



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

JOSELENE MONTEIRO SILVA

OS HOMENS DO TEATRO DE NELSON RODRIGUES
EM FACE À SEXUALIDADE E AO AMOR

FORTALEZA

2022

JOSELENE MONTEIRO SILVA

OS HOMENS DO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

EM FACE À SEXUALIDADE E AO AMOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Psicologia. Área de concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laéria Bezerra Fontenele.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

- S58h Silva, Joselene Monteiro.
Os homens do teatro de Nelson Rodrigues em face à sexualidade e ao amor /
Joselene Monteiro Silva. – 2022.
196 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Laéria Bezerra Fontenele.
1. Psicanálise. 2. Sexualidade. 3. Amor. 4. Nelson Rodrigues. I. Título.

CDD 150

JOSELENE MONTEIRO SILVA

OS HOMENS DO TEATRO DE NELSON RODRIGUES
EM FACE À SEXUALIDADE E AO AMOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Psicologia. Área de concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise.

Aprovada em: 24/10/2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Laéria Bezerra Fontenele (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Karla Patrícia Holanda Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Soeiro Cruxên
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Leônia Cavalcante Teixeira
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Laéria Fontenele, pela acolhida desde o início da minha trajetória na psicanálise, pelas palavras inspiradoras de incentivo e pela orientação primorosa neste trabalho e em outros tantos ao longo da minha vida acadêmica.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, por aceitar o projeto de pesquisa e pela disponibilidade em ajudar sempre que necessário.

À Prof.^a Dr.^a Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento tanto pela participação nas bancas de qualificação e de defesa, quanto pelas indicações de leituras basilares desde o início de minha investigação do universo dramático de Nelson Rodrigues.

Aos professores que participaram da banca de qualificação Prof. Dr. Orlando Cruxên, também presente na banca examinadora, Prof.^a Dr.^a Denise Maurano e Prof.^a Dr.^a Nadiá Ferreira, pelas leituras atenciosas e contribuições inspiradoras para o curso desta pesquisa.

Às demais professoras participantes da banca examinadora Prof.^a Dr.^a Karla Patrícia Holanda Martins e Prof.^a Dr.^a Leônia Cavalcante Teixeira pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Ao Laboratório de Psicanálise da Universidade Federal do Ceará, pelo espaço de transmissão da psicanálise, que foi vital para minha formação desde a graduação.

À Regina, pelos anos de escuta, essenciais para que eu encontrasse palavras no fundo do meu silêncio.

Ao Davi, pelo acompanhamento atencioso e pela ajuda fundamental para a finalização deste processo.

Às amigas Melina e Verônica, pela doçura.

Ao Victor, pelo apoio e pelos comentários sagazes.

À Raquel, pela generosidade de se fazer presente no momento preciso.

Ao Mauro, pela amizade e pela cumplicidade diárias.

À Bruna, por ser a melhor companhia e iluminar meus dias com um riso mais quente do que o sol do meio-dia.

Aos meus pais, Marlene e Zequinha, pelas primeiras palavras e por todo o amor, suporte e respeito.

A todos os que leem este trabalho, pelo tempo.

“Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro?”
(Nelson Rodrigues, 1957)

RESUMO

Esta tese aborda a dimensão trágica do desejo a partir da forma como os homens do teatro de Nelson Rodrigues lidam com a sexualidade, a alteridade e o amor. Por muito tempo, não se fez do homem uma questão a ser pensada e, até hoje, é menos frequente encontrar estudos sobre o masculino do que sobre o feminino. Defende-se que a obra dramaturgica rodrigueana oferece subsídios para aquilo que foi definido como o objetivo geral, isto é: analisar, através de alguns dos personagens homens, as fantasias que sustentam a posição masculina quanto ao sexo e ao amor tal como elas são abordadas na perspectiva psicanalítica. De modo mais específico, os objetivos foram: localizar de que modo o projeto estético do teatro do Nelson Rodrigues se destaca de modo a revelar aspectos das fantasias inconscientes; explorar, a partir da peça *Álbum de família*, como a constituição subjetiva ocorre e quais suas consequências para a sexualidade; situar como a defesa contra a castração ocorre; extrair representações que revelem algo da fantasia dos personagens homens em relação ao feminino; e investigar os percalços para reconhecer a alteridade representada pelo feminino, sendo esses três objetivos cotejados pela apreciação das peças *Os sete gatinhos*, *A mulher sem pecado* e *Toda nudez será castigada*. Foi adotado o método psicanalítico no intuito de, com a psicanálise, ler as obras, buscando extrair delas testemunhos do inconsciente. Os principais referenciais teóricos foram as obras de Sigmund Freud e de Jacques Lacan. Através delas, aprofundou-se nas temáticas do complexo de Édipo, castração, fantasia, desejo, diferença sexual e alteridade. Nas peças abordadas, constatou-se a inevitável participação da castração nas dinâmicas amorosas entre homens e mulheres e a frequente incidência do desencontro sexual. Evidenciou-se isso nos desejos incestuosos — cuja aproximação da realização provoca loucura ou morte —, na impotência diante da manifestação do desejo das mulheres e na recusa em reconhecer a subjetividade das mulheres, degradando-as ou restringindo-as a objetos. No final do percurso de pesquisa, concluiu-se que os infortúnios dos homens aqui abordados foram desencadeados a partir do embaraço diante da alteridade e da dificuldade em lidar com a angústia decorrente da condição desejante.

Palavras-chave: psicanálise; sexualidade; amor; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

The thesis discusses how the men in Nelson Rodrigues' theater deal with sexuality, alterity and love. It is argued that Rodrigues' dramaturgical work offers a foundation with which it's possible to explore desire's tragic dimension. For a long time, men were not considered an issue to be discussed and, even today, it is less frequent to find studies on men than on women. Based on Rodrigues' body of work, the general objective is defined as to analyze the fantasies that support the male position regarding sex and love, such as they are discussed from the psychoanalytic perspective, through some of the male characters of Nelson Rodrigues' theater. More specifically, the objectives were: to locate how the aesthetic project of Nelson Rodrigues' theater reveals aspects of unconscious fantasies; explore, with the play *Álbum de Família* [Family Album], the theme of the subjectivity constitution process and its consequences for sexuality; situate the occurrence of the defense against castration; extract representations that reveal aspects of the male characters' fantasy in relation to female characters; and to investigate the characters' mishaps in recognizing the alterity represented by the feminine. These three objectives were achieved through the appreciation of the plays *Os sete gatinhos* [The seven kittens], *A mulher sem pecado* [The woman without sin] and *Toda nudez será castigada* [All nudity shall be punished]. The psychoanalytic method is adopted, seeking to extract testimonies of the unconscious from the plays. The main theoretical references are the works of Sigmund Freud and Jacques Lacan, exploring the themes of the Oedipus complex, castration, fantasy, desire, sexual difference and alterity through them. In the discussed plays, the inevitable participation of castration in the love dynamics between men and women and the frequent incidence of sexual mismatch were found. This is shown through incestuous desires, to which the approximation to realization causes either madness or death; through the men's impotence against the women's desires' manifestation; and through the refusal to recognize women's subjectivity, degrading them. At the end of the research, it was concluded that the male Rodriguean characters' misfortunes are triggered by the embarrassment when confronted with an alterity and by difficulties when dealing with the angst that results from the desiring condition.

Keywords: psychoanalysis; sexuality; love; Nelson Rodrigues.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Marco teórico e justificativa	14
1.2	Considerações sobre as bases metodológicas da pesquisa.....	18
1.3	O percurso da pesquisa e seus achados.....	23
2	O UNIVERSO DRAMATÚRGICO DE NELSON RODRIGUES.....	27
2.1	De menino a anjo pornográfico	27
2.2	Incoercível teatro	31
2.3	Homens e mulheres sob a ótica de Nelson Rodrigues.....	40
2.4	Considerações sobre o teatro rodrigueano à luz da psicanálise	42
3	O DESAGRADÁVEL EM CENA: O DESEJO EM <i>ÁLBUM DE FAMÍLIA</i>	46
3.1	Uma peça genesíaca	47
3.2	“A gente nasce assim, morre assim”: a maldição do sexo em <i>Álbum de família</i> ...	59
3.2.1	<i>Mãe e filhos: do mítico céu antes do nascimento ao inferno do desejo.....</i>	<i>60</i>
3.2.2	<i>Édipo e Álbum de família: encenações que reverberam na fantasia inconsciente... 65</i>	
3.2.3	<i>Os desfechos trágicos dos homens</i>	<i>74</i>
4	DA ÚLTIMA VIRGEM AO BORDEL DE FILHAS: A CISÃO DAS MULHERES EM OS SETE GATINHOS.....	83
4.1	Os sete gatinhos.....	84
4.2	O inconsciente disfarçado de destino: as palavras que denunciam Seu Noronha	95
4.2.1	“E como eu vou conhecer esse homem?”	95
4.2.2	“Se foi de um, pode ser de todos!”	100
4.2.3	“Mas eu queria apunhalar o olhar da lágrima!”	108
4.2.4	“O homem goza chorando, chora morrendo!”	116
5	A NUDEZ IMPOSSÍVEL: O AMOR PARA OS HOMENS RODRIGUEANOS	119
5.1	A mulher sem pecado.....	119
5.1.1	<i>Um casal ferozmente casto</i>	<i>120</i>
5.1.2	<i>O terceiro.....</i>	<i>130</i>
5.1.3	<i>Rastros do desejo sufocado.....</i>	<i>135</i>
5.1.4	<i>O inferno interior de Olegário.....</i>	<i>141</i>
5.2	Toda nudez será castigada	146
5.2.1	<i>A obscenidade do casto</i>	<i>146</i>
5.2.2	<i>O amor pela libertina.....</i>	<i>151</i>

5.2.3	<i>O amor da libertina</i>	160
5.3	O espanto e a alteridade em Nelson Rodrigues.....	164
5.3.1	<i>Toda nudez, sem amor, será castigada</i>	164
5.3.2	<i>A infelicidade carnal como substância dramática</i>	168
5.3.3	<i>A questão da alteridade para os homens rodrigueanos</i>	175
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
	REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues foi romancista, cronista, contista, jornalista, crítico e dramaturgo, único nicho no qual, de uns tempos para cá, passou a ser unanimemente aceito¹, chegando a ser considerado o maior autor da história do teatro nacional e o responsável por inserir a dramaturgia brasileira na cena estética moderna².

No âmago do universo das tramas rodrigueanas estão as tensões e os conflitos psicológicos, que conduzem muitas vezes aos desfechos trágicos tão característicos de suas obras. Em seus enredos, há um destaque para as tragédias familiares, que foram vistas como um ataque contra as estruturas tradicionais da sociedade brasileira, isso contribuiu para que o autor fosse considerado como demoníaco e obsceno. Apesar de tais opiniões moralistas, a crítica literária já consagrou Nelson Rodrigues entre os grandes escritores do país. Sua obra avançou muito além das polêmicas e tocou profundamente em questões que pertenciam ao âmbito do não dito, como as intimidades de casais e os conflitos familiares.

Destacamos o movimento ambíguo despertado pela obra de Nelson Rodrigues: de atração e de resistência diante do que é revelado sobre a sexualidade e amor. O autor, ao expor com genialidade as misérias entranhadas no humano, capta leitores e espectadores pela verdade presente em sua obra. Suas criações veiculam um saber fascinante e intragável por trazer à cena a dimensão transgressiva do desejo, que a Psicanálise revelou a partir da outra cena, a da realidade sexual do inconsciente. Sendo assim, a repulsa despertada explicita a forma como os seres humanos lidam com aquilo que constitui sua singularidade³.

Nesta tese, escolhemos abordar os textos dramaturgicamente rodrigueanos considerando que a emoção despertada pelo teatro, segundo Lacan, não se deve apenas às adversidades ali representadas ou ao saber que o autor deixa passar, mas sim “[...] em razão do espaço que ela nos oferece, pelas dimensões de seu desenvolvimento, para colocar o que, em nós, está escondido, a saber, nossa própria relação com nosso próprio desejo.”⁴. A partir disso, podemos defender que o teatro é uma das expressões artísticas mais próximas da psicanálise, pois “[...] tem o privilégio de colocar o inconsciente teatral em cena.”⁵.

¹ CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.8.

² MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.189.

³ FONTENELE, Laéria. Prefácio. In: FERREIRA, Nadiá Paulo. **Malditos, obscenos e trágicos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p.11.

⁴ LACAN, J. (1958-1959). **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p.297.

⁵ QUINET, Antônio. **O inconsciente teatral**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições, 2019, p.21.

Marcada por personagens dicotômicos, sua obra apresenta alguns tipos femininos opostos que se repetem: “[...] mulher casta *versus* infiel (ou frígida *versus* pecadora); mulher casada ‘amada todas as noites’ *versus* mulher casada intocada; amor e ódio entre mãe e filha, rivalidade e amor entre duas irmãs (ou um homem para duas mulheres).”⁶. Nascimento⁷ demarca duas categorias: a das mulheres castas, que renunciam à beleza e ao prazer sexual; e a das mulheres voluptuosas, que não se enquadram na castidade e fidelidade esperada delas e, seja pela traição ou pela prostituição, experienciam sua sexualidade de forma transgressora. Em sua ambivalência, as mulheres voluptuosas também trazem consigo traços das personagens castas.

Entre os homens do teatro de Nelson Rodrigues também há figuras recorrentes: chefes de família enfraquecidos, arruinados pelos próprios desejos incestuosos ou transgressores de alguma forma; os filhos incestuosos (seja em relação a mãe, irmã ou madrasta) e/ou em posição conflitante em relação ao pai; os maridos traídos (dentre os quais, alguns os próprios atos conduziram ou justificaram a traição da esposa); os castos (que também escondem uma face obscena); e aqueles nos quais a face canalha se sobressaía, mas foram redimidos pelo amor. Podemos perceber que os homens aparecem com duas faces sempre presentes, uma linda e outra hedionda, pois o homem no qual Nelson Rodrigues acredita é “[...] um deslumbrante centauro, metade Deus e metade Satã. Se, porém, falta ao homem a metade satânica, não teremos homem, não teremos ninguém.”⁸. Portanto, mesmo o canalha mais vil possuiria uma dimensão de santidade adormecida em si, bem como o santo mais devotado teria suas trevas, cuja emergência seria inevitável em alguns momentos.

Os atributos rigidamente conferidos ao ser homem ou ser mulher foram bastante amenizados nas últimas décadas. Ao longo do século XX, psicanálise e feminismo desempenharam papel fundamental para reconhecer o valor da palavra de mulheres e legitimar a expressão de seus desejos, não cabendo mais a elas a exclusiva posição de objeto do desejo masculino. No contexto de emergência da psicanálise, as certezas pré-modernas da cultura ocidental mostravam-se vacilantes diante da liberdade de escolha no âmbito da vida privada. Se antes havia diretrizes inflexíveis sobre homens e mulheres, passou então a ser necessário produzir as insígnias de pertença a esses grupos ou a quaisquer outros fora do enquadramento

⁶ NASCIMENTO, Juliana M. G. C. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011, p.12.

⁷ NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho. **Composições dramáticas das mulheres na obra de Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016, p.12.

⁸ RODRIGUES, Nelson. **Flor de Obsessão**. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p.152.

tradicional. O acesso a métodos contraceptivos seguros permitiu que a experiência sexual das mulheres não estivesse mais inevitavelmente atrelada à maternidade. Aos homens, em contrapartida, a construção de uma família não mais é imposta de forma imperativa⁹. Nesse sentido, o trabalho do Nelson pode ser tomado ao mesmo tempo como o retrato das questões do homem de sua época, mas também como um mapeamento de conflitos íntimos que perduram através das mudanças.

Religião, arte e ciência tentam dar conta do enigma da sexualidade por meio de palavras e símbolos sempre insuficientes. Para adentrar em tal questão, faz-se necessário reconhecer que a sexualidade humana está marcada pelo inconsciente, que vai além daquilo que escapa à consciência, englobando também o inaceitável e o indesejável, a estranheza que nos habita e comanda nossas escolhas amorosas e sexuais. A psicanálise, alicerçada na escuta clínica, tem muito a recorrer acerca disso, mas “Não como um saber a priori que sempre será, por princípio, dogmático. O que autoriza o psicanalista a falar da sexualidade humana é aquilo que os pacientes nos fazem testemunhar.”¹⁰. A experiência psicanalítica aponta que, por mais que seja rechaçada, essa sexualidade não se mantém silenciosa. O descompasso e a insatisfação são traços constitutivos da sexualidade humana. Freud percebeu isso em sua experiência analítica e seguimos escutando na clínica os efeitos dessa desarmonia fundamental.

Manifestando-se como impulsos sexuais abrasadores e abjetos, o desejo no teatro rodrigueano conduz ao trágico. Assim, tanto pelo domínio das pulsões quanto pelo encontro com a diferença, na figura da mulher, o sexo se configura como impuro e condutor ao infortúnio. Somente o amor poderia operar como salvador diante da desditosa sexualidade humana. O amor, conforme nos ensina Jacques Lacan¹¹, vem em suplência à inexistência da relação sexual.

O sexo apresenta-se como infernal nas tramas de Nelson Rodrigues, sendo o martírio dos homens, tanto quando o repudiam, como também quando se entregam a ele. Partindo disso, consideramos que o estudo de seu teatro poderia favorecer o discernimento da dimensão trágica do desejo nele desveladas, mas a partir de um ponto ainda pouco explorado e que ganhou para a nossa pesquisa o formato de questão fundamental: de que forma os homens do teatro de Nelson Rodrigues lidam com a questão da sexualidade, da alteridade sexual e do amor? O que disso eles dão testemunho que possam contribuir para a ampliação do debate psicanalítico em torno da sexualidade masculina em suas dimensões sexual e amorosa?

⁹ POLI, Maria Cristina. **Feminino/Masculino**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p.7-9.

¹⁰ POLI, 2007, p.10.

¹¹ LACAN, J. (1972-1973). **Seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.51.

1.1 Marco teórico e justificativa

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud¹² apresenta as especificidades da sexualidade humana. Quaisquer que sejam suas variações, a sexualidade animal é distinta da humana por não apresentar falhas, não ser marcada pelo desencontro como a nossa. Embora tenha sua fonte somática, a pulsão cava um abismo entre a sexualidade humana e o instinto. Com a substituição da necessidade pelo desejo, não há nenhuma possibilidade de que a sexualidade humana encontre uma mítica harmonia, pois, enquanto o instinto sabe o que busca, a pulsão se depara com as mais diversas possibilidades, inviabilizando uma satisfação plena.

Não sendo inata, mas sim adquirida, a sexualidade humana traz marcas das experiências infantis. O filhote de humano nasce prematuramente, o que o torna completamente dependente dos adultos que o cercam. As trocas entre a criança e a pessoa que dela cuida são uma fonte inesgotável de excitação, por conseguinte, os lugares do corpo associados às funções orgânicas adquirem o valor de zona erógena e passam a ser fonte de prazer independente da função de apoio. Quem exerce a função de cuidado investe o bebê de libido, acariciando-o e beijando-o, tomando-o como substituto de um objeto sexual pleno¹³, despertando nele a pulsão sexual. De partida, há, então, uma assimetria entre o adulto — cuja libido move a vida a partir das motivações inconscientes —, e uma criança lançada ao mundo à mercê de outro para a satisfação de suas necessidades mais elementares.

Em nota de rodapé¹⁴ acrescentada em 1915 aos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud demarca que há pelo menos três sentidos diferentes aos conceitos “masculino” e “feminino”: biológico, sociológico e o de atividade e passividade. Este último sentido é o que interessa ao psicanalista, pois a pulsão é sempre ativa, mesmo quando estabelece para si um alvo passivo, ou seja, a libido é masculina. Portanto, a disposição masculina da libido está ligada ao caráter de atividade da mobilização em busca pela satisfação pulsional, ao passo que a feminina implica em uma passividade ativamente produzida, fazer-se de objeto¹⁵.

Atividade e passividade estão presentes em homens e mulheres. Essa oposição é a dominante na organização pré-genital infantil. Na fase seguinte, impera o primado do falo, ou

¹² FREUD, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. In: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v.VII.

¹³ FREUD, 1905/1992, p.203-4.

¹⁴ FREUD, 1905/1992, p.200n.

¹⁵ FREUD, S. Pulsões e destinos da pulsão (1915a). In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v.I, p.158.

seja, há o masculino, mas não há o feminino, a diferença sexual é desconhecida. A antítese estabelecida então é entre genital masculino e castrado. Freud afirma que somente na puberdade a polaridade sexual coincide com masculino — sujeito, atividade e posse do pênis — e feminino — objeto e passividade¹⁶. Tanto masculinidade quanto feminilidade resultam do Édipo e da castração.

A teoria sexual infantil do primado do falo não é uma hipótese acerca da diferença entre dois sexos, mas sim de Um sexo que faz a diferença: ou se tem ou não se tem. Coube a Lacan estabelecer a diferença fundamental entre o pênis e o falo: o primeiro é o que pode fracassar, é o suporte imaginário, enquanto o falo nunca está desentumecido, não tem ponto de fragilidade, a ereção é seu único estado possível. Para Lacan,

[...] o falo não é uma fantasia, nem uma imagem, nem um objeto, mesmo que parcial, mesmo que interno, mas é um significante. Ser ele um significante é a única coisa que nos permite conceber e articular as diversas funções que ele assume nos diferentes níveis do encontro intersexual.¹⁷

A masculinidade e a feminilização são os dois termos que traduzem o que é, essencialmente, função do Édipo¹⁸. A masculinidade é consequência de uma operação psíquica que, assim como a feminilidade, não é determinada por um desenvolvimento psicosssexual. Quando o menino reconhece a falta de pênis nas mulheres — principalmente em sua mãe¹⁹ —, também percebe o risco de perder o seu. Sendo assim, identificar-se com o pai e assumir as insígnias fálicas implica na aceitação de certa passividade²⁰. No capítulo 3, no qual abordamos a peça *Álbum de família*²¹, a temática do Édipo e da castração será aprofundada.

Por muito tempo, não se fez do homem uma questão a ser pensada. Podemos refletir que isso se deve ao homem ter sido tomado como um equivalente do humano, alienado em nossas categorias da razão²². Lacan alude a essa questão constatando que “[...] é divertido que, depois de setenta anos de psicanálise, ainda não se tenha formulado nada sobre o que é o homem. Refiro-me ao *vir*, ao sexo masculino.”²³. De fato, a quantidade de trabalhos em

¹⁶ FREUD, S. (1923). Organização genital infantil. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.242.

¹⁷ LACAN, J. (1957-1958). **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p.386.

¹⁸ LACAN, 1957-8/1999, p.171.

¹⁹ Em nossas elaborações ao longo deste trabalho, usamos os termos “mãe” e “pai” fiéis aos textos de referência, mas pontuamos que estamos cientes de que as funções materna e paterna não estão restritas ao papel tradicional familiar e que esse papel pode ser desempenhado por outras pessoas.

²⁰ POLI, 2007, p.36.

²¹ RODRIGUES, N. (1945). *Álbum de família*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

²² LIMA, Rafael A. Prefácio. In: AMBRA, Pedro. **O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no ocidente**. São Paulo: Annablume, 2015, p.13.

²³ LACAN, J. (1968-1969). **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.382.

psicanálise para abordar o feminino é reconhecidamente abundante, mas é bem menos frequente encontrar estudos sobre o masculino²⁴.

Em seu seminário *De um discurso que não fosse semblante*, Lacan afirma que “[...] o homem, o macho, o viril tal como o conhecemos é uma criação de discurso — nada, pelo menos, do que dele se analise, pode ser definido de outra maneira”²⁵. O que historicamente se entende por homem se define em relação à mulher, pois é a ela que se endereça a manutenção do status do semblante do homem²⁶. Esse semblante seria, então, vinculado a um discurso. Se é em relação à mulher que ele se define, também é ela quem o ameaça.

O temor que o homem sente de ser enfraquecido pela mulher ou contaminado por sua feminilidade remonta ao complexo de castração, do qual advém a rejeição narcísica da mulher pelo homem, tema que abordaremos no Capítulo 4. Quando Freud discorre sobre os tabus que circundam as mulheres — menstruação, virgindade, gravidez... —, percebe que há um horror fundamental à mulher e conclui que: “[...] poderíamos afirmar que a mulher [*Weib*] inteira constitui tabu.”²⁷. Destacamos a citação no sentido de que todas as coisas que cercam as mulheres podem remeter à castração e despertar horror. Contudo, também fazemos a ressalva de que, tendo em vista as elaborações lacanianas, não podemos afirmar que a mulher é inteira, mas sim não-toda, ou seja são definidas como não totalmente limitadas em relação à função fálica.

Em contrapartida, são considerados homens — independentemente das determinações biológicas — aqueles totalmente determinados pela função fálica. A masculinidade é resultado da inscrição da castração no sujeito. Na psicanálise, só podemos pensar os homens a partir de *Totem e tabu*²⁸, pois a interdição ao incesto estabelecida no pacto entre os irmãos se torna fundadora e universal para submeter todos os homens à mesma lei. O grupo de todos os homens é fundado na exceção do Pai, ainda presente no inconsciente, ao qual essa lei não se aplicou. No capítulo 5, abordaremos as fórmulas da sexuação, nas quais Lacan sintetiza as diferentes formas como homens e mulheres são situados em relação à ordem simbólica.

²⁴ AMBRA, Pedro. **O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no ocidente**. São Paulo: Annablume, 2015, p.29.

²⁵ LACAN, J. (1971). **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.57.

²⁶ LACAN, 1971/2009, p.33.

²⁷ FREUD, S. (1918). O tabu da virgindade. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.155.

²⁸ FREUD, S. (1913). *Tótem y Tabú*. In: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. v. XIII.

A diferença sexual, com a qual todos têm que lidar, não afeta o sujeito por um substrato biológico, mas sim pelas determinações da linguagem. Podemos afirmar, portanto, que a relação e as diferenças entre masculino e feminino são estruturais e que a possível complementaridade entre homem e mulher não passa de ficção.

A tradição ocidental comumente atribui à mulher um lugar de enigma. Podemos entender que isso demonstra que o universo representacional é ordenado por um único significante e, a partir dele, pares de opostos se estabelecem. Para que o sexo feminino seja representado, é preciso reconhecer o corpo materno como sexuado e, por conseguinte, a condição da mãe como sujeito de desejo. Isso promove uma clivagem, que faz com que o campo materno permaneça externo à operação da significação fálica, mantendo-se no registro do recalque originário. Disso deriva o enigma do feminino, pois há uma impossibilidade de representação do sexo materno, o que implica que o corpo da mãe seja sempre o corpo do incesto, por conseguinte, interdito²⁹.

Entre as teorias sexuais infantis elaboradas para lidar com a mãe como sexuada, surge a fantasia dela como libertina, com uma posição ativa e fálica. Por trás da frequente divisão das mulheres entre as da esfera sexual e as da esfera amorosa subjaz o primeiro de todos os amores, separado em duas faces na cena inconsciente da fantasia: a mãe e a libertina³⁰. O menino acreditava ser o único amado — ou, ao menos, o favorito —, mas acaba por descobrir que a mãe compartilha o leito com outro homem (o pai) no quarto ao lado. Assim, a desvalorização da mulher é derivada dessa cena primitiva, que recorda que cada um nasceu de uma traição da mãe.

Nas falas e ações dos homens rodrigueanos, encontramos reverberações dessas conjecturas infantis diante do enigma da sexualidade. É frequente neles a dificuldade em reconhecer que para ser mãe foi preciso ter desejado. A repulsa a isso chega ao ponto de um personagem defender que a mãe deveria ser humilhada, a fim de expiar a culpa por ter amado um homem. Outro personagem assevera que preferiria não ter nascido, pois assim sua mãe teria permanecido virgem. Em um dos homens abordados, isso se traduz na busca por uma pureza impossível, uma castidade livre de desejo. Seja para manter a cisão entre vida amorosa e vida sexual, seja para empreender uma regeneração da libertina através do amor, a busca por uma mulher tão santa quanto a mãe idealizada tem como contrapartida uma irresistível atração por mulheres que exercem sua sexualidade mais livremente.

²⁹ POLI, 2007, 42.

