mãe para esclarecer-se sobre a sexualidade e a origem dos bebês. Pede à mãe que o faça de forma velada : “Tu pões-me o avental por cima da cabeça e contas-me, contas-me tudo, como se estivesses sozinha no teu quarto”.

Lacan chama a atenção de que o vínculo que aí se estabelece é o da sexualidade com a linguagem, de tal sorte que nenhuma explicação será suficiente para diminuir ou mesmo evitar a angústia e o tormento do encontro primeiro com o sexo, tormento que levou Serge Cottet a designar este período de “Puberdade Catástrofe”, em razão dos embaraços e tropeços que marcam o encontro, desajeitado, quase sempre misterioso, com o parceiro do outro sexo. Assim se expressa Moritz, na Cena I, Ato I: “De que é que me serve uma enciclopédia se não me responde a questão da vida mais importante? “reclama ele ao amigo, diante da inexistência de respostas às suas perguntas sobre o sexo.

A terceira cena do I Ato encontra as moças Martha, Wendla e Thea, ocasião para serem expostas as teses de Wedekind, que antecipa Freud, para quem a psicanálise deve se ocupar, não em descrever o que é a mulher, mas como a menina se torna uma mulher. Entre elas, a única que quer ser mulher é Wendla, para quem ser mulher . . . “é uma questão de gosto...” E diz: “Eu todos os dias me alegro por ser moça. Acredita, eu não me trocava por nenhum príncipe... Sou tão feliz por ser moça; se eu não fosse moça suicidava-me para que na próxima vez...” Nesta cena tem ocasião a exposição de uma fantasia que percorre o imaginário da púbere, do lado do feminino: a fantasia do espancamento pelo pai, descrita por Martha, e que é atuada na Cena V desse mesmo ato, cuja leitura ouvimos nas vozes dos atores Roberto e Isabel.

A cena IV, que a antecede, encontra os rapazes preocupados com o sumiço de Moritz,

elemento que funciona como um *flashforward*, ou antecipação do sumiço definitivo, pelo suicídio, deste personagem. Na Cena V, da qual tivemos a excepcional leitura, Melchior e Wendla encontram-se na mata, sendo Melchior instado e mesmo submetido à fantasia, atuada, de Wendla. É ela quem toma de empréstimo a realidade da amiga espancada, fazendo o parceiro se colocar no lugar do pai, ou ainda, 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 cenas vindouras. O Ato que se segue abre-se com uma cena em que Melchior e Moritz encontram-se no gabinete de estudo do primeiro, ocasião em que Moritz, após a revelação que o escrito de Melchior lhe proporciona, ao contrário de acalmá-lo, põe-no ainda mais transtornado. Diz-se enfeitiçado, naquele momento, tomado inteiramente pela volúpia das sensações prazerosas. Refere-se então à história infantil que lhe contava a avó, da Rainha Sem Cabeça, uma história que retoma, de forma mítica, aquilo que Serge Cottet designa de “maldição universal” da puberdade, e que antecipa o desfecho da peça, apontando a solução, particular, para Moritz. “Era uma rainha muito bonita, linda como o sol, mais linda que todas as moças do reino. Mas por infelicidade tinha vindo a este mundo sem cabeça. Não podia comer, nem beber, não podia ver, nem rir e também não podia beijar. Ela fazia-se compreender pela corte só por meio da sua mãozinha muito macia. Declarava a guerra e as sentenças de morte com movimento dos seus delicados pés. Ora um dia ela foi derrotada por um rei que por acaso tinha duas cabeças que estavam sempre a brigar e que discutiam uma com a outra, de tal maneira que nenhuma deixava a outra falar. Ora o mágico-mor da corte pegou na menor cabeça e pô-la na rainha. E imagina, ficava-lhe perfeita. Então o rei casou com a rainha, e os dois deixaram de brigar, mas passaram a beijar-se na testa, na face e na boca e viveram felizes durante muitos anos...”

A estória da Rainha Sem Cabeça, na peça de Wedekind, atualiza o mito platônico da humanidade primitiva, ou melhor, da juventude da humanidade. Este mito está exposto na obra excepcionalmente rica de Platão, *O Banquete*, pela boca de Aristófanes, autor cômico da Antiguidade. De acordo com a teoria, 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 era redonda, esférica, em conformidade com a sua origem: os seres masculinos provinham do sol, os femininos da terra e os andróginos da lua, três seres 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 se unir, 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.