³⁰ FREUD, S. (1910). Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

A escolha das peças que formam o objeto de análise da pesquisa que resultou na presente tese obedeceu a uma dupla temporalidade. À princípio foi realizada uma leitura exploratória das peças sobretudo motivada pela presença do tema da cisão das mulheres entre puras e libertinas presentes no discurso dos personagens masculinos de Nelson Rodrigues de forma recorrente, uma vez que essa temática apontava para questões relacionadas à fantasia masculina, à sexualidade e às suas consequências para a vida amorosa como aspectos tangenciais à nossa questão de base. Por isso, os textos freudianos *Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens*³¹ e *Sobre a mais geral degradação da vida amorosa*³², que em nossa discussão acerca dos personagens foram retomados algumas vezes ao longo de nossas reflexões por explorar as questões da divisão da vida amorosa, da impotência psíquica, dos ciúmes e da fantasia de salvamento da mulher degradada. Somados ao *O tabu da virgindade*³³, esses artigos foram agrupados e publicados por Freud como *Contribuições para a psicologia da vida amorosa*. Neles, o autor investiga o traumático da diferença sexual a partir de fenômenos clínicos — sintomas, inibições, relatos de fantasias — que nos foram cruciais para refletir sobre os personagens rodrigueanos. Os achados decorrentes dessa primeira etapa contribuíram para a definição das peças que seriam objeto de nossa análise e que se encontra delineada a seguir.

1.2 Considerações sobre as bases metodológicas da pesquisa

Desde Descartes se tem a ideia clara de que um método pode produzir um sujeito desse método, que não se confunde com a ideia comum de indivíduo, que mais adiante epistemólogos das ciências, como Koyré, reconhecem como sujeito da ciência. O método criado por Descartes se trata de um procedimento orientado no sentido de conduzir bem a razão de modo a encontrar a verdade na ciência, o que já separa ciência e verdade, ou saber e verdade, como se diz mais comumente em psicanálise. A separação entre saber e verdade mostra-se inevitável para a psicanálise, posto que o sujeito que consideramos também é dividido.

Lacan³⁴ nos alerta que a investigação da verdade não pode ser completamente reduzida à investigação objetiva do método científico habitual, pois o campo de Freud é o

³¹ FREUD, 1910/2019.

³² FREUD, S. (1912). Sobre a mais geral degradação da vida amorosa. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

³³ FREUD, 1918/2019.

³⁴ LACAN, J. (1953-1954). **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p.39-40.

campo da verdade do sujeito. A psicanálise não tenta transmitir fatos, pois estes estão perdidos, mas sim uma realidade constituída fantasisticamente, o que faz com que a verdade do sujeito não possa ser colocada num plano de igualdade com qualquer verdade que se pretenda objetiva, mas sempre no campo de uma verdade construída³⁵.

Lacan, citando Picasso, afirma: “[...] eu não procuro, acho.”³⁶. O autor situa dois domínios no campo da investigação científica: aquele no qual se busca e o onde se encontra. Anos depois, Lacan retoma a frase e acrescenta: “A maneira, a única maneira de não nos enganarmos, é, a partir do achado, nos perguntarmos o que havia para procurar, se o tivéssemos desejado.”³⁷. Sendo assim, a instância da investigação — o buscar, por assim dizer — é enviada a um *a posteriori* do achado³⁸. Para o psicanalista não se trata de buscar, mas sim de encontrar. Inspiradas por essas considerações, não fizemos uma seleção das peças de antemão, mas sim, depois da leitura minuciosa e do início do processo de escrita, destacamos as obras que pareceram mais fecundas para o nosso recorte. Dessa forma, elencamos: *Álbum de família*³⁹, pelo potencial de evidenciar os dramas edipianos e as consequências de se perseguir desejos incestuosos; *Os sete gatinhos*⁴⁰, pela forma como o protagonista evita reconhecer a castração; *A mulher sem pecado*⁴¹ e *Toda nudez será castigada*⁴², porque iluminam tanto a questão do lugar do terceiro na fantasia, quanto a angústia e as formas de defesa diante das mulheres que manifestam seus desejos. Reconhecemos que outras criações rodrigueanas também tocam nesses temas, mas ponderamos que, nas peças elencadas, destacam-se os dissabores dos homens diante da castração, do reconhecimento da alteridade e do impossível da relação sexual.

Nesta tese, não tomaremos as personagens como substância (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas sim como um lugar de convergência de funcionamentos relativamente independentes, um agregado complexo reunido sob a unidade de um nome⁴³. De certa forma, tomamos aqui os personagens como sujeitos de um discurso. Podemos, então, perguntar-nos: que verdade emerge a partir das falas dos personagens objetos de nossa investigação?

³⁵ FREUD, S. (1937). Construções na análise. In: FREUD, S. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

³⁶ LACAN, J. (1964). **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.15.

³⁷ LACAN, J. (1971-1972). **O seminário, livro 19: ...ou pior**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011, p.163.

³⁸ CANCINA, Pura H. **La investigación em psicoanálisis**. Rosario: Homo Sapiens Editora, 2008, p.72-3.

³⁹ RODRIGUES, 1945/1981.

⁴⁰ RODRIGUES, N. (1958). Os sete gatinhos. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁴¹ RODRIGUES, N. (1941) A mulher sem pecado. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁴² RODRIGUES, N. (1965). Toda nudez será castigada. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁴³ UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 72-4.

A literatura aparece na escrita freudiana em diferentes formas. Por inúmeras vezes, o autor usava excertos de poesias para elucidar pontos ainda obscuros para a teoria, convocando a literatura para dizer aquilo que a psicanálise ainda não alcançava. Essa forma de abordagem também se assemelha à utilização do mito na psicanálise, pois não raramente, quando um limite se impunha à construção da teoria, Freud recorria tanto à mitologia quanto às obras literárias para acionar uma nova elaboração teórica para a psicanálise, buscando delas extrair um testemunho de um material inconsciente.

Sendo assim, podemos perceber que Freud usou a literatura, a mitologia e outros materiais extraídos da cultura e da arte, não meramente para ilustrar sua teoria, mas para questioná-la, chegando até as fronteiras do saber psicanalítico para, então, tomar como seu motor de avanço aquelas descobertas sobre o psiquismo antecipadas pelos artistas. Em concordância com Assoun, reconhecemos que a referência literária vai muito além de ser um exemplo ilustrativo, chegando a revelar, de fato, “[...] um momento de verdade do inconsciente.”⁴⁴. O autor nos lembra, ainda, que Freud questiona se na literatura não habitaria uma função de escrita de algo que é da ordem do recalcado, estabelecendo uma proximidade entre literatura e inconsciente. A psicanálise pode apreender muita coisa da literatura, sobretudo, “[...] se fizer do recalque, em seu âmbito, uma ideia menos psicobiográfica.”⁴⁵. Não é nosso intuito aqui, por conseguinte, fazer emergir um inconsciente do autor ou perceber o que foi recalcado pela obra ou pelo artista, mas sim destacar um saber sobre o inconsciente que se sobressai na narrativa artística.

Freud⁴⁶ elucidava que não se trata de explicar a escrita ficcional a partir da psicanálise, mas, ao inverso, de tomar a criação literária como modelo da atividade psíquica⁴⁷. Em sua leitura do Moisés de Michelangelo⁴⁸, Freud aplica o método psicanalítico e não a teoria analítica ao estudo de uma obra de arte. Sendo assim, explicar a obra de arte com a psicanálise é bem distinto de, com a psicanálise, ler a obra de arte. Lacan sustenta que não existe psicanálise aplicada às obras de arte:

A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento, e, portanto, a um sujeito que fala e ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico,

⁴⁴ ASSOUN, Paul-Laurent. **Littérature et psychanalyse**. Paris: Elipses, 1996, p.101, tradução nossa.

⁴⁵ LACAN, J. (1971). *Lituraterra*. In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.17.

⁴⁶ FREUD, S. (1908). O poeta e o fantasiar. In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

⁴⁷ RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.32.

⁴⁸ FREUD, S. (1914). O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado.⁴⁹

O autor não aplica a psicanálise à arte nem ao artista; mas sim aplica a arte à psicanálise. Lacan⁵⁰ defende que os psicanalistas não têm porque se pôr a explicar o artista com a teoria, mas sim temos que os seguir até onde eles nos conduzem, pois os artistas sabem, sem nossa ajuda, o que nós não sabemos. Portanto, trata-se do que o artista pode ensinar ao psicanalista. Fontenele defende que a literatura tem para a psicanálise o valor de transmitir a experiência do sujeito do inconsciente, um saber marcado pela falta, capaz “[...] de nos conduzir à dimensão criativa revelada pelo efeito estético, dada sua potência de revelar a plasticidade expressiva das mais diversas experiências humanas.”⁵¹

Em Freud, temos diversas referências a peças de Shakespeare e Ibsen, além de *Édipo Rei*, tragédia na qual ele encontra um pilar para propor o Complexo de Édipo como estrutural do psiquismo. Lacan, por sua vez, do segundo ao sétimo seminário, recorreu a diversas peças para destacar as ficções do discurso do Outro como tendo uma função de verdade. O trágico, o cômico, o falo e o desejo perpassam cada uma das construções teatrais abordadas por Lacan, pois são temas privilegiados nessas ficções do discurso do Outro. Segundo o autor, toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio⁵². Sendo assim, podemos pensar que “[...] o teatro organiza o vazio em seu espaço, o espaço teatral.”⁵³. Diante da posição privilegiada que o teatro alcançou na obra de Lacan, é possível ponderar: “Seria talvez porque o teatro supõe a cena e a cena está próxima da psicanálise (a ‘cena primitiva’, a ‘outra cena’ do sonho)?”⁵⁴. Acerca disso, Motta traça uma equivalência entre a rememoração produzida em análise e a construção da cena teatral e aponta algumas convergências para sustentar essa ideia:

[...] a primeira das quais se relaciona ao pacto de desejo que parece se firmar em ambos os contextos: de um lado, entre o espectador e a encenação, numa espécie de ilusão consentida e, do outro, entre as forças reprimidas e repressoras das pulsões, cujo resultado é o trabalho do sonho. A cena do teatro e a cena onírica constituem, por

⁴⁹ LACAN, J. (1958a). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.758.

⁵⁰ LACAN, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

⁵¹ FONTENELE, Laéria. O olhar, o amor e ódio em um conto de Clarice Lispector. **O Marrare**. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Instituto de Letras/UERJ, número 12, p.11-21, ano 10, 1º semestre de 2010, p.11.

⁵² LACAN, J. (1959-1960). **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.162.

⁵³ REGNAULT, François. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001, p.160.

⁵⁴ REGNAULT, François. Essas esquisitices abundantes nos textos psicanalíticos. In: MILLER, Gerard (org.). **Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p.129.

assim dizer, formas de realização de desejo, acrescentando-se, no caso da segunda, o caráter alucinatório.⁵⁵

Traçando homologias entre psicanálise e teatro, Quinet⁵⁶ sustenta que, assim como o sonho, o teatro realiza o desejo em cena e pode, inclusive, revelar de forma mais explícita desejos proibidos sendo realizados pelo personagem, como Nelson Rodrigues faz em algumas de suas peças.

Ao tomar o texto teatral como nosso objeto de estudo, levamos em consideração as especificidades desse tipo de texto e os laços que ligam essa leitura à prática da representação. O texto teatral é composto por duas partes distintas e indissociáveis: diálogo e didascálias (as indicações cênicas). Enquanto no diálogo é o personagem que fala, nas didascálias é o próprio autor que nomeia as personagens, indicando seus gestos e ações, as quais nem sempre condizem com as falas.

Para abordar as peças, é preciso apresentá-las, sobretudo caso o leitor não tenha tido oportunidade de tê-las lido ou assistido. Consideramos que, se fizéssemos um simples resumo das peças, estaríamos tratando o texto dramático como narrativo, podendo justamente o que apontamos como sua potência. Optamos, então, por, além de discorrer sobre a trama, destacar as falas e indicações cênicas sempre que necessário, pois de que outra forma poderíamos capturar a força das palavras de Nelson Rodrigues e seus vivazes personagens?

Levamos a hipótese que o teatro rodrigueano oferece subsídios para, através de alguns dos personagens homens, analisar as fantasias que sustentam a posição masculina quanto ao sexo e ao amor tal como esta é abordada na perspectiva psicanalítica.

De modo mais específico, temos por objetivos: localizar de que modo o projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues se destaca de modo a revelar aspectos das fantasias inconscientes; explicar, a partir da peça *Álbum de família*, questões que apontam para a própria constituição subjetiva em sua relação com a sexualidade; a partir das peças *Os sete gatinhos*, *A mulher sem pecado* e *Toda nudez será castigada*, situar como a defesa contra a castração comparece e extrair representações que revelem algo da fantasia dos personagens homens em relação ao feminino; e investigar os percalços para reconhecer a alteridade representada pelo feminino.

⁵⁵ MOTTA, Vera Dantas de Souza. **Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena.** Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p.214.

⁵⁶ QUINET, 2019, p.185.

1.3 O percurso da pesquisa e seus achados

A partir de uma apresentação sintética dos capítulos da tese, a seguir traçada, pretendemos fornecer uma visão de conjunto do nosso percurso de pesquisa e de seus desdobramentos.

Em *O Universo Dramatúrgico de Nelson Rodrigues*, segundo capítulo da presente tese, apresentamos o autor, seu percurso de criação artística e a contextualização social e temporal de sua obra. Na primeira seção, expomos a história do menino que transformou o buraco da fechadura em sua ótica de ficcionista. Em seguida, na segunda seção, discorreremos sobre o contexto de emergência de suas peças, a recepção do público e os comentários da crítica especializada. Sua visão do humano e das diferenças entre homens e mulheres, temas recorrentes de sua obra, são investigados na terceira seção. Por fim, refletimos à luz da psicanálise sobre o projeto estético ao qual Nelson Rodrigues se propunha em seu teatro. Nesse capítulo, somos guiados sobretudo pelo próprio Nelson Rodrigues, através de suas peças, entrevistas e crônicas. Nosso intuito, nesse momento, é nos deixarmos levar por suas palavras e adentrarmos em seu universo ficcional. Também contamos com o auxílio de Ruy Castro — autor da biografia *O Anjo Pornográfico*⁵⁷ —, de Sábato Magaldi — que prefaciou seu *Teatro completo* e escreveu outros tantos textos sobre o dramaturgo — e de Adriana Facina — que fez uma análise antropológica da obra rodrigueana em *Santos e Canalhas*⁵⁸. Na última seção, recorreremos ao texto freudiano *Personagens psicopáticos no palco*⁵⁹ e *O infamiliar*⁶⁰, a fim de refletir sobre o efeito almejado por Nelson Rodrigues em sua obra dramatúrgica.

Os capítulos seguintes discorrem acerca das peças selecionadas e, antes de expor esse percurso, introduzo uma consideração sobre meu processo de escrita. Conforme foi demarcado na metodologia, as criações artísticas abordadas formam o fio condutor desta investigação e, a partir delas, foram colhidos testemunhos do inconsciente, posteriormente associados à teoria. Todavia, o processo de escrita não é idêntico ao de pesquisa. No decorrer da escrita desta tese, traçou-se a meta de articular a teoria psicanalítica à medida em que as obras dramatúrgicas eram expostas. Embora almejado, isso, contudo, nem sempre foi possível. No andamento da produção, considereirei que as reflexões tecidas ao longo deste texto poderiam ser do interesse não somente daqueles que estudam psicanálise, mas também daqueles que

⁵⁷ CASTRO, 1992.

⁵⁸ FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

⁵⁹ FREUD, S. (1905-6). Personagens psicopáticos no palco. In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

⁶⁰ FREUD, S. (1919). **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

investigam a obra de Nelson Rodrigues a partir de outras referências. Sendo assim, arriscando algumas digressões, julguei relevante me deter nas exposições teóricas de conceitos e noções centrais, a fim de que o leitor se situe em relação às bases conceituais que fazemos referência nos capítulos seguintes. Isso se fez necessário sobretudo na escrita do terceiro capítulo, tanto por ser a primeira articulação elaborada nesta tese entre a obra dramaturgica e a psicanálise, quanto pelas condições específicas da peça, cujas cenas finais revelam algo do enigma do início da trama. Nos demais capítulos, já tendo delineado as noções e conceitos basilares, tornou-se mais viável evitar maiores digressões e construir essa mesclagem almejada entre exposição das obras artísticas e reflexões psicanalíticas.

No terceiro capítulo, abordamos *Álbum de família*, cujo enredo é movido pelos desejos incestuosos inescapáveis que atormentam os personagens. Um dos personagens afirma que é como se essa família fosse a única e primeira, o que nos conduz à exploração da questão da constituição subjetiva e da diferença sexual. Na primeira seção do capítulo, expomos a trama, sublinhando falas importantes e mapeando que desejos atravessam as relações familiares. Articulando os achados na peça com a psicanálise, investigamos a constituição do sujeito, a castração e o complexo de Édipo. Para tanto, recorreremos principalmente aos textos freudianos *Organização genital infantil*⁶¹, *O declínio do complexo de Édipo*⁶² e *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*⁶³ e aos seminários *A relação de objeto*⁶⁴ e *As formações do inconsciente*⁶⁵, de Jacques Lacan. Tendo em vista a relevância para a análise de outras peças, além da noção de falo, destacamos a de gozo, contando com o auxílio das elaborações de Braunstein⁶⁶ sobre o tema. Ao final, ponderamos acerca dos desfechos do conflito edípico para os homens de *Álbum de família* e como eles se situam em relação ao impossível da relação sexual.

A peça investigada no quarto capítulo é *Os sete gatinhos*. Assim como no capítulo anterior, iniciamos expondo o texto dramaturgico em si, os personagens e as falas essenciais. A partir disso, depuramos as questões que desenvolvemos em seguida. Relacionamos o tema do destino ao inconsciente, traçando um paralelo entre a perseguição instigada por Seu Noronha daquele que desonrou sua família e a busca de Édipo pelo responsável pela peste em Tebas. Em

⁶¹ FREUD, 1923/2019.

⁶² FREUD, S. (1924). O declínio do complexo de Édipo. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

⁶³ FREUD, S. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

⁶⁴ LACAN, J. (1956-1957). **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

⁶⁵ LACAN, J. (1957-1958). **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

⁶⁶ BRAUNSTEIN, Néstor. **Gozo**. São Paulo: Escuta, 2007.

seguida, partindo da acusação de que os membros da família protagonista são escravos uns dos outros, investigamos a dinâmica das relações familiares no que concerne à questão do desejo a partir das elaborações feitas por Lacan em *Os Escritos Técnicos de Freud*⁶⁷. Indagamos, então, acerca da importância da virgindade de Silene para a família e do motivo pelo qual o pai, Seu Noronha, negava-se a perceber os marcadores da maturidade sexual do corpo da filha. Considerando que isso consiste em uma forma de desmentir a castração, refletimos acerca das relações do perverso com a fantasia e com a Lei, servindo-nos da teoria psicanalítica para investigar as falas e as ações do protagonista. No curso de nossas reflexões, foram essenciais os textos freudianos *O tabu da virgindade*⁶⁸, *O problema econômico do masoquismo*⁶⁹, *O Fetichismo*⁷⁰ e *A Cisão do Eu no Processo de Defesa*⁷¹, além do escrito lacaniano *A significação do falo*⁷². Por fim, destacando a missão estabelecida por Seu Noronha de encontrar o homem que chora por um olho só, suposto culpado por suas desditas, e apunhalá-lo no olhar da lágrima, refletimos sobre a cisão entre o olho e o olhar, tomando o seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*⁷³.

As peças *A mulher sem pecado* e *Toda nudez será castigada* são abordadas em conjunto no quinto capítulo, pois consideramos que estão interligadas pelas questões da nudez, do pecado e dos dilemas dos homens diante da alteridade representada pelo feminino. Na primeira parte do capítulo, discorremos sobre a peça *A mulher sem pecado*, na qual o protagonista, perturbado pelo ciúme, permanece fixado a um roteiro edipiano que tenta reproduzir a todo custo. Enfocamos nas cenas de castidade fantasiadas pelo protagonista e questionamos por que a presença de um terceiro se torna imprescindível para ele. A forma particular de Olegário sustentar seu desejo como impossível, conduziu-nos a discorrer acerca da neurose obsessiva, principalmente sobre o desejo, as proibições, a fantasia e a relação com a alteridade. Os textos basilares para adentrar nessas temáticas foram *O mito individual do neurótico*⁷⁴ e os seminários *O desejo e sua interpretação*⁷⁵ e *A transferência*⁷⁶. Na segunda

⁶⁷ LACAN, 1953-4/2009.

⁶⁸ FREUD, 1918/2019.

⁶⁹ FREUD, S. (1924). O problema econômico do masoquismo. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

⁷⁰ FREUD, S. (1927). O Fetichismo. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

⁷¹ FREUD, S. (1938). A Cisão do Eu no Processo de Defesa. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

⁷² LACAN, J. (1958b). A significação do falo. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

⁷³ LACAN, 1964/2008.

⁷⁴ LACAN, J. (1952). **O mito individual do neurótico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁷⁵ LACAN, 1958-9/2016.

⁷⁶ LACAN, J. (1960-1961). **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

parte do capítulo, discorreremos acerca de *Toda nudez será castigada*. Em nossa investigação, destacamos o horror que a família protagonista manifesta em relação ao sexo, a fantasia de salvamento da mulher decaída e a completude idealizada no amor. Tais questões foram exploradas sobretudo em articulação com o conjunto de textos freudianos *Contribuições à psicologia do amor*.

Na terceira e última parte do quinto capítulo, evocamos o que Nelson Rodrigues escreveu sobre a nudez em suas memórias e crônicas. Tal tema está presente, em maior ou menor medida, em todas as peças que selecionamos, mostrando-se como um ponto nodal onde se articulam fascínio, horror, loucura e morte. Na perspectiva rodrigueana, é preciso um manto de amor para recobrir a nudez, o que nos remete ao amor como suplência ao impossível da relação sexual. Retomando os percalços e as angústias que os personagens selecionados enfrentaram diante do feminino, discorreremos, então, acerca das fórmulas da sexuação desenvolvidas por Lacan nos seminários *...ou pior*⁷⁷ e *Mais, ainda*⁷⁸. Recorreremos também aos livros *O sujeito lacaniano*⁷⁹ e *A ordem sexual*⁸⁰ para auxiliar em nossa escrita dessa seção. Concluindo o capítulo, utilizamos o artigo *L'altérité c'est le sexe*⁸¹ para debater sobre de que forma os personagens homens lidam com e a diferença sexual e como a alteridade comparece nas peças rodrigueanas elencadas.

Finalizamos nossa introdução com a recomendação de Nelson Rodrigues: “[...] nós temos que escrever como quem morre. Tudo tem que ter uma dimensão furiosa.”⁸². Deixemos, então, que a fúria, a tragicidade e a genialidade deste dramaturgo nos guiem em nossa trajetória de investigação.

⁷⁷ LACAN, 1971-2/2011.

⁷⁸ LACAN, 1972-3/2008.

⁷⁹ FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

⁸⁰ POMMIER, Gérard. **A ordem sexual: perversão, desejo e gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992.

⁸¹ POMMIER, Gérard. L'altérité, c'est le sexe. **Cahiers de psychologie clinique**, vol. 18, no. 1, 2002, pp. 99-111.

⁸² RODRIGUES, Nelson; RODRIGUES, Sônia (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.50.

2 O UNIVERSO DRAMATÚRGICO DE NELSON RODRIGUES

“Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.”⁸³
(Nelson Rodrigues)

De partida, deixamos claro que não é nossa intenção fazer uma “psicanálise do autor”, no entanto, no decorrer de nossa pesquisa, mostrou-se fundamental uma breve exposição acerca da vida e das circunstâncias que cercaram a escrita de suas peças. Para tal intento, recorreremos sobretudo aos relatos do próprio Nelson Rodrigues, em crônicas e memórias, mas também à biografia escrita por Ruy Castro, *O Anjo Pornográfico*, e ao livro *Santos e Canalhas*, escrito por Adriana Facina, que torna mais complexa a visão sobre sua trajetória artística marcada por metamorfoses e contradições.

Hélio Pellegrino aponta que há duas fases distintas e complementares na obra de Nelson: uma primeira, mítica, na qual o autor explora sobretudo “[...] realidades arquetípicas, sem qualquer compromisso substancial com o mundo objetivo”. *Álbum de família*, abordada no próximo capítulo, situa-se nessa fase. Na segunda fase, o autor “[...] faz com que seus personagens desçam do Olimpo e se plantem no chão do mundo, no chão do subúrbio carioca, de onde passam a brotar com um vigor e uma autenticidade admiráveis.”⁸⁴. Apesar da transição, não acontece um desligamento dos aspectos míticos da obra, pois eles continuam no cerne do teatro rodrigueano, conferindo-lhe grandeza poética e universalidade. Nessa segunda fase estão situadas outras peças que abordamos: *Sete gatinhos* e *Toda nudez será castigada*.

2.1 De menino a anjo pornográfico

Nascido em Pernambuco, em 1912, Nelson Rodrigues mudou-se para o Rio de Janeiro em julho de 1916 em companhia de sua mãe, Maria Esther, e cinco irmãos. O pai, Mário Rodrigues, devido a sua escrita polêmica e aos envolvimento políticos, já havia partido antes de Recife, cidade que, depois de um período de bonança para a família, passou a ser sinônimo de instabilidade e incertezas.

⁸³ RODRIGUES, 1966 *apud* CASTRO, 1992, p.1.

⁸⁴ PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.399.

O primeiro lar na nova cidade foi na humilde Rua Alegre, na qual velórios, mortes, solteironices e adultérios constituíam uma grande atração. Tal cenário e essas personagens reais posteriormente nos serão familiares na escrita de Nelson. Aos quatro anos, recém feitos quando chegou nesse logradouro, Nelson já foi qualificado como “um tarado de marca maior” — alcunha que antecipa a fama que por muitos anos lhe foi atribuída por sua obra — e proibido de entrar numa casa vizinha: “Lá havia uma menina da minha idade ou pouco menos. Devo ter feito algo com a garota, de que não me lembro. Portanto, o meu primeiro feito erótico é anterior à memória e à vontade.”⁸⁵. Esse episódio revelou-lhe que certas coisas eram proibidas e outras não, fazendo com que surgisse na época um súbito pudor de seu próprio corpo⁸⁶.

Aos oito anos, uma redação sua foi selecionada como uma das duas vencedoras em um concurso de redação na classe. Enquanto a outra selecionada falava sobre o passeio de um rajá com o seu elefante, a redação de Nelson consistia em uma história de adultério: “[...] um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão.”⁸⁷. O adultério fazia parte de seu contexto suburbano, mesmo que na maioria das vezes com um desfecho menos trágico. O que podemos aqui apontar como realmente relevante sobre o escritor que Nelson se tornará no futuro é sua audácia em narrar tal história em uma redação escolar. Além disso, já é possível constatar aí o tema sexo e morte de mãos dadas, que sempre teve lugar de destaque em sua obra. Para além do cenário da rua onde vivia, as leituras que chegaram a Nelson desde sua infância também exerceram clara influência em sua obra: “[...] variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte — ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos.”⁸⁸.

A adolescência de Nelson foi povoada de amores impossíveis e fracassos amorosos, que o levaram, por um lado, a uma espécie de indolência melancólica e, por outro, a um impulso fanático para escrever. Aos treze anos, Nelson convence o pai a deixá-lo trabalhar como repórter de polícia em seu novo jornal, *A Manhã*. Na época, “[...] quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhes tinham dado bom dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte.”⁸⁹.

⁸⁵ RODRIGUES, 1993a, p.178.

⁸⁶ CASTRO, 1992, p.23.

⁸⁷ *Ibid.*, p.24.

⁸⁸ *Ibid.*, p.29.

⁸⁹ *Ibid.*, p.47.

Aos dezesseis anos, Nelson foi promovido por um curto período a uma coluna semanal assinada, cujos temas apelativos de sensibilidade exacerbada, condizentes com sua figura trágica de rapaz, acabaram por fazer com que ele retornasse à coluna policial, que se tornara ainda mais forte em *Crítica*, novo jornal de Mário Rodrigues. Era a oitava página, a policial, que fazia com que o jornal fosse tão vendido, pois todos se interessavam, tal como se lessem um folhetim, pelos crimes e escândalos⁹⁰.

Diariamente a “caravana” de “*Crítica*” descobria um caso aterrador do submundo carioca e o explorava até o último pingo de sangue ou esperma: casais que se esquartejavam por ciúme, filhos que torturavam pais entrevados, mães que seduziam os filhos, irmãs que se matavam pelo mesmo homem, padres estupradores e toda sorte de adultérios.⁹¹

Três meses trabalhando diariamente com isso seria equivalente à experiência de um Balzac, segundo Nelson Rodrigues⁹², pois é uma fonte inesgotável de material para um ficcionista. Ele reconhece, portanto, que sua passagem na reportagem policial foi marcante para todo o seu teatro: “E tanto mais que foi aí que eu conheci o cadáver, porque os defuntos que eu tinha conhecido, havia uma certa distância entre mim e eles. Eu olhava, mas não me tornava íntimo. Agora o repórter policial, este sim, torna-se íntimo do cadáver e da morte.”⁹³

Outro episódio de sua juventude se mostra essencial para que penetremos no teatro de Nelson Rodrigues: a trágica morte de seu irmão. Sedento por polêmicas, o jornal *Crítica* havia escrutinado um caso de adultério seguido de desquite de um conhecido casal da alta sociedade carioca composto por um médico e uma escritora moderna. A despeito de ambos terem alegado que o divórcio era amigável, a *Crítica*, não somente investigou, mas também acrescentou livremente detalhes da intimidade do casal e das circunstâncias da infidelidade da esposa. Madame Sylvia Seraphim foi na redação de *Crítica* apelando para que a matéria não fosse publicada, rogo que não foi atendido. No dia seguinte, já veiculado o texto ilustrado por Roberto, ela retornou ao jornal e procurou falar com Mário Rodrigues, mas ele não estava lá. Nem Mário Rodrigues Filho, sua segunda opção. Para confirmar tais ausências, entrou na redação quase vazia, onde estavam conversando Nelson, Roberto e três outros. Depois de conferir que a sala do diretor estava vazia, pediu para conversar em particular com Roberto. A seguir, os demais ouviram apenas sons incompreensíveis, um tiro e um grito. Nelson Rodrigues confessa: “[...] o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido

⁹⁰ CASTRO, 1992, p.81.

⁹¹ *Ibid.*, p.69.

⁹² RODRIGUES, 2011, p.23.

⁹³ *Ibid.*, p.23.

na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto.”⁹⁴

Após a morte do filho, diante da impunidade de sua assassina e do pensamento atormentador de que aquele tiro deveria ter sido para si, Mário, mais do que todos os Rodrigues, mergulhou em um estado de angústia extrema e excessos, que o conduziu à morte por trombose cerebral pouco mais de dois meses depois da morte de Roberto⁹⁵. As tragédias familiares não se quedaram aí. A revolução de 1930, que saiu às ruas no dia 3 de outubro, invadiu e empastelou redações e oficinas dos jornais que a ela se opunham. As máquinas de *Crítica* foram destruídas e esse foi seu fim. Em consequência, os Rodrigues sofreram um grave baque financeiro, que os levaram a voltar para o subúrbio, onde passaram a conviver com a fome e a penúria: “A fome propriamente dita — que o obrigava a ir a pé de Ipanema ao Centro para economizar tostões — fez-lhe buracos no pulmão. Em 1934 estava tuberculoso.”⁹⁶.

Nelson foi para o Sanatorinho Popular, em Campos do Jordão, onde permaneceu catorze meses nessa primeira estadia, a fim de se tratar. A tuberculose seguiu sendo sua companheira durante quinze anos, durante os quais voltou ao Sanatorinho três vezes, além de ter se submetido ao pneumotórax e, por fim, a tratamentos com estreptomicina até 1949. Em 1935, quando Nelson já estava há alguns meses no Sanatorinho, um doente teve a ideia de encenarem um teatrinho. Indicado como autor da peça, já que era jornalista, Nelson de pronto gostou da proposta. O texto se perdeu, mas fica o registro das circunstâncias em que ocorreu o que foi tecnicamente a primeira experiência dramática do autor, já que *A mulher sem pecado* foi por ele criada apenas cinco anos depois.

Em 1936, um novo episódio trágico na família Rodrigues: Jofre, irmão de Nelson, morre de tuberculose com apenas 21 anos. Passados o luto pelo irmão e a sua segunda estadia em Campos do Jordão, Nelson retoma ao trabalho de jornalista. Afastando-se do campo do esporte, ele solicitou ao secretário do jornal *O Globo* que o deixasse escrever sobre ópera, tema sobre o qual julgava-se especialista, já que ouvira centenas de óperas pelo rádio. Poderíamos julgar, em um primeiro momento, que tal experiência teria sido distante do que veio a ser sua obra dramaturgica; no entanto, suas críticas já anunciavam não somente temáticas, como também o modo de as abordar em seu teatro. Vejamos alguns trechos selecionados por Ruy Castro de um artigo que Nelson escrevera sobre *Esmeralda*, uma ópera de Carlos de Mesquita inspirada em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo:

⁹⁴ RODRIGUES, N. *A menina sem estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a, p.88.

⁹⁵ CASTRO, 1992, p.98.

⁹⁶ *Ibid.*, p.122.

Se o maestro se dispusesse a investigar bem, concluiria surpreso que, na sua própria rua, existem personagens à altura de uma ópera, e personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesma. Em suma: gente que vai sofrendo, sonhando, amando e sorrindo, não com poses convencionais, e sim histórica e grotescamente, com esgares, caras feias, ríctos tremendos, babas de ódio, medo e lascívia. O maestro precisa conhecer melhor os seus semelhantes. Lembro ainda que procure adquirir uma certa cultura freudiana.⁹⁷

Fica evidente que as falhas que ele aponta no trabalho de Mesquita revelam-se cruciais para a obra rodrigueana. Seguindo seu próprio conselho, serão tais personagens, demasiado próximos devido a sua humanidade, com seus dramas intensos e grotescos, as estrelas de sua obra. Não podemos ignorar que essa sua experiência como crítico, que lhe proporcionou oportunidades de ver peças inteiras sendo ensaiadas e de testemunhar o funcionamento das engrenagens teatrais, foi fundamental para a construção das peças *A mulher sem pecado*⁹⁸ e *Vestido de noiva*⁹⁹, escritas por ele pouco tempo depois.

Em 1940, casou-se com Elza, que logo engravidou. Com a chegada de um filho, a situação financeira de Nelson complicou-se. Por um acaso, ouviu um comentário sobre o quanto certa chanchada estava rendendo, daí chegou-lhe a ideia: por que não escrever teatro?

2.2 Incoercível teatro

A motivação de Nelson para escrever teatro ia muito além do dinheiro, pois caso se restringisse a isso, teria feito uma simples comédia¹⁰⁰. Sua tentativa resultou, em meados de 1941, na sua primeira peça: *A mulher sem pecado*, que apresenta a inevitável marca dramática de seus textos. A história é sobre um marido paralítico e ciumento, que abriu o caminho para suas suspeitas doentias tornarem-se realidade: a mulher foge com o motorista. Para que ela fosse aos palcos, Nelson apelou para Mário Filho, que, por sua vez, recorreu para um amigo sobrinho de Getúlio Vargas. Assim, subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro, *A mulher sem pecado* foi levada à cena em dezembro de 1942, um ano e quatro meses depois de escrita¹⁰¹

Se, por um lado, a peça foi recebida de forma indiferente pela plateia, por outro, Álvaro Lins — crítico literário mais importante do país em sua época — considerou a peça “leviana e espirituosa”, afirmando que Nelson de fato conhecia as condições do gênero teatral,

⁹⁷ RODRIGUES, 1936 *apud* CASTRO, 1992, p.141.

⁹⁸ RODRIGUES, 1941/1981.

⁹⁹ RODRIGUES, N. (1943). *Vestido de noiva*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo I: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹⁰⁰ CASTRO, 1992, p.152.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.154-5.

pondo em cena interpretação de sentimentos dramáticos e essenciais da vida humana¹⁰². Tal comentário foi a glória para Nelson, que tanto se irritara com a plateia indiferente.

Eu me lembro de minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo. [...] Com o texto debaixo do braço, eu pensei menos nos direitos autorais. Pouco importava que o meu texto fosse ou não remunerado. Eu queria o elogio, não simplesmente falado, cochichado. Queria o elogio impresso.¹⁰³

Tão logo sua primeira peça entrou em cartaz, já sobreveio a Nelson a ideia da segunda: *Vestido de noiva*, obra de teor psicológico, com uma trama de ações simultâneas em tempos diferentes. Depois de escrita a peça, ele peregrinou entre os amigos e conhecidos, pedindo que a lessem. A simultaneidade dos planos da realidade, memória e alucinação é o elemento mais genial desse trabalho, que arrancou elogios como o de Augusto Frederico Schmidt, que afirmou: “É mais que uma peça. É um processo e uma revolução”; além do quase profético comentário de Astrogildo Pereira: “É uma peça que poderá marcar novos rumos no teatro brasileiro.”¹⁰⁴. A despeito de tais comentários elogiosos, novamente não foi fácil para Nelson conseguir com que sua peça fosse encenada. Nesse caso, a montagem dos diferentes planos era o maior obstáculo: “Para muitos, a peça de Nelson era impossível de encenar. Atores e cenários mudavam bruscamente, como no cinema. Temia-se que ninguém entendesse nada.”¹⁰⁵.

Somente Ziembinski, com sua concepção de cenários e de iluminação para a peça, tornou possível que ela viesse a público. Desta vez, não houve indiferença, o aplauso foi ensurdecedor. *Vestido de Noiva* foi um marco não somente para o teatro nacional, pois foi dito que a Semana de Arte Moderna de 1922 chegara enfim aos palcos¹⁰⁶, mas também para a vida de Nelson, que deixou somente então o estado miserável em que se encontrava desde a morte de seu irmão Roberto.

Nelson se afasta da proposta que tinha a princípio de fazer um teatro popular e se aproxima da ideia de um “teatro sério”. Na época, esse tipo de teatro se reduzia aos textos clássicos europeus, ao gosto de um segmento elitizado do público, que buscava no teatro, mais do que diversão, “[...] a formação de um padrão específico de gosto bastante aristocratizado e

¹⁰² CASTRO, 1992, p.156.

¹⁰³ RODRIGUES, 1993a, p.153.

¹⁰⁴ CASTRO, 1992, p.160.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.171.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.176.

ligado ao conhecimento dos clássicos.”¹⁰⁷. Por outro lado, uma parcela da crítica ansiava por uma modernização da cena teatral brasileira. Com *Vestido de noiva*, Nelson parece atender a esse apelo pois a maioria considerou a peça uma renovação dos palcos brasileiros tanto pela genialidade do autor, quanto pela encenação inovadora¹⁰⁸. Nasce, então, a figura do gênio revolucionário, responsável por trazer a estética vanguardista do modernismo para a cena teatral brasileira, além de erguer o teatro nacional ao patamar universal. Nelson não aspirava o sucesso do público geral, mas sim a aclamação por um público bem específico: intelectuais consagrados de sua época. Assim, Nelson admite uma amarga verdade em suas memórias:

Durante algum tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drummond, o Pompeu, o Santa Rosa, o Prudente, o Tristão, o Gilberto Freyre, o Schmidt. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; e o elogio era tóxico, o vício era muito doce e muito vil.¹⁰⁹

Além disso, Nelson ciumava as glórias de outros: “Eu não admitia um nome do teatro brasileiro, fosse do passado, fosse do presente. [...] Todas as manhãs, eu saía de casa, furioso, como se fosse destruir o teatro brasileiro e os grandes nomes literários.”¹¹⁰.

Enquanto Vargas esteve no poder, Nelson jamais fora importunado pela censura. Em fevereiro de 1946, poucos meses após a queda de Getúlio, o texto de *Álbum de família*¹¹¹ foi censurado: “A representação da peça foi proibida em todo o país no dia 17, sob a alegação de que preconizava o incesto e incitava ao crime.”¹¹². Revoltado com a censura, o autor afirma que teriam de censurar a Bíblia, pois está também povoada de incestos.

Diante do veto irrevogável, Nelson decidiu publicar sua peça como livro e a crítica não tardou a se pronunciar. O crítico literário Álvaro Lins, que outrora aclamara Nelson, agora afirmava que “[...] a peça era ‘vulgar na forma, banal na concepção’. ‘Chula’, ‘primária’, ‘grosseira’. ‘De desoladora miséria vocabular’. ‘Um mar de enganos, erros, atrapalhões e insuficiências’. ‘Um equívoco como tragédia.’”¹¹³. Posto tudo isso, o que mais o irritou foi a proliferação dos incestos, preferindo que houvesse apenas um, tal como em *Édipo Rei*, de Sófocles. Com isso, sua crítica ainda indagava: se todos são incestuosos, onde está a tragédia? Este foi, no entanto, justamente o ponto de defesa de Sérgio Milliet para a peça: “[...] ao atrever-se a transformar o incesto ‘numa lei, quase numa generalidade’, Nelson Rodrigues ‘enfiava um

¹⁰⁷ FACINA, 2004, p.35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.37-8.

¹⁰⁹ RODRIGUES, 1993a, p.151.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.161.

¹¹¹ RODRIGUES, 1945/1981.

¹¹² CASTRO, 1992, p.196.

¹¹³ *Ibid.*, p.197.

ferro em brasa numa ferida comum a todos, localizada lá no fundo do inconsciente, e que todos desejam ignorar”¹¹⁴. Nelson Rodrigues questionou o critério numérico adotado massivamente pela crítica para dizer que havia incesto demais, como se fosse possível haver incesto de menos:

Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. [...] Eu poderia alegar, a favor de *Album de família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, dentro da peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples: porque esta exclusividade, esta exceção, não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível. Por outras palavras: para a minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três.¹¹⁵

A condenação moral também trouxe consigo uma condenação estética. Questionando a validade artística da obra e negando sua dimensão trágica, alguns críticos assinalavam que Nelson Rodrigues insistia na torpeza e a ausência de diálogo nobre indicaria uma incapacidade literária¹¹⁶. Esse duplo julgamento fez com que parte da crítica considerasse a peça literariamente nula e corroborasse com a censura por ela sofrida. Outros defenderam-na, alinhando o argumento da peça aos temas da tragédia clássica, ressaltando também as nuances de crítica social. Assim, Nelson ainda era considerado genial, mas, ao lado dessa imagem, começou a se delinear também a figura de um autor maldito, obsceno e tarado¹¹⁷.

Entendendo como injusta sua reputação de obsceno, Nelson Rodrigues argumenta que apresenta em sua obra “[...] a pornografia dos outros, a imoralidade dos outros, a frustração dos outros. E muitos não aceitam isto porque se reconhecem nos meus personagens e não porque eu seja imoral.”¹¹⁸. Foi nesse contexto que emergiu a proposta do teatro desagradável, que mostra um afastamento se não do público, então dos gostos e padrões morais destes. Assim ele justifica a escolha de suas temáticas:

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio que me envergonho de repeti-lo. E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor do que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais.

¹¹⁴ CASTRO, 1992, p.199.

¹¹⁵ RODRIGUES, N. (1949). Teatro desagradável. **Folhetim**, Teatro do Pequeno Gesto, n.7, p.4-13, Rio de Janeiro, mai./ago. de 2000, p.9-10.

¹¹⁶ RODRIGUES, 1949/2000, p.9.

¹¹⁷ FACINA, 2004, p.47-9.

¹¹⁸ RODRIGUES, 2011, p.61.

E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes.¹¹⁹

A peça seguinte também foi interdita pela censura federal e, novamente, Nelson lutou com afinco até conseguir com que a liberassem. *Anjo negro*¹²⁰ continha: homicídios com agravantes, três infanticídios, adultério, corrupção de menor, lesões corporais graves, estupro e cárcere privado. Indignados, críticos acusavam Nelson de só pensar em sexo¹²¹. Da mesma forma, *Senhora dos Afogados*¹²² não se salvou da interdição. O autor até sugeriu uma comissão de intelectuais para opinar, mas a maioria foi de acordo com a censura. Sendo assim, de três peças que escrevera em dois anos, apenas uma foi poupada.

Nelson Rodrigues entendia que suas peças tinham, na verdade, um moralismo agressivo, que se opunha à banalização da sexualidade: “Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O pobre espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. [...] Se há um brasileiro maníaco pela pureza, esse brasileiro sou eu.”¹²³. Nelson fala sobre o estigma da maldição em um famoso depoimento para a revista *Dionysos*, em outubro de 1949:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o e para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois, a partir de *Álbum de família* — drama que se seguiu a *Vestido de noiva* —, enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será esse? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo desde logo “Álbum de família”, “Anjo negro” e a recente “Senhora dos afogados”. E por que “desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.¹²⁴

Em 1950, escreveu *Dorotéia*¹²⁵, a última de suas peças míticas. Nesse mesmo período, Nelson assume uma nova máscara feminina, Myrna, encarregada de responder cartas de um conselho sentimental no *Diário da Noite*. Assim como os folhetins de Suzana Flag, Nelson via isso como um exercício estilístico. Além disso, “[...] comovia-se sinceramente com as cartas do ‘correio sentimental’, que, por mais suburbanas, pareciam-lhe parte do grande

¹¹⁹ RODRIGUES, 1949/2000, p.13.

¹²⁰ RODRIGUES, N. (1946). *Anjo Negro*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo II: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹²¹ CASTRO, 1992, p.202.

¹²² RODRIGUES, N. (1947). *Senhora dos afogados*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo II: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹²³ RODRIGUES, 2011, p.51.

¹²⁴ RODRIGUES, 1949/2000, p.8.

¹²⁵ RODRIGUES, N. (1949). *Dorotéia*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo II: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

teatro humano. Quanto mais suburbanas, mais teatro e mais humano.”¹²⁶. Depois disso, Nelson foi chamado para escrever uma coluna no *Última Hora*, que estava prestes a ir para as bancas: *A vida como ela é...*

Nelson Rodrigues afirma que essa coluna é um tratado de traídos: “Todo mundo adora história de homem traído por mulher. Durante dez anos, dia após dia, o leitor tomava conhecimento do adultério do dia. A única coisa que realmente não morre como história é o adultério [...]. Daqui a dois milhões de anos, o traído fará o mesmo sucesso.”¹²⁷.

Nas 130 linhas diárias de *A vida como ela é...*, o autor retratou as expectativas dos homens comuns a respeito da fidelidade e virgindade de suas namoradas e esposas e, por outro lado, o desejo irrefreado por outras mulheres. O conflito tornava-se claro ao notar que não há classes distintas de mulheres, que a moça mais casta ainda está sujeita a suas vontades e desejos incontroláveis. Contrariando os ideais de felicidade e de sucesso no amor, as crônicas rodrigueanas cercavam quase sempre o mesmo tema: o (des)encontro amoroso. O estado de constante excitação erótica no qual seus personagens estavam continuamente imersos era difícil de ser admitido pelo leitor, que o taxava de “tarado” e, mesmo assim ou exatamente por isso, continuava lendo-o diariamente.

Alguém dirá que A VIDA COMO ELA É insiste na tristeza e na abjeção. Talvez, e daí? O homem é triste e repito: — triste do berço ao túmulo, triste da primeira à última lágrima. Nada soa mais falso do que a alegria. Rir num mundo miserável como o nosso é o mesmo que, em pleno velório, acender o cigarro na chama de um círio. Pode-se dizer que é triste A VIDA COMO ELA É — porque o homem morre. Que importa tudo o mais se a morte nos espera em qualquer esquina? Convém não esquecer que o homem é, ao mesmo tempo, o seu próprio cadáver. Hora após hora, dia após dia, ele amadurece para a morte.¹²⁸

Além de desmontar o universo da família, da religião e das tradições, o autor conseguiu tornar explícito aquilo que só era entrevisto, despertando atração e repúdio. Com *A vida como ela é...*, Nelson se transforma no jornalista mais popular do Rio de Janeiro. Isso se deve também às suas tragédias cariocas, que contam com referências a diversos locais da cidade.

O teatro rodrigueano reencontra o sucesso comercial com *A falecida*¹²⁹, uma tragédia virada pelo avesso, quase que uma comédia, marca que permanece em suas peças seguintes. O escândalo foi levar ao palco do Teatro Municipal, reservado para “peças sérias”

¹²⁶ CASTRO, 1992, p.220.

¹²⁷ RODRIGUES, 2011, p.69-70.

¹²⁸ RODRIGUES, N. **Elas gostam de apanhar**. Rio de Janeiro: Agir, 2007a. p.7.

¹²⁹ RODRIGUES, N. (1953). *A falecida*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

(óperas, concertos...), uma trama tão carioca quanto as histórias de *A vida como ela é*. Os personagens, típicos da Zona Norte do Rio, falavam a gíria corrente; dessa forma, o cenário e o tempo — diferentemente do que acontecera em suas outras peças — estava bem definido.

Ao reunir suas obras para o Teatro Completo, Sábato Magaldi sugeriu a Nelson que o conjunto tivesse por título “tragédias cariocas de costumes”, fazendo alusão ao realismo presente na fala e no comportamento dos personagens. A rejeição a essa proposta mostra que Nelson julgava necessário permanecer no terreno da tragédia para filiar o universo de seu teatro a um projeto estético que ele julgava superior¹³⁰.

Em 1953, foi conseguida, após cinco anos de censura, a liberação de *Senhora dos afogados*¹³¹. A peça foi encenada no ano seguinte, 1954, dividindo o coro da plateia entre “Gênio!” e “Tarado!”. As vaias também inundaram o teatro não somente na noite de estreia. Foi nessa época que Nelson tornou-se mais agressivo, “[...] capaz de, por exemplo, subir ao palco e enfrentar a ira da plateia. A partir dali, e até o fim da vida, ele não deixaria passar um ataque sem revide — isso quando ele próprio não começava a provocação.”¹³². Com *Senhora dos afogados*, fortaleceu-se na crítica a ideia de que Nelson Rodrigues estava continuamente explorando os mesmos motivos, que consistiam em práticas sexuais fora da norma, homicídios e suicídios. Consideravam, então, que a força poética do autor de *Vestido de noiva* havia se perdido e uma parte da crítica começou a considerá-lo como sublitteratura¹³³.

Em 1957 é a vez de *Perdoa-me por me traíres*¹³⁴, que continha o mesmo teor polêmico de outras peças rodrigueana. Os censores, desta vez, deixaram-na passar, com exceção da cena de um aborto. Em outubro de 1958, chegou aos palcos *Os sete gatinhos*¹³⁵. O crítico Paulo Mendes Campos considerou *Os sete gatinhos* não somente a melhor peça de Nelson, mas também um dos trabalhos mais belos, mais fortes e mais impressionantes do teatro mundial contemporâneo. Além disso, ele “[...] contestou a tese de que o teatro é uma casa destelhada que se pode xeretar; nas peças de Nelson, segundo ele, o teatro podia ser a tal casa destelhada, mas com o espectador lá dentro, nu, ‘despido dos convencionalismos com que cobria suas próprias vergonhas.’”¹³⁶.

¹³⁰ MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.9.

¹³¹ RODRIGUES, 1947/1981.

¹³² CASTRO, 1992, p.255.

¹³³ FACINA, 2004, p.51-54.

¹³⁴ RODRIGUES, N. (1957). *Perdoa-me por me traíres*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹³⁵ RODRIGUES, 1958/1985.

¹³⁶ CASTRO, 1992, p. 287.

Em sua peça seguinte, *O beijo no asfalto*¹³⁷, Nelson enfrentou uma platéia exaltada. Maridos indignados levavam pelo braço suas esposas para fora do teatro. Não foram poucos também os gritos de protesto, muitos clamando em nome da família brasileira. Inspirado no acontecimento real do pedido de um velho repórter que fora atropelado a uma jovem transeunte: um beijo. Em sua peça, Nelson substituiu a jovem pelo protagonista, Arandir. Um repórter inescrupuloso e um delegado transformam o que fora um beijo de piedade em um escândalo. Toda a cidade, inclusive a esposa de Arandir, passa a acreditar que havia um caso amoroso entre o falecido e ele. A peça, que foi o maior sucesso de Nelson, ficou sete meses em cartaz.

Em 1963 entrou em cartaz *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*¹³⁸ — mais uma peça rodrigueana com sucesso de público: cinco meses em cartaz. Pouco depois, a trama foi levada para o cinema, atingindo dois milhões de espectadores. Até então, o lugar de Nelson no cinema se restringia à elaboração de diálogos. Ainda em 1963 foram anunciadas as filmagens de *Asfalto selvagem* e *Anjo negro*. Para além do cinema, Nelson também se dedicava à televisão nesse período, assinando roteiros de novelas e com o esquete *Cabra vadia*, no programa *Noite de gala*. Em 1966, as reminiscências autobiográficas de Nelson foram publicadas numa coluna diária no *Correio da Manhã*.

A estreia de *Toda nudez será castigada*, em 1965, foi permeada de aplausos em todas as cenas e ovacionada de pé ao final. Além dos seis meses em cartaz no Teatro Serrador, *Toda nudez será castigada* seguiu em turnê pelo Brasil. Chamando o dramaturgo de “marquês de Sade tropical”, Fausto Wolff considerou que Nelson — utilizando-se de recursos que vão do escatológico ao poético — abriu violentamente uma fenda na estrutura social moralista de sua época¹³⁹.

A vida pessoal de Nelson não acompanhou, contudo, a bonança que ele vivia profissionalmente. Em 1963, separou-se de Elza para viver seu amor com Lúcia, do qual nasceu Daniela. O delicado parto prematuro teve severas consequências: Daniela também jamais pôde andar ou articular um movimento, por conta da paralisia cerebral. Ela foi sua menina sem estrela, que acabou por intitular suas memórias. Com as mortes dos irmãos Paulinho, Mário Filho e Milton e de sua mãe num intervalo de poucos anos, Nelson foi definido como “Um homem em permanente velório por si mesmo e pelos outros.”¹⁴⁰.

¹³⁷ RODRIGUES, N. (1961). *O beijo no asfalto*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹³⁸ RODRIGUES, N. (1962). *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹³⁹ FACINA, 2004, p.74.

¹⁴⁰ CASTRO, 1992, p.409

Nesse mesmo período surge, somada à imagem de autor genial e à de maldito e obscuro, conquistada nas décadas de 1940 e 1950, a face reacionária de Nelson. Esse seu lado reacionário é explicado por sua visão de que o mundo — com o poder jovem, os protestos estudantis e a revolução sexual — estava com valores invertidos, sendo assim, sua crítica não se limitava à política, sendo sobretudo moral. Como podemos ver em suas crônicas e memórias, seu pensamento é marcado pela nostalgia de uma época na qual as mulheres usavam mais roupas, os jovens respeitavam os mais velhos e as hierarquias eram sólidas. Seu posicionamento antirrevolução sexual pode parecer paradoxal, tendo em vista que o mesmo autor que fez da sexualidade transgressora elemento fundamental de todas as suas peças. Facina ressalta, todavia, que tanto nas crônicas quanto no teatro, existe uma matriz romântica que percebe o mundo moderno de forma nostálgica, remetendo-se a um passado com relações tradicionais entre as gerações e entre homens e mulheres¹⁴¹.

Apesar de apoiar a ditadura militar, Nelson atacou os seus mais poderosos instrumentos de repressão: a censura e a tortura. Ele manteve, contudo, seu apoio mesmo depois do AI-5, em 1968, quando as práticas que ele condenava se tornaram amplamente disseminadas, atingindo com intensidade diversos intelectuais e artistas politicamente engajados¹⁴².

Ironicamente, o próprio Nelson sofreu com as arbitrariedades do regime que ele tanto defendia em suas crônicas: em março de 1972, seu filho, Nelsinho, foi preso pelos militares. Dois anos antes, Nelson já havia negociado com Médici o exílio do filho para fora do Brasil, caso se entregasse, mas ele se recusou. Quando pôde, enfim, falar com o filho preso, Nelson questionou se ele havia sido torturado. “Muito!” foi a resposta que o despedaçou. Até então, Nelson acreditava em Médici, que lhe assegurou que não havia tortura. Somente em 1979 Nelsinho receberia a liberdade condicional. Nesse meio tempo, Nelson Rodrigues, a seu modo, militou pela liberdade não só de seu filho, mas de outros tantos. Apesar de guardar relações com os militares, o autor participou do movimento “Cultura contra a censura”, além de advogar em favor de intelectuais presos ou perseguidos pela ditadura.

*Anti-Nelson Rodrigues*¹⁴³ levou Nelson Rodrigues de volta ao teatro depois de um afastamento de oito anos. *A serpente*¹⁴⁴, uma grande peça e também sua última, foi escrita em 1979, no leito de hospital, entre um tratamento e outro. Nelson sequer revisou o texto enquanto

¹⁴¹ FACINA, 2004, p.84.

¹⁴² FACINA, 2004, p.257.

¹⁴³ RODRIGUES, N. (1973). *Anti-Nelson Rodrigues*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

¹⁴⁴ RODRIGUES, N. (1978). *A serpente*. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

escrevia, pois temia não conseguir concluir a trama. Nelson Rodrigues faleceu em dezembro de 1980.