O mito nos serve de suporte para compreender a adolescência como um tempo de elaboração do luto, de luto pela perda de uma parte do corpo desde sempre perdida, tal como nos chama a atenção o trabalho de Arlete Garcia Lopes e Sofia Sarué (*A adolescência e o tomar-se desejante*). O corpo, na psicanálise, se constitui como essencialmente faltante, na medida em que a imagem do corpo próprio se origina, no sujeito, a partir da experiência do estádio do 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 o que Lacan chama de ficção do eu. O humano vê sua forma realizada fora de si, e é isso que permite às autoras avaliar o tempo da puberdade como o tempo de elaboração do luto.

A apreensão do corpo enquanto totalidade no estádio do espelho deixa um resto, que será recuperado na puberdade, na adolescência. Aí, 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 adolescente, no luto que retorna do objeto desde sempre perdido, percebe que ele não tem aquilo que permite tornar um, unificar, miticamente (- ϕ), lugar onde se inscreve a hiância do ato sexual.

Voltando à Cena inicial do Segundo Ato, recortamos um trecho que foi objeto de leitura dramática, e onde pudemos ver, na fala de Moritz, uma referência bem ao gosto de Freud sobre sua teoria da sexualidade. É a fala em que Moritz expõe a Melchior que as explicações do outro lhe soam como . . . “uma série de recordações obscuras, como uma canção que em criança se cantou com alegria, e que surge depois, avassaladora, quando se está a morrer, vinda da boca de outrem”. Ora, é disso que fala Freud e que retoma Serge Cottet em “Puberdade Catástrofe”: que a sexualidade não começa na puberdade, mas na infância, mas que, longe de se constituir uma 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, como de resto outros de sua geração, vêem-se submetidos, deve-se ao fato de que as fantasias afastam mais ainda da relação sexual do que a tomam possível.

Neste sentido, pode-se afirmar, com Freud e Cottet, 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, que lhe permitiria o acesso ao Outro sexo. Daí ser considerado por Lacan uma exceção, e não é casual que ouvimos, atrás, no diálogo entre os dois amigos, Melchior apelidá-lo de “rapariga”, de moça. Só há lugar para uma moça, e essa é Wendla.

As cenas que se seguem, para ir mais rapidamente, preparam o desfecho da peça. A Cena

II encontra Wendla e a mãe em tomo do nascimento de uma criança, ocasião em que Wendla pede à mãe para lhe revelar o enigma da origem dos bebês, e 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. Assim diz Wendla à mãe: “Tu pões-me o avental por cima da cabeça e contas-me, contas-me tudo, como se estivesses sozinha no teu quarto”. A revelação é adiada, e cumpre um papel na psicologia da adolescência e no desfecho da peça. Por causa disso, diz Freud, muitas tragédias ocorrem, pelos equívocos da não-revelação aos adolescentes dos mistérios do sexo. Na peça, esse evento irá permitir a Wendla o encontro sexual com Melchior, já que a revelação da mãe se deteve às portas da verdade: para se ter um filho, diz ela, é preciso amar um homem, e Wendla ainda não sabe amar.

A Cena III é uma cena significativa, mas paralela à trama principal: trata-se de Hänschen, outro dos rapazes que já despertou dos sonhos, e que realiza uma cena masturbatória diante da *Vênus de Palma Vecchio*, cometendo em seguida o que ele próprio qualifica de uxoricídio, assassinato das mulheres. É o sétimo que ele comete, sendo os anteriores dedicados a outras tantas figuras femininas, algumas míticas, retratadas por pintores da Renascença e outros contemporâneos de Wedekind. Trata-se de citações do autor (*Psiqué*, de Thumann; *Io*, de Corregio; *Galathea*, de Lossow; *Cupido*, de Bouguereau; *Ada*, de J. Van Beers; *Leda*, de Makart; e a própria *Venus*, de Palma Vecchio).

A Cena IV, finalmente, esboça-se como o encontro sexual entre Melchior e Wendla, em que o principal da cena não é tanto o ato, mas a constituição desse ato pelos dois púberes. 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.... Para as autoras Arlete Lopes e Sofia Sarué, a via escolhida por Melchior é a da Verdade, que está do lado d’A Mulher, como não-toda, e o ato que realiza não se situa na esfera do amor. Diferentemente de Moritz, Melchior se precipita na cópula, aquilo que permite a inserção da castração no vivido humano: homem e mulher esperam o falo, aquilo que suporta, para Lacan, as trocas sociais, e o que encontram é a falta (- φ).