2.3 Homens e mulheres sob a ótica de Nelson Rodrigues

A família como foco das tensões da trama é tema onipresente em seu teatro. A despeito da variedade com que se apresentam as famílias em suas peças, é constante a questão da desagregação da família, cujo poder está centrado na figura do pai. Este esforça-se por manter a família sob seu domínio, sobretudo as mulheres, que se apresentam como insatisfeitas e sempre prestes a fugir de seu jugo. Embora sejam múltiplas as formas de organizações familiares, os temas se repetem: incesto, ciúme, traição, sexualidade desviante, castidade e devassidão. Todos esses temas acabam por compor seu projeto de teatro desagradável

É possível perceber, ao longo da obra de Nelson, a elaboração de certa visão sobre o humano. Um dos principais pontos consiste na concepção de que há uma dualidade trágica inerente à natureza humana: numa faceta, aspectos demoníacos, instintos animais e o mal; e na outra, aspectos divinos, sentimentos sublimes e o bem. Por essa divisão que trazem em si, os personagens rodrigueanos mostram-se frágeis, ameaçados constantemente pelos *instintos*¹⁴⁵ sempre dispostos a aflorar e dominá-los. *Instinto* aqui aparece como uma ideia rodrigueana, não sendo alinhado perfeitamente ao conceito biológico, pois, ao mesmo tempo que remete a algo primitivo e animal, também aponta para algo como vilania, crueldade, canalhice — características demasiado humanas. Amor também aparece como uma noção recorrente, aproximada de um pensamento romântico, mas também com a marca pessoal de Nelson.

Mesmo considerando que o lado canalha predomina, Nelson Rodrigues afirma que até os seres humanos mais vis têm momentos em que são como santos. Para o autor, a dificuldade que as pessoas têm em reconhecer a dualidade intrínseca a cada um resulta na hipocrisia, que ele tanto faz questão de denunciar. Ele defende que a redenção dos seres humanos só seria possível através do reconhecimento dessa “face hedionda” que estaria presente em todos nós: “[...] é preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão pelo rosto, reconhecer a própria hediondez.”¹⁴⁶. Tal visão teria como suporte a ideia de que a racionalidade dissimula a condição animal presente no homem, a qual se manifestaria sobretudo no predomínio dos *instintos*

¹⁴⁵ Usamos o termo *instinto* no sentido específico que Nelson Rodrigues atribui em seus textos.

¹⁴⁶ RODRIGUES, 1997, p.152.

no comportamento dos homens. O autor considera que, ao mesmo tempo que são inerentes ao homem, os *instintos* desumanizam-no. Assim, seria necessário um esforço contínuo para evitar sua predominância.

No universo rodrigueano, o incesto desperta atração e repulsa culpada. Nas relações familiares rodrigueanas, a possibilidade de rompimento com a interdição do incesto está frequentemente à espreita, expondo o tormento dos personagens diante de desejos irrefreados. Sexo, amor e incesto encontram-se intimamente ligados na obra de Nelson. Ele afirma que “[...] o homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos.”¹⁴⁷. Esse distanciamento dos instintos não se refere somente ao incesto, mas também ao sexo.

Sublinhamos que a visão de Nelson é radicalmente distinta para homens e para mulheres. Para ele, embora a mulher se corrompa por menos do que o homem, mesmo na mais degradada sobrevive algo de intacto, intangível e eterno, um mínimo de inocência que a redime¹⁴⁸. O autor, com sua face reacionária, opunha-se à revolução sexual e às reivindicações feministas, pois o ideal amoroso preconizado por Nelson exigia uma relação desigual entre os gêneros, além de uma renúncia à liberdade e à satisfação sexual pura e simples.

Os homens do teatro de Nelson Rodrigues são constantemente marcados por impulsos sexuais irrefreáveis e por uma culpa que os atormenta devida aos atos que se viram compelidos a fazer. Os pais, ao revelarem suas fraquezas em relação aos impulsos incestuosos, também fragilizam toda a estrutura familiar, que tende a ruir. As traições das mulheres apontam para uma condição frágil do marido, seja física, psicológica ou financeira. Os filhos sem controle das próprias emoções são frutos dos desejos e fragilidades dos pais.

Por um lado, cabia à mulher estar nessa posição de dependência de seu amado, por outro lado, o homem também deveria renunciar seus impulsos e se redimir através do amor, sendo este sentimento, para Nelson, o único capaz de domar os *instintos* e fazer aflorar a face divina do ser humano. Como afirma diversas vezes, sobretudo em seus textos antirrevolução sexual, o sexo sem amor seria a pior forma de solidão, ou o próprio inferno. Para ele, “[...] o sexo, estritamente sexo, nada tem a ver com o pobre e degradado ser humano”¹⁴⁹, vale apenas para os animais, pois no homem, sexo é amor. Na seção 5.3 do Capítulo 5 discutiremos acerca da visão rodrigueana sobre sexo e amor em articulação com a psicanálise.

¹⁴⁷ RODRIGUES, 2016, p.264.

¹⁴⁸ RODRIGUES, 1997, p.112.

¹⁴⁹ RODRIGUES, N. **O óbvio ululante: primeiras confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b. p.126.

2.4 Considerações sobre o teatro rodrigueano à luz da psicanálise

A partir de *Personagens psicopáticos no palco*¹⁵⁰, podemos pensar uma teoria freudiana acerca do teatro. Na encenação pode se alcançar um efeito catártico, que fascina e leva o público ao teatro ao longo de mais de dois milênios. Esse efeito explica como certas questões evocadas por tragédias gregas permanecem tão impactantes até os dias atuais. Desde Aristóteles, entende-se que a finalidade da tragédia é despertar medo e compaixão, a fim de produzir uma “purificação dos afetos”. Esmiuçando isso, o propósito seria a abertura das fontes de prazer [*Lust*] ou gozo [*Genuss*] que emanam de vida afetiva e que se encontram muitas vezes inacessíveis:

Neste caso, certamente, é o desafogar [*Austoben*] dos próprios afetos que deve, antes de tudo, conduzir esse processo e o gozo daí resultante corresponde, por um lado, ao alívio por meio de uma abundante purgação, mas, por outro, corresponde à excitação sexual conjunta, a qual, se deve admitir, lucra como ganho secundário em todo despertar dos afetos e concede ao homem o sentimento tão desejado da mais alta tensão de seu estado psíquico.¹⁵¹

Freud¹⁵² traça uma equivalência entre a experiência do espectador e o brincar infantil, situações distintas que se ligam pelo fio da fantasia. Ao mesmo tempo em que é extraído um prazer ao se identificar com o ator, o sofrimento ali representado é mitigado por meio da certeza de que é outro que atua e sofre no palco, garantindo sua segurança pessoal. Sendo assim,

[...] o espectador pode gozar impunemente em sua confortável poltrona no teatro. Trata-se do gozo do espectador que, ao assistir *Édipo Rei*, pode gozar impunemente de seus desejos criminosos, incesto e parricídio. E experimentar assim o gozo impossível e paradoxal erótico de ter sexo com a mãe e o gozo da crueldade de assassinar o pai.¹⁵³

Freud destaca a satisfação masoquista que se extrai quando o drama se aprofunda no sofrimento ou quando a tragédia consuma o infortúnio. Isso remonta aos atos de sacrifício no culto dos deuses que estão na gênese do teatro, que servia para acalmar a insurreição contra a ordem divina do mundo. De início, os heróis se revoltam contra os desígnios divinos e, “[...] a partir do sentimento de miséria dos mais fracos contra o poder divino, o prazer deve ser mostrado por meio da satisfação masoquista e do gozo direto da personalidade considerada como grande.”¹⁵⁴.

¹⁵⁰ FREUD, 1905-6/2018.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.45.

¹⁵² *Ibid.*, p.45-6.

¹⁵³ QUINET, 2019, p.64.

¹⁵⁴ FREUD, S. 1905-6/2018, p.47.

Com o passar dos séculos, os conflitos foram internalizados e o lugar da luta se torna psicológico. Nos dramas religiosos, nos de caráter e nos sociais, o sofrimento passou a decorrer de uma luta entre diferentes moções, culminando em uma renúncia. O drama psicológico pode se tornar psicopatológico ao tratar do conflito não entre duas moções conscientes próximas, mas entre uma fonte consciente e outra recalçada de sofrimento. Nesse caso, tanto se produz um gozo liberador quanto resistência diante do reconhecimento da moção recalçada¹⁵⁵. Sendo assim, Freud não pensa o teatro como uma forma de aperfeiçoamento moral. Seu interesse está no conflito entre prazer e sofrimento, prazer e gozo.

Confrontado por aqueles que alegavam querer que seus personagens fossem como todo mundo, Nelson Rodrigues retruca: “E não ocorre a ninguém que os meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções.”¹⁵⁶. Do ponto de vista de Nelson, “[...] a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. [...] Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.”¹⁵⁷. Ao propor que seus personagens realizem a miséria inconfessa de cada um de nós, suas criações conseguem estabelecer uma trégua no eterno confronto entre o homem e o interdito, pois o personagem realiza o ato e o espectador deleita-se fantasisticamente. O movimento duplo de atração e repulsa despertado pela obra rodrigueana no público revela a cisão entre prazer e gozo destacada no parágrafo anterior.

Para Nelson Rodrigues, a função de seu teatro seria mostrar a face hedionda, perversa do humano, e, com isso, fazer sofrer os espectadores. Ele considera que apenas por via dos sentimentos se pode chegar às consciências dos espectadores, que poderiam meditar sobre as suas próprias vidas depois da experiência.

O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a “distância crítica”. A grande vida da boa peça começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e a morte.¹⁵⁸

Nelson queria anular qualquer distância entre a plateia e a encenação: “A plateia sofreria tanto quanto o personagem. A partir do momento em que a plateia deixa de existir como

¹⁵⁵ FREUD, S. 1905-6/2018, p.49-50.

¹⁵⁶ RODRIGUES, 1997, p.134.

¹⁵⁷ RODRIGUES, 1957 *apud* CASTRO, 2006, p.273.

¹⁵⁸ RODRIGUES, 2016, p.286.

plateia — está realizado o mistério teatral.”¹⁵⁹. Para o dramaturgo, “[...] a distância crítica vem depois, vem com o tempo. É preciso que passe a tensão dionisíaca do espetáculo. Fora do teatro, em casa, no dia seguinte ou uma semana depois, o espectador conquista finalmente a lucidez.”¹⁶⁰. Podemos sustentar que o efeito que o dramaturgo tanto almejou em seu projeto estético promove “[...] a ruptura da tela da fantasia, com a qual nos defendemos do impossível, tornando exposta a fratura que nos constitui.”¹⁶¹.

No primeiro dos três textos de *Contribuições à psicologia do amor*, Freud inicia ressaltando que até então coube aos poetas [*Dichter*]¹⁶² ilustrar as condições amorosas a partir das quais os homens escolhem seus objetos e como conciliam sua fantasia com a realidade. Para tanto, eles recorrem à “[...] sensibilidade para perceber moções psíquicas ocultas em outras pessoas e a coragem de deixar seu próprio inconsciente falar em voz alta.”¹⁶³. Segundo o psicanalista, os artistas, visando produzir prazer intelectual e efeito estético, alteram o material extraído da realidade, amenizando os fragmentos isolados e dissolvendo associações perturbadoras. Freud, então, procede a uma elaboração rigorosa acerca do tema, ciente de que para isso é necessário renunciar ao prazer que norteia o artista.

Em seu projeto estético, Nelson Rodrigues não objetiva exclusivamente o deleite do público, pois, com sua proposta de “teatro desagradável”, também o ofende e o humilha. Em sua obra dramaturgical, podemos perceber frequentes irrupções de elementos que causam um efeito de estranheza. Extraímos alguns exemplos das peças que trabalhamos ao longo desta tese. Os inquietantes gritos e gargalhadas de Nonô rondando a casa em *Álbum de família*. Os olhos desiguais que Seu Noronha vê no espelho motivam-no a caçar aquele que desonrou sua família e conduzem-no à ruína em *Os sete gatinhos*. Ainda na mesma peça, temos o singular relato que uma gata pariu sete gatinhos depois de ser morta a pauladas. Olegário, de *A mulher sem pecado*, é constantemente importunado pelo que emerge daquilo que ele chama de seu inferno interior: a voz da falecida esposa e a alucinação da segunda esposa aos dez anos. Em *Toda nudez será castigada*, Geni conduz o fio da trama a partir da fita que deixou gravada antes de se suicidar: “Herculano, quem te fala é uma morta.”¹⁶⁴, causando o inusitado efeito de paradoxo, pois ela estava viva ao gravar, mas também, tendo escolhido seu destino, já estava morta. Herculano,

¹⁵⁹ RODRIGUES, N. **O reacionário: memórias e confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.286.

¹⁶⁰ RODRIGUES, N. **O remador de Ben-Hur: confissões culturais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1957, p.175.

¹⁶¹ FONTENELE, 2013, p.10.

¹⁶² *Dichter* está relacionado à poesia, mas também se refere, em um sentido mais amplo, aos grandes artistas da escrita também em prosa.

¹⁶³ FREUD, 1910/2019, p.121.

¹⁶⁴ RODRIGUES, 1965/1990, p.161.

por sua vez, transtornado pela violência que o filho sofreu, rememora a vez que ouviu um rapaz que acabava de perder as duas mãos numa guilhotina de papel gritar. O que mais o perturba é que o verdadeiro grito lhe parecia falso, como se ele estivesse apenas imitando, apenas falsificando a dor da carne ferida.

O efeito de infamiliar é despertado quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, pois o que emerge do inconsciente faz com que a realidade psíquica se sobreponha¹⁶⁵. Sendo assim, dada a resistência dos complexos recalçados, o efeito de infamiliar pode ser instigado pela criação literária na mesma intensidade que pela vivência¹⁶⁶. Concluimos aqui que o infamiliar na obra de Nelson Rodrigues remete ao complexo de castração e à compulsão à repetição das moções pulsionais. Provocando o efeito de infamiliar, o teatro rodrigueano despertou angústia e, por conseguinte, foi alvo de repulsa e de críticas, mas também ofereceu um terreno fecundo que remete o público ao seu próprio desejo, que jaz escondido no âmago de cada um de nós.

¹⁶⁵ FREUD, 1919/2019.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.111.

3 O DESAGRADÁVEL EM CENA: O DESEJO EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA*

O trajeto de criação de Nelson Rodrigues, depois de pôr em cena conflitos psicológicos em *A mulher sem pecado*¹⁶⁷ e transpor a cortina da consciência em *Vestido de noiva*¹⁶⁸, conduziu-o inevitavelmente a investigar verdades mais profundas e, por conseguinte, incômodas do psiquismo. Nesse contexto, surge *Álbum de família*¹⁶⁹

Sua tentativa de capturar a violência da primeira família humana isolando-a do mundo exterior, colocou o dramaturgo numa posição de autor maldito, que ele considera muito válida artisticamente: “*Álbum de família* é uma peça suicida, que da primeira página à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição. Tanto é que ela passou 21 anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba.”¹⁷⁰

Em 1949, Nelson relata para a revista *Dionysos* que *Álbum de família* marcou o início de seu percurso em um teatro desagradável. Mas o que há de tão desagradável no teatro rodrigueano? O autor nega que seja uma peça sobre o incesto, mas sim sobre a família humana e o homem em estado de paixão pura. Sendo uma “[...] peça genesíaca, devia ter por isso mesmo alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino.”¹⁷¹

O enredo retrata conflitos familiares em uma fazenda mineira entre 1900 e 1924. A trama, contudo, poderia ser transposta sem qualquer prejuízo para outro tempo e espaço, pois nela o foco de Nelson está em desnudar seus personagens, expondo as raízes inconscientes que regem suas ações e saídas individuais para conflitos atemporais: desejos recônditos e incestuosos.

A família que protagoniza *Álbum de família* é formada pelo patriarca Jonas, sua esposa Dona Senhorinha e os quatro filhos do casal: Guilherme (o mais velho, ex-seminarista), Edmundo, Nonô e Glória. O patriarca da família possui vaga semelhança física a Jesus e tem fixação por adolescentes de 15 anos, as quais são aliciadas ainda virgens por tia Rute, irmã de Senhorinha. A peça é permeada pelos gritos ignorados de uma dessas jovens, que está em trabalho de parto. Glória, que tem uma clara relação de rivalidade com a mãe, é adorada pelo pai e por Guilherme, que a veem como uma encarnação da pureza. Edmundo mostra-se apaixonado pela mãe e impotente diante de outras mulheres. Nonô enlouqueceu e vive fora de casa, correndo nu.

¹⁶⁷ RODRIGUES, 1941/1981.

¹⁶⁸ RODRIGUES, 1943/1981.

¹⁶⁹ RODRIGUES, 1945/1981.

¹⁷⁰ RODRIGUES, 2011, p.40.

¹⁷¹ RODRIGUES, 1949/2000, p.10.

Em congruência com o título da peça, são encenados — no início e no meio de cada um dos três atos — seis momentos nos quais as fotografias estão sendo feitas para o álbum da família. Nas cenas, o fotógrafo tenta ajustar as poses, que buscam transparecer a harmonia e a dignidade supostamente características dessa família tão tradicional. Enquanto isso, ouve-se a voz do *speaker*, uma espécie de opinião pública, que “[...] além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família.”¹⁷².

A peça *Álbum de família*, classificada por Nelson Rodrigues como mítica, alinha-se aos temas da tragédia clássica: pai, mãe e filhos trocam de pares em uma quadrilha fervilhante de desejos interditos. Nesta peça na qual o desejo irrefreado só pode conduzir à morte ou à loucura, o autor atreve-se a mostrar os impulsos incestuosos numa generalidade entre o trágico e o cotidiano. Em *Álbum de família*, Nelson Rodrigues põe em cena algo comum a todos: a dimensão traumática da sexualidade.

Tendo em vista que muitas revelações ocorrem ao final da peça, nem sempre foi possível formular articulações com a teoria enquanto apresentamos o enredo. Sendo assim, uma divisão mostrou-se necessária tanto pelas condições específicas da peça, quanto para estabelecer um corpo teórico ao qual fazemos referência nos capítulos seguintes. Este capítulo divide-se em duas seções principais: na primeira, expusemos a trama, destacando falas importantes e perscrutando as ligações familiares; na segunda, subdividida em três, empreendemos um comentário sobre a peça, articulando com a teoria psicanalítica. Na primeira subseção investigamos o ponto de partida da constituição do sujeito e a relação inicial entre mãe e filho. Em seguida, na segunda subseção, aprofundamos a questão do Édipo e castração, explorando paralelamente as noções de falo e gozo, relevantes também para a análise de outras peças. Por fim, examinamos os desfechos, que destinos os homens dessa peça deram ao conflito edípico e como se situaram em relação ao outro sexo.

3.1 Uma peça genesíaca

Na fazenda, a ação se inicia com o enigma da loucura de Nonô, cujos gritos de besta ferida rondam a casa. Enquanto tia Rute ressalta, em tom cruel, que isso deveria ser motivo de vergonha para D. Senhorinha, esta demonstra uma dor bastante contida e o anseio de que os gritos do filho sejam tão somente saudade dela e de mais ninguém. Depois de algum tempo, também são ouvidos gemidos constantes de uma moça que está com as dores do parto. Enquanto

¹⁷² RODRIGUES, 1945/1981, p.55.

D. Senhorinha repreende sobriamente Jonas por ter engravidado essa jovem de 14 anos, Tia Rute, que aliciava meninas virgens para o cunhado, conta que já lhe conseguiu outra. Quando Jonas, como que em transe, descreve suas preferências sexuais, afirma: “Gosto de menina sem-vergonha. Mulher, não; menina. De 14, 15 anos. Desbocada.”¹⁷³; ao que D. Senhorinha revida:

D.SENHORINHA (*veemente, má*) — Glória não é desbocada! Glória não diz palavrões! É menina, tem 15 anos!¹⁷⁴

JONAS (*caindo em si*) — Glória é uma santa... Uma santa de louça, de porcelana...

TIA RUTE (*como que para despertá-lo*) — E a menina?

JONAS (*ainda na sua própria angústia*) — Eu queria uma garota de 15 anos, pura, que nunca tivesse desejado! Que nunca tivesse dito um nome feio!¹⁷⁵

Assim, Jonas oscila entre o desejo por uma menina que seja casta como a imagem santificada que tem de Glória e o desejo de outra menina que, com a mesma idade da filha, já tenha uma sexualidade manifesta. Com a iminência da chegada de Glória, Jonas se desespera: “Agora mesmo é que eu preciso de meninas!”¹⁷⁶. Jonas, na tentativa de escapar da consumação do desejo incestuoso por sua filha, desvirginava meninas pobres dos arredores. Sobre Totinha, cuja agonia se ouve em cena, ele diz: “Verdadeira menina — ossuda aqui (*indica o quadril*), sem desejo absolutamente nenhum; apenas curiosa...”¹⁷⁷. Em seus suspiros finais, Totinha amaldiçoa Jonas: “Deus há de lhe castigar!”¹⁷⁸. Pontuamos brevemente que as maldições de mulheres sobre homens também estão presentes em outras peças elencadas e as abordaremos no momento oportuno: em *Toda nudez será castigada*, as tias beatas profetizam sobre as consequências dos atos do protagonista Herculano; e em *Os sete gatinhos*, Hilda, numa incorporação mediúnica, descreve os destinos trágicos de Bibelot e Seu Noronha.

Sem expressão de remorso ou culpa, Jonas se ressentia apenas da falta de reconhecimento de seu sacrifício “(*sombrio*) Meus filhos querem-me criticar! Se soubessem o motivo que eu tenho — um grande MOTIVO — para fazer o que faço — ... e coisas piores!”¹⁷⁹. Apesar dessa transposição, ele é apresentado por Nelson como alguém claramente frustrado, pois não consegue se satisfazer inteiramente com as meninas que deflora: “O pior é que eu não acho uma, não encontro... Tenho vontade de bater, até de estrangular! São umas porcas e eu também! (*cai em prostração*)”¹⁸⁰.

¹⁷³ RODRIGUES, 1945/1981, p.63.

¹⁷⁴ De acordo com a primeira fotografia do álbum de família, D. Senhorinha tinha apenas 15 anos quando se casou com Jonas, seu primo 10 anos mais velho.

¹⁷⁵ RODRIGUES, 1945/1981, p.64.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.67.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.97.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.97.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.80.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.71.

Jonas se sente detestado por D. Senhorinha e pelos filhos homens e é categórico sobre Nonô: “Completamente doido! Só tem de humano o ódio a mim, ao PAI! Quando sai do mato e me vê de longe, atira pedras!”¹⁸¹. Nelson Rodrigues funde na caracterização de Jonas elementos profanos combinados a uma semelhança com Cristo: “[...] tipo de homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. [...] meio nazareno. Vaga semelhança com Nosso Senhor”¹⁸². Revoltado com os filhos, ele grita “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR!”¹⁸³ e diz que vai buscar na bíblia versículos que endossem a ideia que faz de família.

Além de Glória, Edmundo está de volta à fazenda, desta vez sozinho, sem a esposa. Ele havia sido expulso da fazenda tempos antes por brigar com o pai em defesa da mãe. D. Senhorinha humilha-se pedindo a Jonas que Edmundo seja aceito e, temendo uma desgraça maior, que se evite uma briga. Tia Rute retruca: “Desgraça maior o que? O que é que ele pode fazer em Jonas? Jonas é mais homem do que ele, sem comparação. Jonas naquele dia deu nele como nunca vi nenhum homem dar tanto em outro. Ele correu, na frente de todo mundo!”¹⁸⁴.

D. Senhorinha é descrita como bonita e conservada, enquanto Rute é apresentada como alguém sem o menor encanto sexual. Rute é desagradável com todos da família menos Jonas, por quem ela mantém um amor desvelado e subserviente. A partir de uma experiência sexual que teve com ele, Rute afirma que fará tudo o que ele quiser: “Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim é um santo, está acabado!”¹⁸⁵. A rivalidade entre irmãs, no entanto, mostra raízes mais profundas do que a disputa por um homem. A beleza de D. Senhorinha cativava não somente o olhar dos homens, mas também da própria mãe. Num rompante de raiva, Rute acusa: “Ela não gostou nunca de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente por sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que me diga: POR QUE É QUE ELA NUNCA SE LEMBROU DE ASSISTIR AOS MEUS BANHOS?”¹⁸⁶.

Para Rute, nem a mãe, nem o pai, nem homem algum jamais gostara dela. Relata um passeio com a irmã, no qual uma porção de sujeitos sopravam-lhe coisas no seu ouvido: “[...] às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM! [...] Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU!”¹⁸⁷. Daí o peso de sua experiência sexual com

¹⁸¹ RODRIGUES, 1945/1981, p.64.

¹⁸² *Ibid.*, p.59.

¹⁸³ *Ibid.*, p.65.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.67.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.68.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.81.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.82.

Jonas, que não era um homem qualquer, mas também o marido da irmã que ela invejara por toda a vida:

TIA RUTE (*dolorosa, transfigurada pela recordação grata*) — Também foi só uma vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. Ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo — eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como se eu fosse uma dessas mulheres muito desejadas. Esse homem (*mudando de tom, violenta*) É SEU MARIDO!”¹⁸⁸

A postura de Tia Rute em relação a Jonas contrasta com a de Senhorinha e seus filhos homens. Logo que se apresenta em cena, Edmundo — descrito como jovem, bonito, com um certo quê de feminino — entra em conflito com o pai. A questão que move, ou paralisa, Edmundo é por que motivo a mãe tolera o pai: “Antigamente eu via certas coisas, mas era criança... Então, tudo isso acontece aqui, dentro de casa, na sua frente! Você vê tudo, suporta, não diz nada! E por que — isso é que me dana —, POR QUÊ?”¹⁸⁹. Edmundo chega à fazenda depois de ter largado a mulher e defende que, assim como o irmão seminarista, é frio. Nessas discussões entre pai e filho, sobressai a questão de ser homem: “JONAS (*enraivecido*) — Frio, eu sei! (*explodindo*) Fale comigo! Fale diretamente a mim, seja homem! (*mudando de tom, diretamente para Edmundo*) Você é como eu — pensa em mulher, dia e noite.”¹⁹⁰. Jonas narcisicamente clama que, dado o vínculo filial, Edmundo seja igual a ele.

Nessa conversa, destaca-se o comando de Jonas “Seja homem!”, mas o que seria ser homem para Jonas? Pelo que ele diz em seguida, podemos entender que é o tormento do desejo: pensar em mulher o dia todo. Oliveira articula que esse comando marca a relação da masculinidade com o tempo futuro:

Com efeito, o “Seja!” expressa uma injunção que se dirige, logicamente, a algo que não é, a uma dimensão de não-ser, de dever ser. O esforço para estar à altura do comando superegóico supramencionado denuncia o caráter de incerteza de que se reveste a masculinidade. Esforço que, para alguns homens, acaba conduzindo ao ridículo, mas também ao trágico [...].¹⁹¹

Podemos perceber que, para Jonas, além da carga desejante implicada no “ser homem”, também há um cunho trágico e mortal: “Um dia há de matar alguém por causa de

¹⁸⁸ RODRIGUES, 1945/1981, p.68.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.71.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.73.

¹⁹¹ OLIVEIRA, Luciano Lima de. **O que é um homem?** Estudo psicanalítico sobre a masculinidade a partir do discurso de homens penectomizados por câncer de pênis. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza (CE), 2020, p.253.

mulher!”¹⁹². Assim, a possibilidade de o filho cumprir seu mandamento “seja homem” também o eleva à posição de ameaça:

Vou avisar a todo mundo que se um dia eu aparecer morto, já sabe: não foi acidente, não foi doença — FOI MEU FILHO QUE ME MATOU. (*sem transição quase*) Mas você tem medo de mim — medo e ódio. Porém o medo é maior. (*com perigosa doçura*) Não é, Edmundo, o medo não é maior?¹⁹³

O fato de Jonas ser dominado por seus impulsos desejanter é fonte de tormento e, paradoxalmente, também de um certo orgulho. Percebe-se que Jonas anseia que os filhos sigam seu destino de sucumbir aos próprios desejos. Ele considera essa uma característica de família e não entende como Guilherme, seu filho, que ele considera frio e até feminino, poderia ser diferente disso:

JONAS (*afastando-se e como para si mesmo*) — Só não compreendo Guilherme... Não pode ser frio — é filho de MINHA CARNE!
D. SENHORINHA (*num transporte*) — Guilherme era tão... (*não sabe o que dizer*) Desde menino, não saía da igreja...
JONAS — Tem que ser como eu!
D. SENHORINHA (*doce*) — Sempre com livrinho de missa!
JONAS — É impossível que não tenha desejo!¹⁹⁴

A seguir, Jonas profetiza que Guilherme largará o seminário e seguirá a sina de lascívia da família. Guilherme chega e anuncia que de fato largou o seminário, ao que Jonas reage:

JONAS (*segurando Guilherme pela gola do paletó*) — Eu sei para que você deixou o seminário; por que desistiu de ser padre... (*Para os outros, exultante*)
JONAS — Sei, sim!... Foi para ter liberdade — para dar em cima de alguma prostituta! ...
D. SENHORINHA (*num lamento*) — Deus castiga, Guilherme! Deus castiga!
JONAS — Quem é ela?
GUILHERME (*sombrio*) — Não quero, não me interessa nenhuma prostituta!
JONAS (*enche o palco com sua voz*) — Mentiroso! E eu que sentia um certo respeito por você! Que até me sentia incomodado na sua presença! PORQUE ACHAVA VOCÊ O ÚNICO PURO DA FAMÍLIA!
GUILHERME — E Glória?
JONAS (*retificando, rápido*) — Quer dizer, o único puro dos homens. [...] Você agora é como eu, como aquele ali (*indica Edmundo*), que deixou a mulher...¹⁹⁵

Também é interessante notar que Jonas coloca Glória momentaneamente fora de campo: se ele considerava Guilherme o único puro da família, por conseguinte, ou não considera Glória como pertencente a essa família, ou como impura. Se Glória estivesse fora da

¹⁹² RODRIGUES, 1945/1981, p.73.

¹⁹³ *Ibid.*, p.73.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.76-77.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.77-78.

família, não haveria impedimento para a consumação do seu desejo; se fosse impura, talvez Jonas não resistisse tanto ao incesto.

Quando Guilherme informa a todos o motivo da volta de Glória — expulsa do colégio por manter uma relação íntima com uma amiga —, Jonas não crê, atribui à indecência dos outros a interpretação que fizeram do caso. Enquanto Jonas nega o ocorrido, Guilherme busca impedir a chegada de Glória à casa que ele considera indigna.

Para Guilherme, nem sob a proteção da mãe, a pureza de Glória estaria resguardada, pois a mulher casada conhece o amor e, portanto, não é mais pura. Acrescenta ainda que o pai está certo em humilhar a mãe, a fim de que ela expie seu desejo. Para Guilherme, depois que “conhece o amor”, a mulher está perdida, casada ou não. Isso faz com que ele tenha desprezo e até ódio das mulheres impuras, ao ponto de uma vez ter espancado até a morte uma das vítimas de seu pai: “Deus é testemunha de que não me arrependo! (*com ferocidade*) Eu devia fazer a mesma coisa com essa que está aí!”¹⁹⁶. Guilherme fala da urgência de proteger a pureza de Glória também por ser ele um dos que a ameaçavam. Foi numa tentativa de livrar-se do desejo que sente pela irmã que Guilherme foi para o seminário:

GUILHERME — Você sabe por que eu fui ser padre? Por que eu resolvi renunciar ao mundo?
 GLÓRIA (*recuando*) — Não interessa!
 GUILHERME (*enérgico*) — POR SUA CAUSA!
 GLÓRIA (*baixando a voz*) — Mentira!
 GUILHERME (*selvagem*) — Por sua causa, sim! (*como um sátiro*) Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só pensava em você... (*patético*) Não aguentava, não podia mais!¹⁹⁷

A despeito dos conflitos internos que enfrenta, Guilherme tenta localizar apenas nos genitais a fonte de todo o desejo, o que o conduz à amputação do órgão, que fica subentendida. Tal mutilação, por um lado tem a intenção de livrá-lo de seu desejo e, por outro, justamente permiti-lo, pois poderia desfrutar da visão da irmã sem performar o ato sexual, mantendo-a pura.

As gargalhadas e gritos de Nonô rondam a cena no interior da igreja local, onde Guilherme convoca Glória a fugir com ele. Reduzido a sons e condutas animais, Nonô representa a ruptura do pacto cultural ao se consumir o incesto. A proposta que Guilherme faz a Glória também é tentativa de rompimento com a vida em sociedade: “Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra!”¹⁹⁸. A castração

¹⁹⁶ RODRIGUES, 1945/1981, p.80.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.93.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.91.

não o possibilitou ficar com Glória, pois ela o repele e confessa o desejo que tem pelo pai. Por fim, diante do sacrifício em vão, ele não vislumbra outra saída que não a morte: a sua e a de Glória, a fim de que ela nunca pudesse vir a ser do pai. Em seu último suspiro, Glória relembra o desejo nutrido desde a infância de fugir com o pai: “(*contorcendo-se de dor*) Quando eu era menina... pensava que mamãe podia morrer... Ou, então, que papai podia fugir comigo...”¹⁹⁹.

O desejo de fugir do pai — expressados por Guilherme e Edmundo — e a luta contra seu magnetismo mostram-se como duas faces da mesma moeda na cena em que Edmundo pede a bênção ao seu pai. D. Senhorinha roga que ele faça isso a fim de que pudesse ser aceito em casa sem problemas. Dessa forma, antes de propor que a mãe fuja com ele do domínio paterno, Edmundo tem que, paradoxalmente, se submeter à autoridade do pai. Ele se dirige à mãe, que se mostra dúbia: aponta para Jonas, pedindo que ele se submeta ao pai, mas também o retém: “(*impressionada com a humilhação do filho*) Mas se você não quer, meu filho, não vá... Eu também não posso pedir que você se humilhe... Edmundo, não vá!”²⁰⁰. Enquanto se aproxima do pai, Edmundo relembra tormentos, agressões e castigos da infância e afirma “(*com desespero*) Mas agora, não sou mais criança...”²⁰¹. Nesta cena, talvez mais do que as falas, as rubricas mostram-se fundamentais para explicitar o conflito interno do filho: “*Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim, aproxima-se, como se viesse do pai uma força maior. [...] Lentamente, aproxima-se do pai. [...] Como que inteiramente dominado, Edmundo curva-se rapidamente e beija a mão paterna.*”²⁰².

É somente por via da mãe, para quem a bênção representava apenas o passe para ter o filho perto, que ele se submete a uma cena claramente degradante para ele. De modo dúbio, ela pede que Edmundo tome a bênção, mas, por outro lado, não o quer sob o domínio do pai. Em uma cena mais adiante, fica claro que não bastava a Senhorinha o amor dos filhos, também era seu objetivo que odiassem o pai: “Entre você e ele (*lenta, calculando as palavras*) não há nada — não pode haver nada! (*violenta*) Só ÓDIO!”²⁰³. Os desejos incestuosos de Edmundo pela mãe permeiam sua relação com Jonas não somente pela disputa do amor materno, mas também como um ponto que ele crê que o diferencia do pai: a fidelidade.

EDMUNDO — Penso NUMA MULHER, o que é muito diferente! Numa só!
 JONAS (*exultante*) — Confessou — pensa NUMA MULHER. (apaixonadamente)
 Tanto faz pensar NUMA, como em todas!
 EDMUNDO — É outra coisa. [...] Só tenho e só tive um amor!
 JONAS (*sardônico*) — Não é sua esposa? Ou é?

¹⁹⁹ RODRIGUES, 1945/1981, p.94.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.74.

²⁰¹ *Ibid.*, p.74.

²⁰² *Ibid.*, p.74.

²⁰³ *Ibid.*, p.107.

EDMUNDO — Não.

D. SENHORINHA (*fascinada*) — Então, quem?

JONAS — Diga!

EDMUNDO (*baixando a cabeça, com toda seriedade*) — Não digo. (*para D. Senhorinha, olhando-a bem nos olhos, baixando a voz*) Talvez você saiba um dia.²⁰⁴

Questionando novamente o motivo pelo qual a mãe suporta o pai, Edmundo indaga por que ela não se matou. Em seguida, mudando de tom, diz que a prefere viva, mesmo que um dia entre para o bordel: “Às vezes, eu penso, fico imaginando você entre as mulheres da Mariazinha Bexiga! Sem um dente na frente! Bebendo cerveja!”²⁰⁵. Ao mesmo tempo em que fala de forma dolorosa, a fantasia de degradação da mãe a torna acessível por um preço muito menor do que disputá-la até a morte com o pai.

Freud²⁰⁶ afirma que é frequente a ideia da mãe como um ser de pureza moral, parecendo estar no polo oposto ao da prostituta. É comum, no entanto, que no inconsciente opostos ocorram como uma unidade. Isso remete à época das descobertas infantis, na qual, ao descobrir as atividades sexuais dos adultos, destroem sua autoridade. Ao mesmo tempo em que percebem que os pais têm vida sexual, também descobrem que há mulheres cujo meio de sustento é a atividade sexual — e que por isso são socialmente desprezadas —, considerando-as com um misto de desejo e horror. Qual seria, então, a diferença entre a mãe e a prostituta se ambas fazem a mesma coisa? No contexto do Édipo, de desejo pela mãe e ódio ao pai como rival, ele não consegue perdoar a mãe por ter concedido o privilégio da intimidade sexual ao pai e não a ele, um ato de infidelidade. O menino começa, então, a fantasiar ser o amante dessa mãe.

O desejo de religar-se à mãe da forma mais primitiva possível é claramente enunciado por Edmundo: “Eu acho que o homem não deveria sair nunca do útero materno. [...] O céu, não depois da morte; o céu antes do nascimento — foi teu útero.”²⁰⁷; bem como o de matar o pai: “[...] seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai.”²⁰⁸. Outra fala de Edmundo, nos revela um pouco mais da dimensão mítica dessa peça: “Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós.”²⁰⁹.

²⁰⁴ RODRIGUES, 1945/1981, p.73.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.76.

²⁰⁶ FREUD, 1910/2019.

²⁰⁷ RODRIGUES, 1945/1981, p.102.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.76.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.102.

Edmundo traz também uma lembrança infantil do ódio que já sentia pelo pai: uma vez depois do almoço, diante das visitas, Jonas falou qualquer coisa baixo para D. Senhorinha, depois se levantou e ela o seguiu, “[...] apesar de ser garoto, compreendi. Se soubesse a raiva que eu tive, a vontade! [...] Me lembro que ainda não tinham servido a sobremesa. (*com veemência*) Foi na frente de todo mundo, porque o desejo dele não espera!”²¹⁰. Enquanto Jonas empreende uma luta malograda e incessante para eclipsar seu desejo incestuoso pela filha, às custas de tantos atos vis, D. Senhorinha entra no jogo de sedução com o filho:

D. SENHORINHA (*depois de um silêncio*) — Um dia, não sei! Ah, se eu não fosse religiosa! Se eu não acreditasse em Deus. (parando diante do filho) Há coisas que eu penso, que eu tenho vontade, mas não sei se teria coragem.
[...]
EDMUNDO (*veemente*) — Eu sou o homem de uma só mulher! Até hoje, só gostei de uma mulher!
(*D. Senhorinha apóia-se, com verdadeira ânsia, nas palavras do filho.*)
D. SENHORINHA — Jura?
EDMUNDO — Claro!
D. SENHORINHA (*mergulhando o rosto entre as mãos*) — Ah, se eu pudesse acreditar!
EDMUNDO — Jurei, não jurei?
D. SENHORINHA — E essa mulher — quem é?
EDMUNDO (*veemente*) — Quer que eu diga?
D. SENHORINHA (*depois de uma hesitação*) — Quero.
EDMUNDO (*respondendo com outra pergunta*) — E adianta?
D. SENHORINHA — Então, não diga!
EDMUNDO (*veemente*) — Mas sabe, não sabe?
D. SENHORINHA (*como para si mesma, mas numa doçura incrível*) — Imagino! (*muda de tom*) desconfio, sempre desconfiei, mas talvez me engane!...
(*D. Senhorinha, num impulso inesperado, pega outra vez o rosto do filho, olha-o apaixonadamente. Com uma cólera brusca.*)²¹¹

Num jogo de falas onde tudo e nada é dito, mostra-se evidente que não só Edmundo nutre desejos incestuosos, mas também que a mãe corresponde a eles. Ele roga que a mãe fuja, mas ela hesita por medo de que Jonas os persiga. Subentende-se que a única saída possível é matar o pai, ideia que fascina D. Senhorinha. Ela trama a morte de Jonas, a princípio a contragosto, mas depois se apaixona pela ideia, projetando o crime para que seja de forma que ele não possa reagir, pelas costas, dormindo. Evitaria assim o confronto direto com Jonas, do qual Edmundo já saíra perdendo uma vez.

Em mais uma discussão acalorada com o filho, Jonas revela a traição de D. Senhorinha, a fim de que a imagem santificada que ele guarda da mãe se destrua. Jonas viu um vulto saindo do quarto, espancou a esposa até que ela dissesse um nome e vingou-se matando o suposto amante. D. Senhorinha faz um apelo a Edmundo, para que ele a defenda como sempre:

²¹⁰ RODRIGUES, 1945/1981, p.100.

²¹¹ *Ibid.*, p.98-99.

“Depois começou o meu inferno. (*para Edmundo*) Todo dia, na frente de outras pessoas, seu pai batia nas minhas cadeiras — dizia — FÊMEA!”²¹².

Contrário às expectativas da mãe, Edmundo se alinha ao pai exclamando que faria o mesmo. Ele implora que D. Senhorinha negue a traição e, quando ela admite que teve um amante, Edmundo muda e passa a chamá-la de fêmea também. Em seguida, ele tem um gesto inesperado: curva-se rápido e beija a mão paterna. Somente depois de desprezar a mãe — chamando-a repetidamente de fêmea, tal qual o pai fazia — é que Edmundo se submete voluntariamente ao pai. A infidelidade que lhe incomoda é a ele próprio, Edmundo, que talvez até já intuisse quem era o amante da mãe.

Em uma das fotos do álbum, Edmundo e Nonô aparecem vestidos iguais, eles têm a idade mais próxima entre si do que com Guilherme, o mais velho. Segundo Freud, “O amor da criança é desmedido, exige exclusividade, e não se dá por satisfeito com parcialidades.”²¹³. Nesse período, é bem possível que ela se inflame contra a mãe, protestando quando surge a próxima criança no ambiente familiar:

No caso de haver pouca diferença de idade entre as duas crianças [...] não é apenas a amamentação que a criança inveja do indesejado intruso ou rival, mas justamente todos os outros indícios do cuidado materno. Ela se sente destronada, roubada, prejudicada em seus direitos, lança um ódio ciumento sobre o irmãozinho e desenvolve contra a mãe infiel um ressentimento.²¹⁴

Quando D. Senhorinha afirma que não fugirá com Edmundo por nunca ter coragem de deixar Nonô, Edmundo questiona se ela vê muito Nonô, se ela olha para ele. Diante da confirmação, ele diz: “(*com rancor*) Eu não queria que você visse, que olhasse para ele! [...] (*com sofrimento*) Ele anda sem nada... (*faz um gesto significando despojamento de roupa*) E ele tem um corpo que impressiona até um homem — quanto mais uma mulher!”²¹⁵. Pontuando esse tom de rancor na fala, podemos considerar que ela também poderia ter sido dita muitos anos antes, numa disputa infantil com o irmão pelo amor da mãe.

Diante da confissão de Senhorinha que Nonô havia sido seu amante, Edmundo a amaldiçoou: “(*crispando-se*) Me disse um nome pensando que me ofendia, mas eu gostei de ser chamada assim por ele! [...] (*com sofrimento*) Ele, então, se matou na minha frente!”²¹⁶. Edmundo barrou tanto o desejo de possuir a mãe — mesmo que ela não se opusesse muito a

²¹² RODRIGUES, 1945/1981, p.105.

²¹³ FREUD, S. (1931). Sobre a sexualidade feminina. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.293.

²¹⁴ FREUD, S. (1933). A feminilidade. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

²¹⁵ RODRIGUES, 1945/1981, p.102.

²¹⁶ *Ibid.*, p.117.

isso —, quanto o de matar o pai. Extirpado o conflito, a mãe saindo da posição que ele a colocava e ele se submetendo ao pai, não lhe restava mais por que viver.

A sétima e última foto do álbum de família é de Edmundo e Heloísa em sua lua-de-mel, um casal que sequer consegue simular um bem-estar para o fotógrafo: “Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também, incapaz de um sorriso.”²¹⁷. Ignorando o estado psicológico que eles transparecem, o *speaker* diz que “[...] as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade.”²¹⁸.

No velório de Edmundo, sua esposa faz uma série de revelações ressentidas à D. Senhorinha. Heloísa diz que ele lhe havia contado que tinha casado com ela para fugir de uma mulher, para esquecê-la. Ele achou que conseguiria isso com o casamento, mas ela confessa: “Três anos vivemos juntos (*apaixonadamente*), três anos e ele nunca — está ouvindo? — tocou em mim [...] Quando queria, e me procurava, a lembrança da ‘outra’ IMPEDIA! Então, ele me dizia: ‘Heloísa, ‘Ela’ não deixa!’”²¹⁹. O desejo de Edmundo estava atado à mãe a ponto de ele afirmar que “[...] tinha nascido para amar essa mulher, só ela. Que não podia, nem queria desejar outra.”²²⁰. Revelando de forma mais clara a radicalidade de sua impotência, Edmundo disse: “[...] só poderei me realizar sexualmente com essa mulher.”²²¹, ao que a esposa conclui: “Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém!”²²². Por fim, Heloísa mostra que não somente percebeu a ligação incestuosa entre mãe e filho, mas também que tais desejos permeavam toda a família: “Edmundo também me contou que a irmã [...] aquela ali, achava o pai igualzinho — mas igualzinho a Nosso Senhor! [...] Calculo que meu marido achasse você (*alongando as palavras*) MUITO PARECIDA COM NOSSA SENHORA!”²²³. Cabe observar que em momento algum se designa um nome próprio à mãe da família, ela é referida apenas como Dona Senhorinha, formando esse interessante par com Jonas, descrito como assemelhado a Cristo.

Depois da saída do caixão de Edmundo, restam na igreja D. Senhorinha e o caixão de Glória. Jonas diz para o cadáver da filha que havia procurado Guilherme em toda parte para matá-lo. Não o tendo encontrado, seguiu para a casa de Mariazinha Bexiga (um bordel): “Quis ver se esquecia, se parava de pensar, com a mulher mais ordinária possível. (*com*

²¹⁷ RODRIGUES, 1945/1981, p.114.

²¹⁸ *Ibid.*, p.114.

²¹⁹ *Ibid.*, p.110.

²²⁰ *Ibid.*, p.111.

²²¹ *Ibid.*, p.111.

²²² *Ibid.*, p.112.

²²³ *Ibid.*, p.112.

ar de louco) Mas foi inútil! Estou como Guilherme, depois do acidente! [...] Nunca mais poderei desejar mulher nenhuma!”²²⁴. Jonas confessa que: “Desde que Glória começou a crescer; deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela!”²²⁵. Ele resistia, contudo, a esse desejo por atá-lo irremediavelmente a um impulso mortal:

JONAS — Eu podia mandar buscar Glória no colégio, mas ia adiando, tinha medo. Quando se ama, deve-se possuir e matar a mulher. [...] (*numa espécie de frio*) Mas tive medo!

D. SENHORINHA — Edmundo teve medo, e se casou; Nonô teve medo, e enlouqueceu... (*veemente, desafiante*) Agora eu, não!

JONAS (*num desespero sagrado*) — Mas o pai tem direito. O pai até se quiser pode estrangular, apertar assim o pescoço da filha!

D. SENHORINHA — Eu não quis esquecer; eu não quis fugir; eu não tive medo, nem vergonha de nada. (*possessa*) Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher!²²⁶

Vemos aqui que, para Jonas, sexo e morte estão intrinsecamente ligados e que o temor de possuir a filha era tão grande quanto o de matá-la. Jonas queixa-se: “Eu não devia ter feito questão de vestir Glória, depois que ela morreu. (*num lamento*) Por que é que eu fiz isso?”²²⁷. Em seguida, volta-se para D. Senhorinha, percebendo a semelhança entre ela e a filha: “(*mudando de tom*) Você se parece com Glória... (*Jonas está no auge de sua tensão sexual. Aperta entre as duas mãos o rosto de D. Senhorinha*)”²²⁸. Ele a aperta nos braços e tenta beijá-la, enquanto ela resiste e se desprende. Desde a traição de D. Senhorinha, o casal não havia tido qualquer contato sexual:

[...] olhei para você; e vi que você não era mais nada para mim, coisa nenhuma. Até a nossa cama parecia outra, não a mesma — como se fosse uma cama estranha, desconhecida — INIMIGA! Foi dali que comecei a te odiar, porque não te desejava mais... (*depois de uma pausa, apaixonadamente*) — Mas eu devia ter adivinhado, desde que Glória nasceu, que você não era o meu amor!²²⁹

Em resposta, D. Senhorinha diz que adivinhou seu amor quando nasceram os filhos homens, ressaltando a repulsa que sempre sentiu por todos os outros homens, inclusive de seu marido. Ela não teve medo do amor que sentiu pelos filhos, ao contrário deles, que fugiram através do casamento ou da loucura. Ao final da peça, Senhorinha revela ao marido que seu verdadeiro amante era Nonô, que desde então vive como um animal, nu, correndo ao redor da

²²⁴ RODRIGUES, 1945/1981, p.115.

²²⁵ *Ibid.*, p.115.

²²⁶ *Ibid.*, p.117-8.

²²⁷ *Ibid.*, p.116.

²²⁸ *Ibid.*, p.116.

²²⁹ *Ibid.*, p.117.

casa: “Ele enlouqueceu de felicidade, não aguentou tanta felicidade!”²³⁰. Seus gritos e gargalhadas atravessam muitas das cenas, como que presentificando a tragédia do único incesto da trama que de fato é realizado.

Depois das mortes, Jonas quer ter outra filha com Senhorinha e chamá-la, mais uma vez, de Glória. Ele tenta possuí-la, mas percebe que não adianta, é inútil: “(*meio obscuro*) Minha filha morreu. (*lento*) PARA MIM ACABOU-SE O DESEJO NO MUNDO!”²³¹. Jonas entrega à esposa o revólver que ele usaria para matar Guilherme para que ela o mate, pois a vida perdeu o sentido depois da morte de Glória. Ela aceita o revólver mesmo expressando repulsa pela arma. No meio da hesitação de D. Senhorinha, emerge o grito de Nonô, como um apelo, e ela se decide: “Nonô me chama — vou para sempre”²³², mata Jonas com dois tiros e “[...] parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova.”²³³. Podemos indagar, contudo, que vida nova seria possível partindo dessa ruptura do pacto cultural? D. Senhorinha confessou no confronto com Heloísa que nunca gostou de Glória, nem quando ela nasceu, e que quase a matou afogada anos antes. A vida nova seria, de fato, apenas a breve existência deles, sem perspectiva de posteridade.

A partir da exposição da peça, depuramos algumas indagações, que nos motivaram às exposições teóricas e articulações subsequentes. Por que Nonô enlouquece? Ao descobrir que a mãe teve um amante, Edmundo faz duas escolhas enigmáticas — pede voluntariamente a bênção ao pai e se suicida — o que podemos articular em torno disso? O que conduziu Guilherme a se mutilar e assassinar a irmã? Por que Jonas, assim como os filhos, busca um fim para sua vida no encerramento da trama? Em suma, por que os desfechos dos homens dessa família se resumem à perda da realidade ou morte?

3.2 “A gente nasce assim, morre assim”²³⁴: a maldição do sexo em *Álbum de família*

Nesta seção, discorreremos sobre a constituição do sujeito a partir do desamparo primordial e da relação com o desejo da mãe. A seguir, falamos sobre o Édipo em Freud e Lacan, sublinhando a impotência de Edmundo e a paixão de Guilherme por Glória como fixações edípicas. A nostalgia de Edmundo pelo tempo mítico em que viveu no ventre materno

²³⁰ RODRIGUES, 1945/1981, p.117.

²³¹ *Ibid.*, p.118.

²³² *Ibid.*, p.119.

²³³ *Ibid.*, p.119.

²³⁴ *Ibid.*, p.85.

nos inspirou a investigar mais sobre o gozo do ser e o gozo fálico. Ponderamos ainda as motivações subjacentes ao ato mutilante de Guilherme. Por fim, especulamos sobre as associações entre sexo e morte, que terão desenvolvimento mais adiante em nossa pesquisa.

3.2.1 Mãe e filhos: do mítico céu antes do nascimento ao inferno do desejo

Iniciemos apurando a profunda ligação entre D. Senhorinha e Nonô. Logo no início da peça, ela diz: “Nonô, quando era bom, gostava de mim, tinha adoração por mim. (*abstrata outra vez*) É saudade que ele tem — SAUDADE!”²³⁵. Demonstra também que o apego que tem por ele, mais do que o medo do marido, é o que impede sua fuga: “Nunca terei coragem de deixar Nonô! Impossível! (*mudando de tom, como que enamorada*) Não imagina como ele fica, sempre que me vê, de longe! É uma coisa!”²³⁶. Além disso, tal como sua mãe fizera com ela própria²³⁷, D. Senhorinha demonstra ter uma admiração indecente pela beleza de Nonô: “Eu gosto que seja assim — BONITO! Queimado do sol! (*com certa ferocidade*) Perdeu o juízo — mas a beleza do físico ninguém lhe tira. Nasceu com ele!”²³⁸.

Na quinta página do álbum²³⁹, Nonô é hostil com o fotógrafo, que fracassa na tentativa de fazê-lo posar. Nelson coloca que Nonô lembra Lon Chaney Jr., um ator estadunidense que teve fama principalmente pelas atuações em filmes de horror envolvendo criaturas místicas, interpretando personagens com intensa carga dramática e conflitos psicológicos. Nonô é então descrito como um menino taciturno, excepcionalmente desenvolvido: “[...] tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais”²⁴⁰. A fotografia foi tirada há sete anos, na véspera do dia em que um ladrão supostamente entrou no quarto de D. Senhorinha e “[...] devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado”²⁴¹. Pode-se entender que o trauma que conduziu Nonô a uma ruptura com a realidade foi outro.

A relação de D. Senhorinha com os filhos nos faz pensar no amor da mãe pelo bebê que ela alimenta e cuida, que é, segundo Freud:

[...] uma relação amorosa plenamente satisfatória, que realiza não apenas todos os desejos psíquicos, mas também todas as necessidades corporais e se ele representa uma das formas de felicidades alcançáveis pelas pessoas, então ele, no mínimo, deriva

²³⁵ RODRIGUES, 1945/1981, p.59.

²³⁶ *Ibid.*, p.101.

²³⁷ Soubemos pelo ressentimento de Rute que a mãe assistia Senhorinha tomar banho, enxugando suas costas.

²³⁸ RODRIGUES, 1945/1981, p.102.

²³⁹ *Ibid.*, p.95.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.95.

²⁴¹ *Ibid.*, p.95.

da possibilidade de satisfazer, sem censura, moções de desejo [*Wunschregungen*] há muito recalcadas e tomadas como perversas.²⁴²

Essa satisfação é expressa por D. Senhorinha quando esta diz que adivinhou seu amor quando seus filhos nasceram e essa relação se tornou a única satisfação possível, dada a repulsa que sentia pelo marido e outros homens. Em sua conferência sobre a feminilidade, Freud²⁴³ ensina que a equivalência simbólica que substitui o desejo do pênis pelo desejo do filho é um caminho possível para as mulheres diante da castração. Tendo um bebê — seja na brincadeira infantil com boneca, seja com sua própria prole —, ela pode fazer com o filho tudo o que a mãe costumava fazer com ela. Como vimos, Senhorinha parece ter com Nonô a mesma devoção que sua mãe tinha por sua beleza. É compreensível, assim, que ter um filho torne-se um desejo tão intenso: “É grande a felicidade quando esse desejo por um filho encontra mais tarde sua efetiva realização, contudo, mais particularmente se a criança é um menininho que traz consigo o pênis almejado.”²⁴⁴ Mais adiante, Freud afirma que: “Só a relação com um filho traz à mãe uma satisfação ilimitada; de todas as relações humanas, ela é absolutamente a mais perfeita e a mais isenta de ambivalência.”²⁴⁵

Consideremos agora o papel da função materna diante do desamparo que o bebê experencia assim que nasce, pois essa vivência de desvalimento absoluto diante da necessidade é o ponto de partida da gênese do sujeito. Perante a total incapacidade do bebê de aliviar a excitação interna, é imprescindível que aconteça uma alteração externa levando o objeto de satisfação. Tal ação específica apaziguadora é efetuada por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é atraída, por exemplo, pelo grito da criança. Eis a experiência de satisfação primordial promovida pela ação do próximo, que torna possível a sobrevivência do organismo, mas também marca fundamentalmente seu psiquismo: é a base para o estabelecimento do desejo.

Longe de ser uma situação acidental, o desamparo é condição estruturante do sujeito, norteando inevitavelmente sua entrada na cultura e posicionamento diante da alteridade. O desamparo é revivido diversas vezes ao longo da vida: na separação dos objetos, na angústia de castração e no medo da morte.

Há estímulos contra os quais uma fuga será inútil, pois provêm do interior do organismo e manifestam-se com pressão constante. Descritos por Freud²⁴⁶ como exigências

²⁴² FREUD, S. (1910). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p.138.