Na Cena V, a mãe de Melchior 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. Nesta carta ela o repreende pela tentativa de imputar-lhe responsabilidade pela sua morte, caso não seja atendido na sua reivindicação. A cena seguinte, VI, encontra Wendla inteiramente tomada de voluptuosas sensações de prazer, do gozo experimentado no encontro com o parceiro sexual. O final desse ato resolve-se com a cena em que Moritz, indo à floresta para cometer suicídio, encontra a prostituta Ilse, de sua idade, aquela que poderia tê-lo fazer percorrido um outro caminho, mas que só lhe chega tarde demais. O suicídio de Moritz é um ponto estrutural na peça, e desse ato não há retomo possível. Por se situar na exceção, Moritz evade-se da cena, realizando o que, em psicanálise, se chama de passagem ao ato. Não podendo manter-se na posição de nada querer saber da reprodução humana, 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, como a Rainha Sem Cabeça de sua história infantil. Para as autoras Arlete Lopes e Sofia Sarué, o que ele não pôde realizar foi o luto do falo, na medida em que lhe falta o desejo, e o desejo lhe falta justamente por ele se achar fundido ao Ideal, já que ele se coloca como objeto para o gozo do Outro: “Caminharei para o altar como o jovem na velha Etrúria, cujo último estertor compra o bem-estar dos irmãos para o ano seguinte”.

O Terceiro Ato compõe-se de sete Cenas, em que as soluções, parciais, se fazem conhecer. Na primeira Cena, o Reitor e os Professores realizam o julgamento sumário de Melchior, expulsando-o da escola e responsabilizando-o pela morte de Moritz, em casa de quem foi encontrada a dissertação “O Coito”, de sua autoria. No cemitério, desdobra-se a cena do enterro de Moritz, em que o pai não o reconhece como “seu”. A cena que se segue encontra os pais de Melchior decidindo os seus destinos: o pai, representante real da lei – advogado – clama por castigo, enquanto a mãe cede aos argumentos do marido, ao saber que o filho envergonhou a família, engravidando Wendla. A próxima cena encontra Melchior no reformatório, em meio a outros que não o identificam. Outra cena revê o drama familiar de Wendla: a mãe, a irmã e o médico, e onde chama a atenção a recusa de Wendla 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 (*Eromenos*), e não do amante, do desejante, mas como objeto de desejo da mãe, sucumbindo ao aborto que lhe causa a tia: “Deus sabe

que eu não sei! Nós estivemos deitados no feno...Eu não amei mais ninguém no mundo senão a ti, a ti, mãe”. A penúltima cena se passa numa vinha, entre Hänschen, o mesmo da masturbação, e Ernst, 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. É 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 Lacan, o Homem Mascarado, além de salvar Melchior das garras de Moritz, também cumpre a função de Nome Próprio, e é a ele que Wedekind dedica a peça *O Despertar...* Entre os Nomes-do-Pai, para Lacan, pode se incluir o do Homem Mascarado, pois há tantos nomes para o Pai, que não há um só que lhe convenha. Para Jacques-Alain Miller, os Nomes-do-Pai formam um conjunto infinito, ou seja, respondem à lógica do não-todo, de tal sorte que isso faz Lacan aproximar o Mascarado da Mulher: ali onde a máscara, segundo ele, sozinha, ex-sistiria, neste lugar vazio. E esta função, assim encarnada em alguém que se designa por um nome próprio, que é um Nome-do-Nome, que se prefigura um outro destino para Melchior. Para este, a solução é da ordem da castração, e o que ela aponta não é a interdição da relação sexual, mas sua não-existência; a morte de Wendla vem desrealizar o ato, sempre falho, e que comporta uma fenda, uma ruptura, e que pode ser identificada à própria ordem do Inconsciente. Melchior elabora o seu luto do corpo, e é em razão disso que as autoras Arlete Lopes e Sofia Sarué consideram que ele se torna desejante.

O encontro com o túmulo de Wendla faz a articulação, necessária, entre a sexualidade e a morte, tema que a Psicanálise explora como um dos conteúdos essenciais da subjetividade humana. Wendla, enquanto objeto perdido, constitui-se objeto de desejo para Melchior, tal como Ofélia para Hamlet: o objeto, até então negligenciado, é reintegrado, pela via da identificação. Assim, Melchior fala: “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...” 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, para Serge Cottet, reveladores do impasse que a relação sexual estabelece para os humanos, de um encontro fortuito e sempre falho. As idealizações romanescas do objeto são a contrapartida de um desejo fortemente ameaçador. Por essa razão, os amores dos adolescentes são carregados de um tom dramático, na medida em que eles atestam a maldição que pesa sobre o sexo e que ilustra o combate do sujeito com o seu destino anatômico. Ao final, Moritz vê Melchior se afastando com o Homem Mascarado, e, com a cabeça debaixo do braço, reflete sobre a mesmice de sua eternidade putrefacta e sorri. Este encerramento dá o tom daquilo para o que nos aponta Lacan: que as formas do Nome-do-Pai, infinitas, vão mais-além de nós, ultrapassam o transcurso limitado das nossas vidas humanas.

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 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 um 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 ao Curso de Extensão da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFBA “O que é Adolescência”, em junho de 1995.