²⁴³ FREUD, 1933/2019.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.333-4.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.339-340

²⁴⁶ FREUD, 1915a/2004, p.147.

pulsionais, tais estímulos tomam objetos de natureza completamente variável e exigem sempre um trabalho para atingir sua meta de satisfação, nunca alcançada de modo pleno. Por conseguinte, a tentativa de satisfazer as necessidades não consegue apaziguar o aparelho, pois há sempre um resto insatisfeito, que retorna obstinadamente na forma de desejo.

Em sua clínica, Freud percebeu a compulsão à repetição como um entrave enigmático, na medida em que ela remete a “[...] experiências do passado que não incluem nenhuma possibilidade de prazer e que, de fato, em nenhum momento teriam proporcionado satisfações prazerosas, nem mesmo para moções pulsionais recalçadas naquela situação do passado.”²⁴⁷. Assim, surge a hipótese de que o ímpeto de processar psiquicamente e assenhorar-se de vivências que foram impressionantes seria um evento primário e independente do princípio do prazer.

Em busca das relações entre a compulsão à repetição e o que é pulsional, Freud, destacando a natureza conservadora do ser vivo, define pulsão como “[...] uma força impelente interna ao organismo vivo que visa a restabelecer um estado anterior que o ser vivo precisou abandonar devido à influência de forças externas.”²⁴⁸. Assim, em última instância, o objetivo de toda vida é a morte e mesmo as pulsões de vida são serviçais da morte, pois sua “[...] função é assegurar ao organismo seu próprio caminho para a morte e afastá-lo de qualquer possibilidade – que não seja imanente a ele mesmo – de retornar ao inorgânico.”²⁴⁹.

Retomando as reflexões feitas por Freud em *Além do princípio do prazer*, Lacan reflete que há uma perda quando o ser vivo passa a se reproduzir pela via sexual. Trata-se de uma falta real, pois remete ao real da morte, que golpeia todo vivo sujeito ao sexo. A mítica busca, através do amor, de um outro que seria sua metade complementar sexual é essencialmente enganadora.

[...] a experiência analítica substitui a procura, pelo sujeito, não do complemento sexual, mas da parte para sempre perdida dele mesmo, que é constituída pelo fato de ele ser apenas um vivo sexuado, e não mais ser imortal. Daí vocês compreendem que — pela mesma razão que faz com que seja pelo logro que o vivo sexuado seja induzido à sua realização sexual — a pulsão, a pulsão parcial, é fundamentalmente pulsão de morte, e representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado.²⁵⁰

Ao afirmar que toda pulsão é pulsão de morte, Lacan ressalta que, embora haja o lado sedutor da pulsão sexual, “[...] no fundo, o que a pulsão deseja obter através do objeto

²⁴⁷ FREUD, S. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006. v.II. p.145-6.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.160.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.162.

²⁵⁰ LACAN, 1964/2008, p.201.

sexual é o objeto impossível — das *Ding*.”²⁵¹. É preciso, contudo, que o sujeito recue diante desse objeto mortífero, pois a satisfação absoluta, o gozo, representaria a aniquilação do sujeito. Com a instauração da Lei, esse gozo absoluto é barrado e um gozo parcial torna-se possível, conforme exploraremos na seção 3.2.2.

Assim, o psiquismo segue sua busca norteado pela revivência da primeira experiência de satisfação, essa busca pelo prazer constrói uma barreira contra o gozo, manifesto como excesso. Entre o estado de desejo do bebê e o acesso à sua satisfação, há um desencontro devido tanto à lacuna temporal entre um e outro, quanto à inadequação do objeto, pois qualquer objeto a partir de então oferecido nunca o satisfaz de modo pleno. Em torno dessa falta se constitui o psiquismo como sistema desejanter. Lacan²⁵² afirma que existe sempre uma divisão essencial no objeto reencontrado, posto que está marcado pelo estilo do primeiro. Portanto, a divisão do sujeito está ligada ao objeto *a*, que surge de alguma separação primitiva induzida pela aproximação do real²⁵³. No *Seminário 11*, ele afirma que o objeto é apenas

[...] a presença de um cavo, de um vazio, passível de ser ocupado, nos diz Freud, por qualquer objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo. O objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltoso.²⁵⁴

A partir dos opostos presença e ausência, a mãe surge como agente que propicia o primeiro elemento de uma ordem simbólica²⁵⁵. Quando a mãe passa a responder de acordo com seu próprio critério, ela se torna uma potência e, a partir desse momento, para a criança o acesso aos objetos passa a depender da mãe e os objetos de satisfação tornam-se objetos de dom²⁵⁶.

Essa relação primordial com a mãe constitui o Outro como tendo o poder de satisfazer as necessidades e de privar daquilo que é demandado. Lacan afirma que: “Esse privilégio do Outro, assim, desenha a forma radical do dom daquilo que ele não tem, ou seja, o que chamamos de seu amor.”²⁵⁷. Tudo aquilo que é concedido à demanda acaba sendo transmutado em prova de amor e torna-se refratário à satisfação da necessidade. Dessa forma, “O desejo não é, portanto, nem o apetite de satisfação, nem a demanda de amor, mas a diferença

²⁵¹ JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.69

²⁵² LACAN, 1956-7/1995, p.52.

²⁵³ LACAN, 1964/2008, p.83.

²⁵⁴ LACAN, 1964/2008, p.170.

²⁵⁵ LACAN, 1964/2008, p.68.

²⁵⁶ LACAN, 1956-7/1995, p.69.

²⁵⁷ LACAN, 1958b/1998, p.698.

que resulta da subtração do primeiro à segunda, o próprio fenômeno de sua fenda (*Spaltung*).”²⁵⁸.

Portanto, posição primitiva implica não somente um desamparo em relação às suas necessidades orgânicas, mas também estar sem recursos diante do desejo do Outro. Nessa relação, a mãe é instaurada com o ser primordial que pode ou não estar presente, colocando a criança como dependente do desejo da mãe. Assim, de partida, o desejo da criança já se afirma como desejo do desejo da mãe²⁵⁹. Como o desejo do sujeito vai se situar, então, diante do desejo do Outro? A partir dessa resposta, uma estrutura essencial se constitui, seja a da neurose ou a de qualquer outra estrutura analiticamente definida. Essa sujeição ao desejo do Outro — traduzida na incessante pergunta “Que queres?” (*Che vuoi?*) — é investigada por Lacan no matema da lógica da fantasia: $\$ \diamond a$. Essa fórmula expressa a relação genérica e variável, mas nunca simétrica, entre “[...] o sujeito do inconsciente, sujeito barrado, dividido pelo significante que o constitui e o objeto (pequeno) *a*, objeto inapreensível do desejo, que remete a uma falta, a um vazio do lado do Outro.”²⁶⁰.

Na peça, Nonô é puro grito, urro, uivo, gargalhada... sem fala. A mãe interpreta seus sons projetando o próprio desejo: como se sempre evocasse a saudade dela — enquanto ela que sente continuamente a falta dele — e, ao final, a ordem de execução de Jonas — crime que ela já havia tramado. Taciturno e hostil na foto do álbum, Nonô ocupa uma posição durante toda a peça, fora dos limites da casa e da cena. Podemos interpretar também como fora do limite da cultura, como um ser não dotado de linguagem, que vive sem roupas, no mato. Assim, embora o ato sexual incestuoso seja colocado como esse marco de ruptura com a realidade, fuga de casa e das convenções sociais, podemos inferir que a voracidade inescapável do gozo do outro materno condenou Nonô a uma existência marginal muito antes, com uma vida afetiva restrita à mãe.

Diante da suposição de que lhe falta o falo, uma mulher pode buscar produzi-lo, fazendo meninos. Explorando o tema, Lacan descreve essa troca através das gerações, imaginando um matriarcado cuja lei seria: “Dei um menino, quero receber o homem.”²⁶¹. Isso conflui com a fala de D. Senhorinha: “(*possessa*) Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher”²⁶². Soler afirma que o bebê pode ser um “Objeto real nas mãos da mãe, que,

²⁵⁸ LACAN, 1958b/1998, p.698.

²⁵⁹ LACAN, 1957-8/1999, p.188.

²⁶⁰ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.225-6.

²⁶¹ LACAN, 1956-7/1995, p.195.

²⁶² RODRIGUES, 1945/1981, p.117-8.

muito além do que é exigido pelos cuidados, pode servir-se dele como de uma propriedade, uma boneca erótica com que gozar e a que fazer gozar”²⁶³.

Lacan afirma que sempre existe na mãe a exigência do falo, que a criança pode simbolizar, mesmo sem nada saber sobre isso. Aos poucos, a criança percebe que “[...] deve deslizar para uma posição terceira, enfiar-se em algum lugar entre o desejo de sua mãe, que ela aprende a experimentar, e o objeto imaginário que é o falo.”²⁶⁴. Embora a mãe encontre na criança algo que sature sua exigência, a imagem do falo não é reduzida à da criança, havendo aí uma desarmonia fundamental.

A partir desse ponto é possível se estabelecer para o sujeito algo decisivo: a noção de que à mãe falta o falo e a mãe é “[...] desejante, não somente de algo além dele próprio, porém simplesmente desejante, isto é, afetada em sua potência.”²⁶⁵. No fim da fase aqui delineada, é fundamental que a criança assuma o falo como significante, fazendo dele instrumento da ordem simbólica das trocas. Seguimos nossas reflexões com o drama edípico propriamente dito.

3.2.2 *Édipo e Álbum de família: encenações que reverberam na fantasia inconsciente*

O complexo de Édipo está presente na obra de Freud desde o nascimento da psicanálise. Tomamos aqui um trecho de uma carta dirigida a Fliess em 1897, quando Freud narra uma lembrança infantil e reflete:

Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre, y ahora lo considero un suceso universal de la niñez temprana [...] Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de Edipo rey, que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende por qué el posterior drama de destino debía fracasar miserablemente. Nos rebelamos contra toda compulsión individual arbitraria [de destino], [...], pero la saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión {esfuerzo de desalojo y suplantación} que divorcia a su estado infantil de su estado actual.^{266 267}

²⁶³ SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 93.

²⁶⁴ LACAN, 1956-7/1995, p.255.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.72.

²⁶⁶ FREUD, S. (1897). Carta 71. In: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v. I. p.307.

²⁶⁷ A citação será mantida em espanhol, dada a proximidade com nossa língua, evitando as complicações de uma tradução de tradução.

O comentário de Freud é interessante aqui não somente pela descoberta disso como um evento universal do início da infância, mas também pelo comentário acerca da representação teatral. A encenação reverbera na fantasia inconsciente e, diante da transposição para a realidade, provoca uma repulsa intensa, dada a carga de afeto envolvida no recalçamento. No menino, o Édipo declina com o complexo de castração, sobre o qual discorreremos em seguida.

Freud²⁶⁸ percebeu que o desenvolvimento sexual do menino avança até a fase em que o genital assume o papel principal, mas trata-se apenas do pênis, enquanto o genital feminino permanece não descoberto. Freud reconhece, a partir de sua clínica e elaborações teóricas, que: “[...] para ambos os sexos, apenas um genital, o masculino, possui um papel. Portanto, não há um primado genital, mas um primado do falo [*Phallus*].”²⁶⁹. Quando o menino volta seu interesse ao genital e, por conseguinte, manipula e extrai satisfação dele, passa pela experiência de ser repreendido por isso. Frequentemente, a repreensão é acompanhada da ameaça de eliminação do genital, o que, a princípio, não tem grande impacto para ele. Ele somente começa a dar credibilidade a essa ameaça diante da observação do genital feminino:

Em algum momento a criança, orgulhosa de ser possuidora de um pênis, defronta-se com a região genital de uma menininha e tem de se convencer da falta de um pênis num ser tão semelhante a ela. Assim, a perda do próprio pênis se torna imaginável, e a ameaça de castração obtém seu efeito a posteriori [*nachträglich*].²⁷⁰

Quando, em suas investigações, as crianças se deparam com a descoberta de que o pênis não é algo que todos possuem, negam, a princípio, essa falta, teorizando que ele ainda é pequeno, irá crescer, até concluir que um dia ele esteve presente, mas foi removido. Assim, diante dessa primeira visão, “[...] ele se mostra irresoluto e, a princípio, pouco interessado; ele não vê nada ou recusa [*verleugnet*] a sua percepção, ameniza-a, procura informações para colocá-la de acordo com sua expectativa.”²⁷¹. Há, por exemplo, a concepção de que somente pessoas indignas ou culpadas por algo teriam perdido o genital, enquanto alguém como sua mãe o manteria por mais tempo. A suposição da falta de pênis como consequência de um castigo, por um lado, adia um pouco mais o reconhecimento de que todas as pessoas do sexo feminino não possuem pênis, mas, por outro lado, obriga o menino a assumir a possibilidade de que isso aconteça consigo.

De imediato, o menino não crê na ameaça de castração, mas algumas influências vão se somando. Até então, a criança já viveu duas experiências inevitáveis que a prepararam

²⁶⁸ FREUD, 1924/2019.

²⁶⁹ FREUD, 1923/2019, p.239.

²⁷⁰ FREUD, 1924/2019, p.250.

²⁷¹ FREUD, 1925/2019, p.264.

para a perda de partes estimadas de seu corpo: a de retirada do seio materno e o esvaziamento diário do intestino²⁷². Quando a ameaça de castração adquire maior influência sobre ele, a observação, a lembrança ou a renovação da percepção dos genitais femininos tornam-se, então, significativas, despertando nele “[...] uma tempestade de afeto e o submete à crença na realidade da ameaça de que havia rido até então.”²⁷³. A partir daí, duas reações podem se fixar — cada uma separadamente ou ambas reunidas com outros fatores — e determinar a longo prazo sua relação com as mulheres: “[...] horror à criatura mutilada ou desprezo triunfal por ela.”²⁷⁴. Sendo assim, a depreciação da mulher e o horror ao feminino derivam fundamentalmente da convicção final sobre a falta de pênis na mulher²⁷⁵. A princípio, a mãe é considerada, tanto pelo menino quanto pela menina, como provida do falo, como mãe fálica. Por isso, “[...] a significação da castração só adquire de fato (cl clinicamente manifesta) seu alcance eficiente na formação dos sintomas, a partir de sua descoberta como castração da mãe.”²⁷⁶.

A vida sexual infantil não se restringe, contudo, à masturbação. Esta é apenas a descarga da excitação sexual relativa ao complexo de Édipo²⁷⁷. Freud ressalta que o complexo de Édipo é duplamente orientado, ativo e passivo, ou seja, o menino também quer substituir a mãe como objeto de amor do pai²⁷⁸. Portanto, esse contexto oferece à criança duas possibilidades de satisfação: “Ela poderia se colocar, masculinamente, no lugar do pai e, como ele, relacionar-se com a mãe, de forma que logo o pai seria sentido como um obstáculo, ou substituir a mãe e ser amada pelo pai, de maneira que a mãe se tornaria supérflua.”²⁷⁹. Ao aceitar a ausência de pênis nas mulheres e sua castração como possível, barra-se as duas possibilidades de satisfação, pois ambas teriam por consequência a perda do pênis. Ocupando o lugar do pai, a perda seria a punição e, por outro lado, a ausência do pênis é condição da posição feminina. Sendo assim, o menino salva seu pequeno pênis, afastando-o do perigo, mas também suspende sua função²⁸⁰.

Desde o início, Freud associou a castração à noção de lei primordial de interdição ao incesto e, por conseguinte, ao complexo de Édipo. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se liga essencialmente à ordem simbólica instituída, a castração também funciona como um

²⁷² FREUD, 1924/2019, p.249.

²⁷³ FREUD, 1925/2019, p.264.

²⁷⁴ FREUD, 1925/2019, p.264.

²⁷⁵ FREUD, 1923/2019, p.240-241.

²⁷⁶ LACAN, 1958b/1998, p.697.

²⁷⁷ FREUD, 1924/2019, p.250.

²⁷⁸ FREUD, 1925/2019, p.261.

²⁷⁹ FREUD, 1924/2019, p.250.

²⁸⁰ FREUD, 1924/2019, p.250-251.

elemento de articulação essencial da sexualidade. A noção da lei está contida de modo intrínseco e fundamental no Édipo, por isso Lacan afirma que na castração a falta se situa como dívida na cadeia simbólica²⁸¹.

Lacan aborda o complexo de Édipo a partir de três tempos lógicos. No primeiro, o sujeito está identificado com aquilo que é objeto do desejo de sua mãe. Esta etapa é sobre a relação da criança não com a mãe, mas com o desejo da mãe, ou seja, trata-se um desejo de desejo²⁸². O desejo da mãe é insaciável, mas, não sendo possível satisfazê-lo, a criança busca enganá-lo: “Precisamente na medida em que mostra a sua mãe aquilo que não é, constrói-se todo o percurso em torno do qual o *eu* assume sua estabilidade.”²⁸³. Sobre a figura dessa mãe insaciável, Lacan nos diz:

O que a própria criança encontrou outrora para anular a sua insaciedade simbólica, vai reencontrar possivelmente diante de si como uma boca escancarada. A imagem projetada da situação oral, vamos reencontrá-la também no nível da satisfação sexual imaginária. O furo aberto da cabeça da Medusa é uma figura devoradora que a criança encontra como saída possível em sua busca da satisfação da mãe.²⁸⁴

Sendo assim, nessa posição o sujeito aproxima-se de algo mortal, já que “[...] o falo com que é convocado a se identificar é tão vazio quanto o buraco nas palavras. Assim, ele oscila entre esse contato com a pulsão de morte, que é seu primeiro encontro, e o intenso erotismo de que é tomado nessa proximidade.”²⁸⁵. Nesse primeiro tempo do Édipo, a criança se engaja na dialética intersubjetiva do engodo, fazendo de si mesma um objeto enganador. Dessa forma, para agradar à mãe, é necessário e suficiente ser o falo²⁸⁶. Sob a forma desse engodo, a criança oferece à mãe o objeto imaginário do falo como algo que lhe poderia proporcionar uma satisfação completa. Lacan ensina que nessa etapa a metáfora paterna age por si, já que o discurso e a lei são indicativos da primazia do falo no mundo. Quando entra em jogo a relação simbólica, surge a noção de que “[...] no nível do grande Outro, existe alguém que pode responder em qualquer situação e que responde que, em todo caso, o falo, o verdadeiro, o pênis real, é ele quem o tem.”²⁸⁷.

No segundo tempo, o pai intervém no plano imaginário como privador da mãe. Embora traga sofrimento, a presença desse rival também é salvadora, pois ele “[...] pode simbolizar tudo o que o ‘falo’ comporta de inominável, de excessivamente grande, de presente

²⁸¹ LACAN, 1956-7/1995, p.54.

²⁸² LACAN, 1957-8/1999, p.205.

²⁸³ LACAN, 1956-7/1995, p.198.

²⁸⁴ LACAN, 1956-7/1995, p.199.

²⁸⁵ POMMIER, 1992, p.75.

²⁸⁶ LACAN, 1957-8/1999, p.198.

²⁸⁷ LACAN, 1956-7/1995, p.213.

demais na morte e num gozo aniquilador.”²⁸⁸. Então, aquilo que desvincula o sujeito de sua identificação fálica também o liga ao primeiro aparecimento da lei. Isso remete a mãe a uma lei que não é dela, mas a de um Outro, que possui o objeto de seu desejo²⁸⁹. A castração exerce, então, o papel essencial de assinalar o falo materno como um objeto simbólico. Podemos dizer que, a partir dessa virada,

[...] o objeto não é mais o objeto imaginário com o qual o sujeito pode tapear, mas o objeto sobre o qual um Outro é sempre capaz de mostrar que o sujeito não o tem, ou o tem de forma insuficiente. [...] Somente a partir do fato de que, na experiência edipiana essencial, ela [a mãe] está privada do objeto por aquele que o tem, que sabe que o tem, que o tem em todas as ocasiões, é que a criança pode conceber que este mesmo objeto simbólico lhe será dado um dia.²⁹⁰

Nonô permaneceu num momento de alienação em relação ao desejo da mãe, Edmundo, por outro lado, encarna bem o estereótipo de Édipo no menino conforme foi apresentado por Freud, apresentando um investimento libidinal em relação à mãe e, em relação ao pai, ocorre uma identificação, na tentativa de apoderar-se de sua figura. Por outro lado, o pai é um obstáculo diante de seus desejos sexuais em relação à mãe e, dessa forma, há um tom hostil na identificação com o pai, visando eliminá-lo e tomar seu lugar junto à mãe.

Enquanto no segundo tempo do Édipo havia um pai onipotente e privador, no terceiro tempo “[...] o pai pode dar à mãe o que ela deseja, e pode dar porque o possui.”²⁹¹. Há então uma expectativa de o menino ter o que deseja ao identificar-se com o pai. O complexo de Édipo declina a partir da internalização do pai, portador do falo, como Ideal do eu. O papel que a metáfora paterna desempenha é o de instituir algo que é “[...] da ordem do significante, que fica guardada de reserva, e cuja significação se desenvolverá mais tarde.”²⁹². Assim, o menino não exerce seus poderes sexuais sob a promessa de servir-se deles no futuro: “[...] ele afinal consegue isto: que lhe seja permitido ter um pênis mais tarde.”²⁹³.

Em seu *Seminário 4*, Lacan afirma que o falo não é o aparelho genital masculino em seu conjunto: “A imagem ereta do falo é o que é fundamental aí. Só existe uma. Não há outra escolha senão uma imagem viril ou a castração.”²⁹⁴. Tomando as elaborações freudianas, Lacan²⁹⁵ percebe que o falo não é uma fantasia ou um objeto ou um órgão e propõe, então, uma

²⁸⁸ POMMIER, 1992, p.75.

²⁸⁹ LACAN, 1957-8/1999, p.199.

²⁹⁰ LACAN, 1956-7/1995, p.213.

²⁹¹ LACAN, 1957-8/1999, p.200.

²⁹² LACAN, 1957-8/1999, p.201.

²⁹³ *Ibid.*, p.212.

²⁹⁴ LACAN, 1956-7/1995, p.49.

²⁹⁵ LACAN, 1958b/1998, p.696.

releitura estrutural do falo como significante, ressaltando a radical descontinuidade entre pênis e falo.

Em um primeiro momento, Lacan fez do falo significante do desejo, evocando-o como falo imaginário, antes de chegar à ideia de falo simbólico. No *Seminário 6*, mostrou a dialética hamletiana subjacente ao complexo de castração: ser ou não ser o falo, tê-lo ou não ter. Retomando Freud, ele estabelece que a criança, em relação ao desejo da mãe, está na posição de ser o falo. No entanto, nessa conjuntura, o sujeito se apresenta como ser desejante, ou seja, falta-lhe algo; além disso, sua existência não pode satisfazer o desejo da mãe. Assim, o neurótico se vê confrontado com esta escolha: “[...] para ser, quer dizer ser o falo, ele deve ser o falo para o Outro, o falo marcado; para ser o que ele pode ser como sujeito, ele fica sob a ameaça do 'não tê-lo'.”²⁹⁶.

Podemos considerar que o falo é aquilo do qual o sujeito neurótico sente-se simbolicamente privado. Ele toma a função de objeto na fantasia, possibilitando que o desejo, tendo a fantasia como suporte, possa se constituir. O falo tem a posição chave de significante ligado à lei, fazendo, dessa forma, com que o desejo seja distinto de todas as demandas. Justamente por estar integrado ao mecanismo do desejo, o falo não pode ser entendido pura e simplesmente como um órgão.

Por se situar em outro nível, para compreendê-lo é preciso defini-lo considerando as relações da cultura que se instituíram a partir do mito do assassinato primordial²⁹⁷, proposto por Freud em *Totem e Tabu*²⁹⁸. Num tempo primitivo, os humanos se organizavam em pequenas hordas submetidas ao poder de um macho que se apropriava de todas as fêmeas. Um dia, os filhos revoltados uniram-se, mataram o pai e comeram seu cadáver. Depois do ato, sentem-se culpados e instauram uma lei que implica exogamia e proibição do assassinato do totem substituto do pai. Só é possível amar esse pai depois de tê-lo odiado e matado, uma ambivalência ligada claramente ao sentimento de culpa. A entrada na cultura se daria a partir desse mito, que instaura uma ordem que é diferente da natural. Acerca desse pai do mito, Lacan afirma:

O pai é de uma realidade sagrada em si mesma, mais espiritual que nenhuma outra, pois que, em suma, nada na realidade vivida indica propriamente falando a função, a presença, a dominância. Como a verdade do pai, como essa verdade que o próprio Freud chama de espiritual vem a ser promovida ao primeiro plano? A coisa não é pensável senão pelo viés desse drama a-histórico, inscrito até na carne dos homens na

²⁹⁶ LACAN, 1958-9/2016, p.461.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.460.

²⁹⁸ FREUD, 1913/1991

origem de toda a história — a morte, o assassinato do pai. Mito evidentemente, mito muito misterioso, impossível de ser evitado na coerência do pensamento de Freud.²⁹⁹

Assim, Lacan articula as funções do falo a partir dos termos simbolizados como grande *phi* (Φ) e pequeno *phi* (ϕ). Lacan assinala o símbolo ϕ como significante do desejo e

[...] designa o falo imaginário enquanto interessado concretamente na economia psíquica, no nível do complexo de castração, onde o encontramos em primeiro lugar, ali onde o neurótico o vivencia de uma maneira que representa seu modo particular de operar e manobrar com essa dificuldade radical que estou tentando articular para vocês através do uso que dou ao símbolo Phi.³⁰⁰

Enquanto o pequeno *phi* pode ser expresso como falta ($-\phi$), a função Φ do falo é impossível de negativizar, sendo o próprio significante do gozo³⁰¹. O Φ aparece como símbolo no lugar onde se produz a falta de significante, o “[...] que ele designa não é nada que seja significável diretamente. É aquilo que está para além de toda significação possível.”³⁰². Lacan questiona se não seria Φ o limite a designar o lugar da presença real na medida em que ela só pode aparecer nos intervalos do que é encoberto pelo significante³⁰³.

Se em Freud a castração é uma ameaça, em Lacan ela opera como salvadora. O nome-do-Pai se torna pacificador para o sujeito ao induzir a castração simbólica, pondo limites ao gozo desenfreado³⁰⁴ e agindo como substituto articulável daquilo que é fonte inarticulável da palavra: o Falo, como significante do gozo. Dessa forma, o nome-do-Pai não é barreira ao gozo, mas sim permite ao gozo subjetivar-se. O caráter ameaçador da castração é transmutado de forma que ela exerça uma função de habilitação para o gozo, condição de proteção, mesmo que precária, do sujeito frente ao gozo do Outro³⁰⁵. Lacan discorre no final de seu texto *Subversão do sujeito e dialética do desejo* sobre a perda do gozo primeiro ao adentrar no universo da linguagem: “[...] a castração significa que é preciso que o gozo seja recusado para que possa ser atingido na escala invertida da Lei do desejo.”³⁰⁶.

A fantasia surge como aquilo que torna possível lidar com o gozo de forma diferente e, “[...] em seu uso fundamental, é aquilo mediante o qual o sujeito se sustenta no nível de seu

²⁹⁹ LACAN, J. (1955-1956). **O seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p.245.

³⁰⁰ LACAN, 1960-1/2010, p.293.

³⁰¹ LACAN, J. (1960a). *Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.838.

³⁰² LACAN, 1960-1/2010, p.325.

³⁰³ LACAN, 1960-1/2010, p.322.

³⁰⁴ BRAUNSTEIN, 2007, p.96.

³⁰⁵ BRAUNSTEIN, 2007, p.106.

³⁰⁶ LACAN, 1960a/1998, p.841.

desejo evanescente.”³⁰⁷. Jorge³⁰⁸ elucida que a matriz psíquica da fantasia é instaurada a partir do recalque originário, operação agenciada pelo significante do Nome-do-Pai, fazendo com que o gozo mortífero seja contido, sexualizando a pulsão de morte. Dessa forma, a fantasia rege ao menos um fragmento dessa pulsão de morte, metamorfoseando-a em pulsão de vida, ou sexual. Isso ocorre tanto na neurose quanto na perversão:

Em ambos, há ação do Nome-do-Pai, há recalque originário e, por conseguinte, instauração no inconsciente da matriz psíquica chamada fantasia fundamental, cuja importância reside no fato de ela consistir numa forma fixa e repetitiva de o sujeito se relacionar com a causa do desejo. O desejo não possui objeto, mas a fantasia é o suporte do desejo na medida em que ela o fixa numa certa relação estável com determinado objeto.³⁰⁹

Em diversas passagens, colhemos demonstrações da nostalgia que Edmundo sentia por um passado jamais inscrito no psiquismo: “Edmundo me escrevia bilhetes, mas tão bonitos! Esse aqui tem esse pedaço que diz assim — deixa eu ver, ah! — essa parte... ‘só você existe no mundo. Eu queria tanto voltar a ser o que já fui: um feto no teu útero’.”³¹⁰. Em outra cena, num diálogo com a mãe, ele afirma: “O céu, não depois da morte; o céu antes do nascimento — foi teu útero”³¹¹.

Relacionamos aqui esse momento irrecuperável, antes da entrada na linguagem, da falta e do desejo a um instante de satisfação e completude mãe-bebê, no qual podemos identificar aquilo que Lacan apontou como gozo do ser. No *Seminário 10*, Lacan apresentou o sujeito do gozo, anterior à intervenção significante e submerso no gozo do ser. Esse sujeito, representado como S (sem a barra), é um mito necessário para Lacan, não sendo possível isolá-lo do sujeito em si³¹². O gozo do ser está para sempre perdido uma vez que o sujeito é inserido no circuito linguageiro. Esse gozo seria uma vivência situada na carne, na condição de substância gozante, substrato sobre o qual algo deve operar para a formação do sujeito. Sendo situado antes da castração e das interdições impostas pela Lei, também está em um tempo não definido pelo falo. Braunstein descreve o processo de divisão do sujeito, que torna esse gozo primeiro para sempre perdido, da seguinte forma:

[...] encontramos o sujeito entrando no campo do Outro e fazendo-se representar aí como objeto que preenche a falta do outro. [...] Escapando do gozo do ser, cai-se na angústia, adiantamento e correlato da alienação. O sujeito aspiraria encontrar-se

³⁰⁷ LACAN, J. (1958c). A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.643.

³⁰⁸ JORGE, 2010, p.78.

³⁰⁹ JORGE, 2010, p.78.

³¹⁰ RODRIGUES, 1945/1981, p.115.

³¹¹ RODRIGUES, 1945/1981, p.102.

³¹² LACAN, J. (1962-1963). **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.192.

satisfeito na satisfação que ofereceria ao Outro. [...] Mas a alienação consiste justamente em que não é isto o que se consegue.³¹³

Sendo assim, a divisão do sujeito é produzida “[...] pela imposição de uma separação com relação a esse Outro cuja essência é a falta.”³¹⁴ A partir daí, distingue-se um gozo primeiro, um gozo do ser, ligado à Coisa, objeto absoluto do desejo. A Coisa remete a um real puro, anterior a toda simbolização. Sendo assim, só podemos tomá-la como efeito retroativo da linguagem, que, “[...] ao colocar-se além da própria coisa, [...] cria a intuição de um aquém.”³¹⁵ A linguagem cria a Coisa — ao introduzir a Lei e proibir a reintegração com a mãe — e a define como para sempre perdida.

O sujeito renuncia ao gozo originário sob o signo da promessa de um outro gozo, próprio aos sujeitos submetidos à Lei. Braunstein aponta como articulador entre esses dois gozos o complexo de Édipo, no qual o pai intervém sob a forma da Lei, fazendo com que a criança tenha que abdicar de seu objeto de desejo primeiro e absoluto. Nesse contexto, “[...] o pai exerce uma função essencialmente simbólica: ele nomeia, dá seu nome, e, através desse ato, encarna a lei.”³¹⁶ Sendo assim, o nome-do-Pai surge como substituto do significante do Desejo da Mãe, adquirindo valor idêntico ao do Falo (Φ). Portanto, podemos considerar o “Falo como significante zero e o nome-do-Pai como sua metáfora, o significante que vem em seu lugar.”³¹⁷, assumindo daí sua função de suporte da Lei e servindo para designar a falta no Outro, a castração da Mãe.

Vimos então que, em um primeiro momento, o corpo foi reservatório ilimitado do gozo, mas, com a instauração da Lei, ele é obrigado a desejar e abdicar do gozo, convertendo-o em discurso. O gozo originário está perdido e a forma de ser alcançado agora é somente “[...] como um gozo languageiro, posto fora do corpo (*hors-corps*), submetido aos imperativos e às aspirações do ideal do eu que o comandam com falsas promessas de recuperação.”³¹⁸ Ao inconsciente é delegada a função de transportar o gozo do corpo para a palavra, portanto, “[...] a tese central é que o inconsciente está estruturado como uma linguagem, sim, mas depende, como tal, do gozo; é um processador do gozo por meio do aparelho languageiro que transmuta o gozo em discurso.”³¹⁹ Somente quando o sujeito se submete às leis da linguagem no registro

³¹³ BRAUNSTEIN, 2007, p.113.

³¹⁴ *Ibid.*, p.114.

³¹⁵ *Ibid.*, p.79.

³¹⁶ ROUDINESCO e PLON, 1998, p.542.

³¹⁷ BRAUNSTEIN, 2007, p.93.

³¹⁸ *Ibid.*, p.57.

³¹⁹ *Ibid.*, p.54.

simbólico é que o gozo fálico se torna possível. Dessa forma, o gozo sexual se viabiliza pelas vias do simbólico.

3.2.3 *Os desfechos trágicos dos homens*

Em *Álbum de família*, vemos que a busca de Edmundo por esse gozo perdido atravancou por completo seu casamento. Freud³²⁰ afirmou que, além das diferentes formas de ansiedade, a impotência psíquica é a perturbação que mais levava as pessoas a procurarem auxílio em sua clínica. Ela consiste na incapacidade de performar o ato sexual sem nenhuma razão biológica para isso. Já que tal dificuldade ocorre apenas diante de algumas pessoas e não de outras, entende-se que há, então, alguma característica no objeto sexual que inibe a potência masculina. Freud percebeu como evidente que certos complexos psíquicos inconscientes desempenham papel fundamental nessa impotência, normalmente associados a uma fixação incestuosa na mãe ou irmã; além disso, também podem influir nessa inibição impressões penosas acidentais relacionadas à atividade sexual infantil.

Haveria uma inibição no desenvolvimento normal da libido e, por consequência, uma falha na combinação entre as correntes afetiva e sensual. A afetiva é constituída nos primeiros anos da infância, sendo a mais antiga, relacionada aos interesses de autopreservação da criança e se dirige aos seus cuidadores. Desde o seu início, ela carrega consigo também contribuições das pulsões sexuais. Esta seria a escolha primária de objeto. A afeição dos pais pela criança é permeada de uma natureza erótica (a criança como brinquedo erótico), já a afeição da criança, por mais que tenha essa carga de erotismo, é desviada de seus objetivos sexuais.

Na puberdade, quando a corrente sensual emerge tendo em vista objetivos claros, mas não pode ser investida nos primeiros objetos, terá que buscar objetos mais adequados, mas alguns fatores podem fazer com que esse desenvolvimento da libido falhe: uma frustração da realidade que se oponha à nova escolha de objeto e a quantidade de atração que os objetos infantis ainda são capazes de exercer. Se esses dois fatores forem fortes, a libido afasta-se da realidade, restringindo-se à fantasia, reinvestindo e se fixando nos primeiros objetos sexuais. Como vimos em suas falas, Edmundo permaneceu fixado no objeto infantil e a mãe se comprazia da quantidade de atração que ainda era capaz de exercer, sustentando o vínculo.

³²⁰ FREUD, 1912/2019, p.264.

Freud pontuou que, quando toda a corrente sensual se liga a esses objetos incestuosos, às fantasias incestuosas, é comum o resultado ser a impotência total, como soubemos, pelas declarações de Heloísa, ser o caso de Edmundo. Tornar o objeto sexual depreciado e desprezado pode ser uma via fantasística de alcançar o prazer, como a degradação a mãe ao nível da prostituta, num esforço para transpor essa distância entre as duas correntes, afetiva e sensual, e, pela depreciação da mãe, adquiri-la como objeto de sensualidade. Edmundo confessa que “Às vezes, eu penso, fico imaginando você entre as mulheres da Mariazinha Bexiga! Sem um dente na frente! Bebendo cerveja!”³²¹, tornando essa mãe alcançável, mesmo que degradada. Quando ele descobre a traição da mãe e junta-se ao pai xingando-a de “fêmea”, tal desonra, contudo, só era tolerável quando restrita à fantasia.

Se, por um lado, Edmundo não consegue se libertar da fixação pela mãe; por outro, Guilherme também não é capaz de ir muito longe. Ao repudiar a mãe e fixar-se na irmã, semelhante a ela, ele mostra que a ligação da libido à mãe marca a escolha de objetos substitutos. Resolveu tentar ser padre e renunciar ao mundo por causa de seu desejo insuportável pela irmã, ainda garota na época: “[...] eu não podia ver você, só pensava em você... (*patético*) não aguentava, não podia mais!”³²². Diante da persistência do desejo, Guilherme provocou um ferimento mutilante enquanto estava no seminário. Ele não especifica o que fez, se amputou o pênis ou somente os testículos, mas os efeitos já se mostram fisicamente: “Estou mais gordo... Me arredondando...”³²³.

Quando aborda a questão da castração, Lacan pontua que ela sanciona a lei, dando-lhe suporte e permitindo a punição. O objeto que está em jogo na castração, contudo, não é um objeto real, mas sim imaginário. Usando um exemplo extremo, o autor traz o Código de Manu — um dos textos jurídicos mais antigos de que se tem notícia —, que sentencia que aquele que consumir o ato sexual com sua mãe deve “[...] cortar os genitais e, segurando-os nas mãos, dirigir-se para o oeste até a morte advir.”³²⁴. Essa punição tomando o objeto real, contudo, não é algo comum em sua experiência analítica. Refletimos aqui que a castração infligida por Guilherme a si mesmo tem um objetivo outro, que se soma ou se sobrepõe ao caráter punitivo. Em um ponto de sua tese, Oliveira discorre sobre a castração na cultura, investigando mitos e costumes:

Se a compensação da perda do genital é inserida na cultura não seria por que a castração porta algo de insuportável, excessivo, que precisaria ser remediado?

³²¹ RODRIGUES, 1945/1981, p.76.

³²² *Ibid.*, p.93

³²³ *Ibid.*, p.89.

³²⁴ LACAN, 1956-7/1995, p.37.

Observemos que aquilo com que a cultura busca atenuar a castração é, não apenas na mitologia, mas também na religião, o poder. A imperecibilidade do corpo e da cabeleira de Attis, apontam para a vitória sobre a destrutibilidade da morte, bem como para o poder da fertilidade que lhe será atribuído e fundará seu culto. Por seu turno, os hijras, adoradores emasculados de Bahuchara Mata, são dotados pela cultura do poder de prever o futuro, de amaldiçoar e abençoar apenas com seu olhar e sua presença. Vemos que não com qualquer poder que a cultura procura compensar os castrados. Trata-se, antes, de um poder sobre-humano, que lhes confere um lugar de destaque na sociedade, seja como objeto de medo, admiração, respeito ou mesmo ódio.³²⁵

Em discussão com Jonas, Guilherme comunica a expulsão de Glória e afirma que ela não vai para a casa da família, considerada indigna e conspurcada pela presença do pai. Ele justifica: “VOCÊ NÃO PODE TER CONTATO NEM COM SUA PRÓPRIA FILHA! (*exaltadíssimo*) Você mancha, você emporcalha tudo — a casa, os móveis, as paredes, tudo!”³²⁶. Jonas revida acusando o filho de ser tão sensual quanto ele:

JONAS — E você? É melhor do que eu? Você, meu filho? Tão sensual quanto eu!
 GUILHERME (*triumfante*) — Fui! Eu fui sensual como você era. Mas agora não sou mais — nunca mais!
 JONAS — Que nunca mais o que! A GENTE NASCE ASSIM, MORRE ASSIM!
 GUILHERME — Se você soubesse o que eu fiz! (*muda de tom*) Escuta, pai, quando fui para o seminário, era como você e como toda a família; quase não dormia lá. Acabava fugindo, não aguentava mais. [...] Uma noite, no seminário, fazia um calor horrível. Então fiz um ferimento — mutilante — o sangue ensopou os lençóis.
 JONAS (*sem compreender imediatamente*) — Ferimento como?
 GUILHERME (*abstrato*) — Depois desse ACIDENTE VOLUNTÁRIO, eu sou outro, como se não pertencesse à nossa família.³²⁷

De acordo com a visão de Guilherme, a castração o teria purificado, tornando-o melhor do que o pai justamente por estar incapacitado de performar o ato sexual, sendo enfim digno de conviver com a irmã. Constatamos aqui, no âmbito particular, as elaborações feitas por Oliveira sobre a castração no âmbito cultural:

Levantamos a hipótese de que essa aquisição compensatória de poder, que se observa na relação que a cultura estabelece com os castrados, apontaria para o lugar reservado a estes no seio das produções e instituições culturais ao longo dos séculos: através deles se desvela e se vela a castração; afirma-se e nega-se sua realidade.³²⁸

Longe de tentar escondê-lo, Guilherme relata seu “acidente voluntário” para as duas pessoas às quais ele foi endereçado. A partir do que fez, considera-se numa posição superior a Jonas, mostrando-se indiferente até quando o pai, numa tentativa de demonstrar autoridade viril, apanha um chicote grosso e trançado e bate nos móveis: “Quando um filho se revoltava contra

³²⁵ OLIVEIRA, 2020, p.32.

³²⁶ RODRIGUES, 1945/1981, p.85.

³²⁷ *Ibid.*, p.85-6.

³²⁸ OLIVEIRA, 2020, p.33.

meu pai, ele usava ISTO!”³²⁹. Esse patamar elevado supostamente o garantiria a posse da irmã, ignorando qual seria o desejo dela. Mesmo desejando o ato sexual em si, a visão da irmã já era fonte de grande prazer. Sobre a satisfação escópica, Lacan pontua que o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* “[...] no qual o sujeito vem a fracassar, e o que especifica o campo escópico e engendra a satisfação que lhes é própria, é que lá, por razões de estrutura, a queda do sujeito fica sempre despercebida, pois ela se reduz a zero.”³³⁰. Indo ao seminário, ele não somente coloca um impedimento à consumação do ato, mas também ao prazer alcançado com o mero vislumbre da irmã. Com a amputação, em sua concepção, o ato está interditado e o olhar permitido. Enquanto Glória tira as roupas encharcadas da chuva, o irmão pede insistentemente suas vestimentas para que ele mesmo torça.

(Vê-se que Guilherme está possuído de uma grande agitação.)

GLÓRIA — Não precisa!

GUILHERME — Por quê? É uma coisa — TÃO NATURAL!

GLÓRIA — Deixa — eu mesma torço!

GUILHERME — Então, está bem... *(baixando a voz)* Mas não tinha nada demais. Eu não sou como ELES.

GLÓRIA — Não ouvi direito. Que foi?

GUILHERME *(voz baixa, para que Glória não possa ouvi-lo)* — Se ELES vissem o seu braço, de fora, só o braço — NU — estendendo uma peça de roupa — iam-se impressionar. Sobretudo o pai!

GLÓRIA — Fale mais alto!

GUILHERME *(ainda baixo)* — Mas eu sou diferente. *(elevando a voz)* Glória, eu posso estar aqui — sozinho com você. Mesmo que eu fosse o único homem e você a única mulher do mundo.³³¹

Guilherme relata o “acidente” como prova de que não é como os outros homens. Ele roga a ela: “Deixa eu olhar para você”³³², logo, a mutilação não extirpou o desejo e o prazer despertado pela visão da irmã. Ele dissera que, antes do seminário, não podia ver Glória e são justamente os seus olhos que denunciam a persistência do desejo para além do corte genital.

GLÓRIA *(com medo)* — Agora estou vendo por que é que você me mandou entrar ali... POR QUE QUIS QUE EU SECASSE A ROUPA E DESSE DEPOIS PARA VOCÊ ESPREMER...

GUILHERME *(espantado)* — Não foi por isso — juro!

GLÓRIA *(com rancor)* — Pensa que eu não notei a expressão do seu rosto. OS SEUS OLHOS, quando você disse que Nonô andava por aí — DESPIDO?³³³

Além de perceber o desejo do irmão direcionado a si, Glória capta que algo na nudez de Nonô tem forte efeito em Guilherme. Glória havia dito que sua amiga comentou que o corpo do homem é horrível e Guilherme concordou. Numa via dupla, há em Guilherme a repulsa e a

³²⁹ RODRIGUES, 1945/1981, p.84.

³³⁰ LACAN, 1964/2008, p.80.

³³¹ RODRIGUES, 1945/1981, p.89.

³³² *Ibid.*, p.91.

³³³ *Ibid.*, p.93.

captura do olhar pelo corpo masculino nu, possivelmente um fascínio mascarado de aversão pelo órgão do qual se privou, um lembrete de que a diferença sexual persiste para além de seus atos.

Em seu *Seminário 10*, Lacan explana a angústia como verdade da sexualidade a partir do fato de o falo não se encontrar onde é esperado, ali onde é exigido, ou seja, no plano da mediação genital. A castração vem encobrir essa angústia, mas, por outro lado, "[...] não existe castração, porque, no lugar em que ela tem que se produzir, não há objeto a castrar. Para isso, seria preciso que o falo estivesse ali, mas ele só está para que não haja angústia."³³⁴. Dessa forma, onde é esperado como sexual, o falo só aparece como falta, daí sua ligação com a angústia.

A fuga proposta por Guilherme a Glória também era uma fuga do olhar do pai — “Não quero que ele te veja! Vem comigo!”³³⁵ — e é sob o olhar da imagem do pai que a cena se desenrola, pois, na descrição do cenário, há um “Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado — que vai do teto ao chão. NOTA IMPORTANTE: em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas.”³³⁶. O quadro na cena está hiperdimensionado pelo desejo de Glória, que aponta para o pai. Remetendo ao período edípico e de ameaça de castração, mais uma vez a presença do pai fez do objeto desejado um objeto inacessível.

Na última cena em que está na casa da família, Guilherme diz que a mãe deve ser humilhada para expiar a culpa de ter desejado e casado: “É a mulher que amou uma vez — marido ou não — não deveria sair nunca do quarto. Deveria ficar lá, como num túmulo.”³³⁷. Essa fala sumariza a repulsa de Guilherme por tudo o que ele considera sensual, como se, ao ceder a um impulso dessa ordem, não restasse saída, deve-se ficar encerrado na alcova ou no túmulo. Daí sua proposta de fuga ser “Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra!”³³⁸, ou seja, o oposto da punição que ele propõe àquela que desejou os prazeres do casamento.

Depois da morte de Glória, Jonas retoma com sofrimento a frase do filho: “[...] a mulher não deve sair viva do quarto; nem a mulher — nem o homem.”³³⁹. O quarto torna-se assim leito de amor e de morte, para a mulher e para o homem. Diferente do filho, que tenta

³³⁴ LACAN, 1962-63/2005, p.293.

³³⁵ RODRIGUES, 1945/1981, p.94.

³³⁶ *Ibid.*, p.87.

³³⁷ *Ibid.*, p.86.

³³⁸ *Ibid.*, p.91.

³³⁹ *Ibid.*, p.118.

negar a sexualidade se atendo a noções de pureza e expiação, Jonas encaixa a palavra “viva” na sentença de Guilherme. Para Jonas, deve-se possuir e matar a mulher amada e, por medo de cumprir esse imperativo com Glória, adiou a volta dela: “Eu não queria fazer isso com Glória; tenho a certeza de que ela pediria para morrer comigo. (*numa espécie de frio*) Mas tive medo!”³⁴⁰. Esse medo da morte comparece aqui como limite último ao gozo sexual.

Na primeira cena da peça, no colégio interno, Teresa faz juras de amor a Glória e deseja que ou Glória morra somente depois dela ou que morram juntas. Em conversa com Guilherme, Glória fala: “Ela me pediu por tudo para nós morrermos juntas. Queria que eu me atirasse com ela entre um vagão e outro. (*doce e transportada*) Depois o vagão passava por cima da gente...”³⁴¹. Face à recusa da proposta de fuga, Guilherme sugere a Glória: “Ou, então, se você quiser, nós podemos fazer aquilo que tua amiga queria, a gente se atira entre dois vagões, ABRAÇADOS!”³⁴². Vemos, então, a proposta de morte aparecer diante de três amores impossíveis, morrer junto como uma aliança, mas também como recusa ao resto do mundo. O ato final de Guilherme é, contudo, sentença: mata Glória não somente para privar o pai, mas também por sentir como intolerável que a amada deseje alhures.

Apontamos os gritos e gargalhadas de Nonô rondando as cenas como um lembrete das consequências da consumação do incesto. Da mesma forma, podemos caracterizar os sons de agonia de Totinha — a moça grávida de Jonas — como um eco da associação entre morte e sexo. Guilherme diz, com alegria hedionda, que deveria fazer com ela o que já fizera com outra engravidada pelo pai:

Durante as dores, veio-se arrastando — QUERIA TER O FILHO AQUI... — Eu encontrei ela no meio do caminho. [...] Quando me viu, ela parece que adivinhou — teve medo de mim. (*Guilherme muda de tom, implacável*) Ainda quis fugir — mas eu, então, pisei o ventre dela, dei pontapés nos rins!... (*Guilherme fala numa espécie de embriaguez, interrompe-se cansado e espantado*)³⁴³

De acordo com as indicações cênicas, Jonas reage com medo do filho ao ouvir o relato. Algumas cenas antes, ele já havia alertado que, se um dia aparecesse morto, não seria por acidente ou doença, mas sim que o filho — Edmundo, no caso — o haveria matado. Aqui cabe um questionamento:

Poderíamos nos perguntar por que um pai todo poderoso não castraria os filhos, percebidos como ameaça a seu gozo, optando antes por expulsá-los. Por que a pena de banimento — a mesma que sofreu Édipo — e não a amputação do pênis? O que o mito apresenta são homens privados do gozo sexual junto às mulheres; castrados

³⁴⁰ RODRIGUES, 1945/1981, p.118.

³⁴¹ *Ibid.*, p.90.

³⁴² *Ibid.*, p.94.

³⁴³ *Ibid.*, p.79-80

simbolicamente, portanto. Contudo, ao optar por manter os filhos — ameaça a seu gozo — do lado de fora da horda, o pai totêmico torna-se um pai potencialmente ameaçado. Afinal, o que é banido não pode, algum dia, retornar?³⁴⁴

Sua morte não se dá, contudo, conforme o que ele havia previsto. Os filhos não demonstram respeito nem muito temor em relação ao pai, ignorando, em diversas cenas, o que o pai fala ou suas ameaças e seguem o curso de suas próprias ações. Assim, eles retornam à casa não para matá-lo, mas somente para tomar-lhe as mulheres — D. Senhorinha e Glória. Diferentemente dos filhos, Jonas não assina a própria morte, apesar de buscá-la entregando o revólver a D. Senhorinha: “Por que não me matou e por que não me mata agora? [...] Quer? Eu deixo! Num instante! Olha, é só você apertar o gatilho...”³⁴⁵.

Em seu texto *Os complexos familiares na formação do indivíduo*, Lacan afirma que “[...] um grande número de efeitos psicológicos parece-nos decorrer de um declínio social da imago paterna.”³⁴⁶. Como vimos na seção anterior, Lacan elabora o Nome-do-Pai como uma função estruturadora do psiquismo humano. Acerca desse tema, historicamente, Lacan se referiu primeiro como função do pai, depois, função do pai simbólico e, por fim, metáfora paterna. Não compreendemos esse trecho como referente a um declínio da função paterna no mundo contemporâneo, por isso trazemos aqui a leitura de Zafirooulos³⁴⁷:

Longe de dar conta de um dos motores essenciais do descobrimento freudiano e da evolução histórica das neuroses, a tese do declínio da família patriarcal e de seu chefe não encerraria então senão uma espécie de "nostalgia pelo pai", que compete mais seguramente a um sintoma neurótico e até a uma verdadeira novela familiar endossada pelo campo psicanalítico, que ao progresso científico de seu discurso.

Essa nostalgia é algo que vemos em Jonas quando, tomando o chicote de seu pai, relembra um castigo da infância, sem causar efeito em Guilherme. A princípio, Jonas parece ser um patriarca poderoso, entende-se que tem dinheiro e influência política. Ao longo da peça, no entanto, vimos as fracassadas tentativas que ele faz no sentido de se impor como autoridade para a família. Nonô lhe atira pedras, Edmundo coloca-se em defesa da mãe e Guilherme repudia o prazer sensual, traço que o pai entende que transmitiu aos filhos: “Não pode ser frio — é filho de MINHA CARNE!”³⁴⁸. Revoltado com o ódio que os filhos lhe dispensam, Jonas também evoca a bíblia: “O pai é sagrado, o pai é o SENHOR!”³⁴⁹. Contudo, ele não assume o

³⁴⁴ OLIVEIRA, 2020, p.92.

³⁴⁵ RODRIGUES, 1945/1981, p.119.

³⁴⁶ LACAN, J. (1938). Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.66.

³⁴⁷ ZAFIROPOULOS, 2002, p.19 *apud* ARAÚJO, Ronald de Paula. O mal-estar na cultura e a função paterna no princípio, agora e sempre. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 91-102, jun. 2020, p.97.

³⁴⁸ RODRIGUES, 1945/1981, p.76.

³⁴⁹ RODRIGUES, 1945/1981, p.65.

papel de pai tirânico, pois tolera a presença dos filhos, que abertamente o odeiam. Com hedionda doçura, ele convoca que Edmundo lhe peça a bênção logo depois de proclamar que o filho o mataria.

Nelson Rodrigues indica a semelhança física entre Jonas e as imagens convencionais de Jesus. A partir disso, podemos pensar em Jonas como uma figura mais do sacrifício do que da tirania. Tomado pela esposa e filhos como aquele que degrada a casa, Jonas é, na verdade, aquele que não chega a propor de fato nem a consumir o incesto. Ele afirma que nunca suportou as mulheres que não deseja: “POR ISSO DETESTEI SEMPRE MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS... (*com sofrimento e a maior dignidade possível*) Não sei, não compreendo que um homem possa tolerar a própria mãe, a não ser que...”³⁵⁰.

Segundo esse relato, a lei que deveria assegurar a interdição ao incesto foi posta para Jonas por seu pai na infância, mas de forma falha, pois ele se casa com uma prima, o que já aponta para uma proximidade incestuosa, e é atormentado por desejar a própria filha. Estava em seu poder mandar buscar Glória no colégio, mas reconhecendo o imperativo de possuir e matar a amada, ele escolheu adiar esse dia. Percebe-se, então, que ele barra, mesmo de forma falha, a realização de seu desejo. Quando ele foi convocado ao lugar de pai, de suporte da lei, não conseguiu transmiti-la perante os filhos. Podemos apontar que Jonas não cumpre a contento a demanda de vigência da lei, de sustentar a ordem. Tragicamente, isso se revela em seus filhos por meio da falha da castração simbólica: na loucura de Nonô, na mutilação de Guilherme e na impotência de Edmundo. Todos os desfechos trágicos na peça gravitam em torno, de forma mais ou menos próxima, do incesto.

Notamos que, entre os homens da peça, Jonas é o que mais hesita, adia e estabelece uma estratégia — a busca por meninas da idade de Glória — para se afastar do incesto. Se ele repudia o que não deseja, podemos apreender que, para Jonas, ou as mulheres são desejáveis ou intoleráveis. Ser desejável, no entanto, não lhe garante qualquer satisfação. Depois da traição, passou a chamar D. Senhorinha de fêmea, mas também se queixa:

Mas nem isso — nem FÊMEA você era... ou foi... comigo. Nem você, nem nenhuma mulher que eu conheci (*para si mesmo, numa insatisfação louca*) Todas me deixam mais nervoso que antes — doente, doente, querendo mais não sei o quê. (*numa afirmação histérica*) Nem FÊMEAS as mulheres são!³⁵¹

³⁵⁰ RODRIGUES, 1945/1981, p.83.

³⁵¹ RODRIGUES, 1945/1981, p.105.

Freud³⁵² convoca seu leitor a considerar “[...] a possibilidade de que alguma coisa na natureza da própria pulsão sexual não seja favorável à realização da plena satisfação.”. Revisitada por Lacan, essa consideração torna-se basilar para pensar “[...] o real em jogo na própria pulsão, o real enquanto o impossível de se satisfazer.”³⁵³.

Esse impossível da satisfação sexual do qual Jonas padece também marca os filhos: a loucura de Nonô, a impotência de Edmundo e o ato de Guilherme. O grande dissabor de Jonas é que não é possível encontrar satisfação no encontro sexual. No *Seminário 19*, Lacan propõe: “Para dizer cruamente a verdade que se inscreve a partir dos enunciados de Freud sobre a sexualidade, não existe relação sexual.”³⁵⁴. Isso não nega a materialidade das conjunções carnis, mas sim demarca a inexistência de uma complementaridade unindo homens e mulheres.

O homem e os atributos a ele designados são criações de discurso³⁵⁵. Ao recorrer ao biológico, Jonas esbarra no discurso e suas palavras explicitam que macho e fêmea se complementando só é possível entre animais. O imperativo “seja homem” que ele repete ao filho nos faz questionar: se nem fêmeas as mulheres são, seriam machos os homens? A insatisfação louca de Jonas denuncia que não. Marcado pela linguagem, Jonas está continuamente sendo relançado ao seu desejo, uma fonte de tormento que também o ancorava à vida e, quando sentiu que se acabou o desejo no mundo, só lhe restou a morte.

Com *Álbum de família*, Nelson Rodrigues nos apresentou não somente as intimidades de um lar, mas também as fantasias mais entranhadas no psiquismo. Os conflitos desses personagens foram o fio condutor de nossas reflexões sobre a constituição do sujeito e seus impasses diante da sexualidade. Perante o fracasso em se desligar dos objetos incestuosos, os destinos dos filhos na peça se resumem à perda da realidade ou morte. Nonô enlouquece com a consumação do incesto. Para Edmundo, só resta a morte depois de o amor pela mãe perder o sentido, pois a imagem que ele tinha dela como a criatura mais elevada foi substituída pela de reles fêmea, por via da palavra do pai. Guilherme se exila da família por medo do que pode fazer com a irmã, não sendo o suficiente, castra-se sob a promessa de que assim poderia viver com seu objeto de amor incestuoso. Diante da rejeição, mata Glória, para que não possa pertencer ao pai, e se suicida. E Jonas, assim como os filhos, também busca a morte quando se depara com o fim de seu desejo.

³⁵² FREUD, 1912/2019, p. 149.

³⁵³ JORGE, 2010, p.208.

³⁵⁴ LACAN, 1971-2/2011, p.233.

³⁵⁵ LACAN, J. (1969-1970). **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p.52.

4 DA ÚLTIMA VIRGEM AO BORDEL DE FILHAS: A CISÃO DAS MULHERES EM OS SETE GATINHOS

Embora Nelson Rodrigues tenha catalogado *Os sete gatinhos*³⁵⁶ entre as tragédias cariocas, ele mesmo a classifica como divina comédia, sugerindo a ambiguidade incluída na peça, integrando elementos trágicos e cômicos, chegando a um misto de irrisão e desespero³⁵⁷.

Residente de um bairro de classe média-baixa, a família protagonista da trama é formada por Seu Noronha, Dona Aracy e suas cinco filhas: Aurora, Arlete, Débora, Hilda e Silene. A peça está dividida em três atos: os dois primeiros com dois quadros cada e o terceiro com um. Além dos membros da família já citados, entram em cena um rapaz conhecido como Bibelot, o vizinho Seu Saul, Dr. Portela — funcionário do colégio frequentado por Silene — e Dr. Bordalo — médico da família.

De modo distinto do que acontece em *Álbum de família*, nesta peça as características pessoais são expostas com menos minúcias. Na verdade, o foco está em um problema comum a todos: a fracassada tentativa de salvar a família da completa decadência, usando a suposta pureza da caçula como redentora. As quatro irmãs mais velhas prostituíam-se para que a irmã mais nova tivesse uma boa educação e se casasse virgem.

Durante os três meses que ficou em cartaz, o espetáculo teve lotação esgotada, além de ter sido aplaudido de pé. Em uma nota publicada em 7 de outubro de 1958, no *Correio da Manhã*, Nelson convoca o público para assistir sua peça:

Um dos personagens de *Os sete gatinhos* afirma que nós usamos na terra uma cara que não é a nossa. Está aí, talvez, toda a chave da minha “divina comédia”. *Os sete gatinhos* projetarão no palco, com sua luz violenta e implacável, a verdadeira, a inconfessa fisionomia de todos nós e de cada um de nós. Quem quiser ver a sua própria cara, assista *Os sete gatinhos*.³⁵⁸

Na primeira seção deste capítulo, expusemos a peça, apresentamos os personagens, destacamos falas e sublinhamos algumas questões. A segunda se divide em quatro subseções. Na primeira delas, exploramos o tema do destino na peça, relacionando-o com o inconsciente. Na segunda, partindo da acusação feita por Dr. Bordalo de que os membros da família protagonista são escravos uns dos outros, apresentamos a dialética do senhor e do escravo a fim de investigar os desejos que regem a trama. Ainda nessa subseção, avaliamos que papel Silene representa para família e qual a importância que sua virgindade assume para o pai. Tomamos a

³⁵⁶ RODRIGUES, 1958/1985.

³⁵⁷ MAGALDI, Sábado. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004. p.120.

³⁵⁸ RODRIGUES, 1958 *apud* FACINA, 2004, p.69.

sentença “O homem goza chorando! Chora morrendo!”³⁵⁹ — crucial para o curso final dos acontecimentos — e avaliamos a cisão subjetiva, o desmentido da castração e o gozo perverso na terceira subseção. Por fim, à guisa de conclusão, elencamos as principais hipóteses interpretativas que formulamos acerca de *Os sete gatinhos*.

4.1 Os sete gatinhos

O primeiro quadro do primeiro ato é o único que não se passa na casa da família. Aurora e Bibelot esperam a condução, é a segunda vez que se veem. Ele lhe propõe que peguem um táxi até um apartamento ao qual ele tem acesso em Copacabana. No trajeto, Aurora apresenta a família:

Deixa eu te contar: a minha vida dá um romance! Vai escutando. Lá em casa nós somos cinco mulheres. Da penúltima para a caçula, houve um espaço de 10 anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval.³⁶⁰

Bibelot é descrito como um rapaz forte, entre 25 e 30 anos, com “[...] um bigodinho aparado e cínico, uns lábios bem desenhados para o beijo e os olhos de um azul inesperado e violento.”³⁶¹. Usa terno branco e camisa fina, entreaberta na altura do primeiro botão, exibindo uma medalhinha de santo, que Bibelot beija com frequência. Não se sabe seu nome real, apenas que tem por apelido Bibelot por dar sorte com mulher. Ele aparece na primeira cena da peça, misturando sensualidade, dinheiro e morte, representa o legítimo canalha rodrigueano, com um magnetismo sexual derivado de seu cinismo. Aurora se deslumbra quando Bibelot conta que atirou em um sujeito e afirma: “(*deleitada*) Gosto do teu cinismo!”³⁶². Esses elementos levam-na a aceitar a proposta de encontro no apartamento, mesmo sabendo que o rapaz era casado e desempregado.

Quando ela propõe seu preço pelo programa, ele é categórico: “Nem um tostão!”³⁶³. Dessa forma, o que está por trás da aparente moral doméstica é descortinado quando ela deixa claro o que financia a ideação de casamento da mais nova: “Posso vender meu corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto para o enxoval... Eu fico só com o ordenado do emprego...”³⁶⁴.

³⁵⁹ RODRIGUES, 1958/1985, p.234.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.195

³⁶¹ *Ibid.*, p.187.

³⁶² *Ibid.*, p.188.

³⁶³ *Ibid.*, p.192.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.195.

Aurora fica, então, dividida: de um lado, o desejo crescente por Bibelot e, do outro, a promessa de levar uma quantia diariamente para casa.

Podemos desde já questionar: por que esse compromisso com o enxoval da irmã tinha peso suficiente para fazê-la hesitar quanto ao próprio desejo? Destacamos que esse é o destino exclusivo do dinheiro proveniente da prostituição, restando apenas o ordenado do emprego para seu usufruto. Nas cenas seguintes, pelos relatos das outras irmãs mais velhas, percebemos que também elas estão nessa posição de renunciar a algo de seu desejo em prol dessa utopia. Elas se sacrificam na prostituição pensando no casamento da caçula e no tempo posterior a ele, quando poderão se desvincular do pai e a relação de dependência que uns têm com os outros poderia se dissolver. Um casamento digno de filha de Matarazzo, alçando a filha do contínuo a um pé de igualdade com uma figura de poder e riqueza. Mas que sacrifício cabe ao pai?

Já no apartamento, enquanto arrancam de si roupas imaginárias, Bibelot pega um revólver de verdade e esvazia de balas. Arquejando e rindo ele revela: “Já disseram que uma mulher da zona ia me dar um tiro. (*feroz e triunfante*) E se você quiser me matar, atira, anda, atira com um revólver sem balas! (*Bibelot ri bestialmente. Joga fora o revólver e põe as balas em cima de qualquer móvel. [...]*)”³⁶⁵. Aqui vemos o prenúncio de um pilar da nossa análise da peça: o inconsciente como destino. A despeito da profecia — e justamente por ela — Bibelot sempre tem uma mulher na zona e sempre anda armado.

(Começa o breve e desesperador balé do ato amoroso. Simbolicamente, os dois estão se despindo. Arrancam de si roupas imaginárias. [...] Para todos os efeitos, arrancaram todas as roupas. Devem estar nus.) [...] (Bibelot beija o santinho do pescoço. Então, à distância, sem se tocarem, vivem o bárbaro desejo. Súbito, Aurora começa a rir, numa medonha histeria. Esganiça, estilhaça o riso.)
AURORA (*em delírio*) — Me xinga! Me dá na cara!³⁶⁶

Nesta cena, Nelson dispensa o realismo do ato sexual indicando que ele seja encenado à distância sem que, por isso, o erotismo seja suprimido. Tomando as reflexões feitas ao final do capítulo 3, podemos pontuar que o dramaturgo consegue presentificar o impossível da relação sexual em cena. Retomaremos essa questão na seção 5.3 do próximo capítulo.

O segundo quadro já se passa na casa da família. Seu Noronha está revoltado porque a parede do banheiro está repleta de palavras e desenhos obscenos. Chamadas pelo pai a fim de serem interrogadas, surgem Arlete, de sutiã e anágua, e Hilda, com a axila ensaboada, raspando-a com lâmina. Quando vê a filha em trajes íntimos, Seu Noronha se inflama: “Tem

³⁶⁵ RODRIGUES, 1958/1985, p.197.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.197-8.

coragem de falar com seu pai, nua?”³⁶⁷. O patriarca mostra-se nervoso perante o desmantelo da família: “Minhas filhas saem do banheiro enroladas na toalha! Mudam de roupa com a porta aberta! Vejo, aqui, a três, por dois, minhas filhas nuas. Minto?”³⁶⁸. Diante da falta de um culpado e das respostas insolentes, Seu Noronha ameaça fisicamente D. Aracy — a quem ele chama de Gorda — e esbofeteia Arlete, que vocifera a ocupação do pai como uma afronta: “(*estraçalhando as letras*) Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!”³⁶⁹.

Seu Noronha porta-se como o chefe da família, mas sua autoridade é frágil e vacilante. Seu fracasso é notável diante da situação das filhas e de sua própria posição no trabalho: é um contínuo na Câmara dos Deputados. Um emprego que, ao longo da peça, é usado como xingamento, uma palavra que sumariza a subserviência dele em relação a homens poderosos e a impotência financeira diante da família de mulheres. A situação dos rabiscos no banheiro é o mote para que ele questione o panorama mais amplo, o quadro decadente da família.

O patriarca reúne todos que estão em casa e expõe seu pensamento: “Eu tive cinco filhas. Acompanhem meu raciocínio: quatro não se casaram. [...] Qualquer vagabunda se casa. [...] E minhas filhas não! (*furioso*) Por quê?”³⁷⁰. As filhas fazem pouco caso, atribuindo à sorte, ao que ele responde:

SEU NORONHA — Não é sorte! Sorte, coisa nenhuma! (*com voz estrangulada e lento*) Tem alguém entre nós! Alguém que perde as minhas filhas!
 D. ARACY — Quem?
 SEU NORONHA (*exasperado*) — Alguém que não deixa minhas filhas se casarem!
 D. ARACY — Diz o nome!
 SEU NORONHA (*furioso*) — Não interessa nome! nem cara! (*correndo as caras das filhas e da mulher; fechando os punhos*) Eu não acredito em nomes, não acredito em caras!³⁷¹

O pai diz que sempre sentiu que suas filhas eram marcadas, perdidas, e finalmente descobriu o motivo. Aurora, na conversa com Bibelot, afirma que o pai virou vidente e passou a ouvir vozes e enxergar vultos no corredor. Sua mediunidade mostra-se como um contrapeso à falta de credibilidade que tem em relação às filhas. Dessa forma, Seu Noronha se investe de autoridade alegando receber informações de um espírito importante, o Dr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II.

SEU NORONHA — Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia

³⁶⁷ RODRIGUES, 1958/1985, p.202.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.205.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.205.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.206.

³⁷¹ *Ibid.*, p.206.

dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como o Seu Saul. [...] E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (*arquejante*) Pois bem. Olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não.

D. ARACY — E como é o nome?

SEU NORONHA (*furioso*) — Gorda, você não entende isso, Gorda! Nós usamos na Terra um nome que não é o nosso, não é o verdadeiro, um nome falso!³⁷²

Certo da existência de um culpado, Seu Noronha indaga ao espelho quem seria, mas não se reconhece no reflexo nem no vaticínio. Apenas quando se toca na possibilidade de se perder a última virgem é que a revelação mobiliza o restante da família: “(*com esgar de choro*) Esse alguém, que chora por um olho só, sabe que ainda temos uma virgem!”³⁷³. Vemos, então, o lugar que Silene ocupa na ficção familiar:

SEU NORONHA (*quase chorando*) — Silene, tão menina e tão virgem! (*muda de tom*) Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, tudo!

D. ARACY — Se Deus quiser!

SEU NORONHA (*estendendo as duas mãos crispadas para as filhas*) — Preciso salvar a minha virgenzinha, que nem seios tem! [...] E vocês tratem de atrair, de trazer para cá o homem que chora por um olho só. O nome não interessa. Ele se trai por uma lágrima. O que interessa é a lágrima.³⁷⁴

Ao fim do primeiro ato, Seu Noronha, falicamente sustentando um punhal de prata, convoca as filhas ao assassinato: “Mas é preciso apunhalar o olhar que chora, o olhar da lágrima!”³⁷⁵.

O primeiro quadro do segundo ato apresenta o retorno de Silene, acompanhada por Dr. Portela, assessor da direção do colégio. Silene foi expulsa da escola por ter matado a pauladas, na presença de todas as alunas, uma gata preta. Os gatinhos foram nascendo depois que a gata já havia morrido: “[...] a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, ao todo.”³⁷⁶. Seu Noronha não acredita, defende a inocência de sua caçula, mas o enviado do colégio é implacável: “(*peremptório e cruel*) Exatamente! Tem modos, sentimentos, ideias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, seu Noronha, é uma aparência!”³⁷⁷. Ele recomenda que Silene faça tratamento psiquiátrico e comunica que sua expulsão é irrevogável. Seu Noronha convoca toda a família e pergunta a Silene se ela de fato matou a

³⁷² RODRIGUES, 1958/1985, p.207.

³⁷³ *Ibid.*, p.207.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.208.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.208.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.215.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.215.

gata. Diante da negativa, a postura de subserviência de Seu Noronha dá lugar a um tom triunfante, acusando Dr. Portela de mentiroso.

Com a ponta do punhal encostada na barriga de Dr. Portela, Seu Noronha questiona: “Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? [...] (*baixo, cara a cara*) Agora me chama de contínuo, anda, me chama de contínuo!”³⁷⁸. Aqui, “contínuo” comparece novamente como ofensa, mas, desta vez, Seu Noronha, em um impulso masoquista, pede para ser injuriado, tal como Aurora fizera na cena amorosa com Bibelot.

Buscando nesse funcionário o homem da profecia, Seu Noronha ordena a ele que chore, mas as lágrimas caem-lhe, de quatro em quatro, ainda não é a lágrima que ele procura. Mesmo assim, o pai ordena que Silene bata nele, revidando a humilhação. Apavorada, ela se recusa a fazer isso e assume ter matado a gata. Abalado pela perda de esperança na redenção que viria de Silene, Seu Noronha despenca dessa posição viril e deixa cair o punhal de prata com o qual ameaçava o enviado do colégio. Ainda em negação, Seu Noronha beija a testa de Silene e diz: “Nenhum colégio é digno de ti! E todo mundo inveja tua pureza! Humanidade cachorra! As meninas não são meninas, são femezinhas. Só você é menina, só você! (*soluça*)”³⁷⁹.

No segundo quadro do segundo ato temos o desmoronamento da imagem sagrada de Silene. Dr. Bordalo, o médico da família, é chamado para examiná-la e diz a ela com ternura: “Meu coração, te vi nascer, fiz todos os partos de tua mãe, todos, e você pra mim é como se fosse um bebezinho...”³⁸⁰. Depois da consulta, chama o pai para uma conversa de homem para homem. Primeiro, pergunta do namorado de Silene, mas Seu Noronha nega veementemente que ela namore, pois estava no colégio interno. Em seguida, Dr. Bordalo questiona: “Então, quem é o pai?”³⁸¹. Diante da dolorosa incompreensão de Seu Noronha, o médico assume um tom conciliador:

DR. BORDALO (*sem ouvi-lo*) — Noronha, sei que você gosta muito de Silene. [...] E, naturalmente, você é um pai compreensivo! [...] Quanto à gravidez, não há dúvida. É certo. Eu a examinei. É certo. Trate de descobrir o responsável e providenciar o casamento.

SEU NORONHA — O senhor diz que Silene não é mais virgem? Deixou de ser virgem?

DR. BORDALO — Noronha, não exageremos. Você está exagerando. (*afetuoso, persuasivo*) Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância. E, afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha.

³⁷⁸ RODRIGUES, 1958/1985, p.218-9.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.221.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.222.

³⁸¹ *Ibid.*, p.224.

SEU NORONHA (*exaltadíssimo*) — O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.
 DR. BORDALO — Sejamos práticos. Descubra o homem.
 SEU NORONHA (*com a voz estrangulada*) — O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... (*aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol*) Assim é Silene — uma virgem atravessada de luz... (*com um esgar de choro*) E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da Terra, só ela é virgem e só ela é menina... Mas se está grávida...³⁸²

O médico o orienta firmemente a não cometer nenhuma violência, lembrando-o de que “[...] o dever do pai é proteger e perdoar.”³⁸³. Dr. Bordalo reitera que o importante é descobrir quem a engravidou e que ele mesmo se encarregaria de falar com o rapaz. Seu Noronha, contudo, desfigurado pelo ódio, expõe a situação para a família: “Sabem por que ela matou a gata prenha? Querem saber? [...] (*alto e com um riso soluçante*) Porque está grávida também!”³⁸⁴. Desafiando a recusa de Silene em assumir a gravidez, o pai a ameaça: “(*feroz, para a filha, com humor hediondo*) Mas se não estás grávida posso te dar um pontapé na barriga!”³⁸⁵. Então, ela se defende dizendo “Ninguém toca no meu filho!”³⁸⁶ e confessa que o pai do bebê é casado.

Desfeita a ilusão, ameaça-se perder o laço que os unia como família. A prostituição, antes dignificada pelo propósito ao qual atendia, volta-se então para as vantagens financeiras. Quando descobrem a gravidez, as irmãs se ressentem pelos sacrifícios que fizeram e propõem dividir o dinheiro do enxoval. Arlete e Hilda comunicam que vão embora de casa. Seu Noronha, contudo, apresenta outro plano:

SEU NORONHA (*num outro berro*) — Espera! Tenho outra ideia! Ninguém precisa sair daqui! Venha o senhor também, Dr. Bordalo!
 DR. BORDALO — Mas não há motivo! Não há motivo!
 SEU NORONHA (*frenético*) — Ouçam a ideia (*baixando a voz, caricioso, ignóbil*) Eu não vou voltar mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!
 DR. BORDALO (*para todos*) — Este homem está louco!
 SEU NORONHA (*num desafio feroz*) — Por que louco? Vamos, explique!
 DR. BORDALO — O senhor está propondo um bordel de filhas!
 (*Seu Noronha, fora de si, agarra o médico pelo braço, com desesperada energia.*)
 SEU NORONHA — Por que não? Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada, a deputado nenhum! (*para as filhas*) Vocês também podem largar o emprego! (*para o médico, num riso sórdido*) O emprego das minhas filhas é uma máscara! (*corta o riso*) Tive outra ideia (*cara a cara com o médico*): o senhor quer começar? Quer ser o primeiro? [...] insisto (*aponta para as filhas*) escolha: qualquer uma, escolha! (*agarra a filha menor*)³⁸⁷

³⁸² RODRIGUES, 1958/1985, p.225.

³⁸³ *Ibid.*, p.226.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.226.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.227.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.227.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.228.

A prontidão com que ele expõe o plano nos faz pensar que se trata menos de uma ideia fruto do rompante de raiva e mais de uma fantasia gestada que encontrou seu momento de vir à tona. Em sua empolgação, Seu Noronha quer que todas as máscaras caiam: a da ocupação das filhas, a de seu próprio emprego e a do médico — tido como santo por não cobrar consultas e fazer parto de graça. Ele insiste que Dr. Bordalo seja o primeiro cliente, como uma forma de provar que um canalha se esconde por trás de cada máscara de decência. Seu Noronha parece procurar no médico mais um cúmplice de sua transgressão, que já contava com a conivência de D. Aracy — ciente dos esquemas das filhas e responsável por arrecadar o dinheiro do enxoval.

Quase chorando, D. Bordalo se inflama: “Não sei por que não lhe dou um tiro, seu canalha!”³⁸⁸. Seu Noronha não toma “canalha” como uma afronta porque sua proposta é justamente um convite à canalhice: “(num falso e divertido espanto) Canalha, eu? (incisivo) Eu só, não! Todos nós somos canalhas! (rindo, pesadamente) Também o senhor, também o senhor!”³⁸⁹. Para Seu Noronha, o único motivo para a família ainda não ter se deteriorado por completo era porque havia uma virgem entre eles: “Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós! (feroz) Mas, agora que Silene está no quarto — esperando o senhor! (riso com desespero) nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer...”³⁹⁰. Dr. Bordalo se vê, então, diante de um dilema:

SEU NORONHA (*agarrando-se ao médico*) — Viu, doutor? Aqui o senhor não precisa ter vergonha, absolutamente! Vergonha por que, pra que e de quem?

DR. BORDALO (*entredentes*) — Aonde me meti!

SEU NORONHA — Ofereço-lhe uma menina que é quase uma virgem e o senhor recusa? Ora!

DR. BORDALO (*virando-se na direção do quarto e numa angústia mortal*) (*meio delirante*) — Silene, eu tenho uma filha de sua idade... E se eu tocasse em você (*faz no ar uma carícia*) eu não poderia beijar minha filha, nunca mais... Você é tão linda (*grita*) Silene! Silene! Teu nome é uma dália!³⁹¹

Seu Saul chega silencioso à porta de entrada da residência e, ouvindo a recusa de Dr. Bordalo, prontamente entra e diz que quer Silene. A moça já estava no quarto à espera do médico e fica em pânico quando o velho vizinho surge em seu lugar.

SEU SAUL — Oh, não ficar assustada Eu não abusar de você... Caladinha...

SILENE (*chorando*) — Só lhe peço para não machucar meu filho!

SEU SAUL — Eu tive ferimento de guerra, do Primeira Guerra.

SILENE — O senhor?

SEU SAUL — Uma granada explodiu pertinho, no guerra do Kaiser, e um estilhaço matou meu desejo... Eu ser boa pessoa, porque não liga sexo... Oh, só quero segurar seu mãozinha, assim.

³⁸⁸ RODRIGUES, 1958/1985, p.228-230.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.229-230.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.230.

³⁹¹ *Ibid.*, p.230-1.

SILENE — Eu agradeço ao senhor.
 SEU SAUL — Depois nós saímos e tapeamos seu papai. Oh, ninguém sabe o ferimento de guerra, felizmente!³⁹²

No início da peça, Débora relatou que Seu Saul lhe dera dinheiro, provavelmente sabendo que ela arranjava mulheres para velhos a fim de contribuir com o enxoval. Investigando o que define um homem, Lacan afirma que: “Para o menino, na idade adulta, trata-se de parecer-homem. É isso que constitui a relação com a outra parte.”³⁹³. Para sustentar essa aparência, Seu Saul usa o dinheiro, que tem valor fálico, e frequenta mulheres para manter esse semblante perante outros homens.

Fora do quarto, Dr. Bordalo está possesso e, enfurecido, muda de opinião: “Depois sou eu! A vontade que eu tenho é de arrancar de lá aquele gringo imundo! (*numa espécie de delírio*) Silene, oh, Silene! (*murmurando*) Tem a idade da minha filha!”³⁹⁴. O recorrente tema do incesto na obra de Nelson Rodrigues surge aqui na figura do médico da família, que apresenta, a princípio, um carinho paternal por Silene. Diante da proposta de Seu Noronha, o desejo de Dr. Bordalo emerge intimamente associado à imagem de sua própria filha. Vimos deslizamento semelhante na peça comentada no capítulo anterior, *Álbum de família*, pois Jonas buscava meninas virgens da idade da filha na tentativa de substituí-la, afastando-se da consumação do incesto. Jonas não demonstrava culpa ao fazer isso, ao contrário, considerava um sacrifício necessário e amargava ser julgado em vez de reconhecido por isso.

Mesmo terrificado, Dr. Bordalo escolhe seguir para o quarto de Silene. Antes de entrar, ele pede para ser cuspidado na cara por Aurora — justamente a filha que se posiciona contra o plano de Seu Noronha e que segue em defesa da caçula depois de tudo —, numa tentativa de expiar a culpa. Diferentemente de Jonas, o médico manifesta remorso pelos seus atos e não consegue conviver com a lembrança de sua transgressão: ele se suicida dias depois, deixando um bilhete pedindo que sua filha não o beijasse no caixão.

SEU NORONHA (*no seu desespero contido*) — Não quer o beijo da filha e beijou a minha, o cínico!
 HILDA (*aos soluços*) — Não fala assim, papai!
 SEU NORONHA (*para Seu Saul*) — E você, gringo, por que não se mata também?
 [...] Retire-se!
 SEU SAUL (*recuando, de frente para todos*) — Teus filhas vão te destruir!
 SEU NORONHA (*aos berros*) — Eu estou na minha terra e já não sou mais contínuo!
 Rua! Eu não sou mais contínuo! (*Seu Saul estaca na porta.*)
 SEU SAUL — Teus filhas vão te destruir!
 SEU NORONHA (*para as filhas que choram*) — Choram por quem e por quê?
 HILDA (*chorando*) — Era um santo!

³⁹² RODRIGUES, 1958/1985, p.231.

³⁹³ LACAN, 1971/2009, p.31.

³⁹⁴ RODRIGUES, 1958/1985, p.232.

SEU NORONHA (*numa gargalhada feroz*) — Aquilo santo! (*baixo e triunfante, cara a cara com Hilda*) Santo porque fazia de graça parto de negra! (*agarra Hilda, com uma certeza fanática*) O parto gratuito era um disfarce! (*para todas*) Santo e possuiu minha filha, quase na minha frente.

HILDA — Foi o senhor que mandou!

SEU NORONHA (*arquejante e falando aos arrancos*) — Eu mandei e ele a possuiu. E a chamou de dália. E ela nem gritou, se ao menos gritasse, e não gritou! Agora o miserável recusa o beijo da filha!

(*Seu Noronha anda trôpego e circularmente.*)

SEU NORONHA — O gringo entra aqui e diz que minhas filhas vão me destruir! (*para todas*) Mas, eu, quando morrer, quero o beijo de cada filha e (*num riso soluçante*) até o teu beijo, Gorda!³⁹⁵

Seu Noronha mostra um desespero contido em relação ao ato de Dr. Bordalo, para quem a proximidade do incesto foi intolerável a ponto de conduzi-lo à morte. Seu Noronha entende como cinismo o bilhete do médico porque, em sua concepção, a virada para a canalhice é um ponto sem volta. A gargalhada e o tom triunfante demonstram o prazer que ele obtém ao supostamente fazer cair a máscara de santidade do outro. Santidade e canalhice não são, para ele, características que podem coexistir, mesmo de modo conflituoso, na mesma pessoa. A santidade, ele afirma com certeza fanática, é um disfarce e a face verdadeira é aquela que Dr. Bordalo mostrou ao desejar Silene. Longe de se culpar pela posição em que colocou as filhas, ele ressalta que quer ser bem considerado por elas até depois da morte. Soma-se ao anúncio desse suicídio por expiação, o prenúncio nefasto de que as filhas o vão aniquilar.

No terceiro ato, Hilda, médium, incorpora o espírito de um primo para ajudar na caçada ao homem que chora por um olho só, aquele que desgraçou a família. Seu Noronha interroga o espírito na busca do culpado, todavia, não obstante sua insistência em procurar um outro, algumas respostas apontam misteriosamente para ele mesmo:

HILDA (*com voz masculina e ofegante*) — Velho assassino!

SEU NORONHA (*na sua humildade*) — Irmão, esse homem ofendeu minha moral! Desgraçou minhas filhas!

HILDA — Tuas filhas são umas sem-vergonhas! Vivem pegando homem!

SEU NORONHA (*sôfrego*) — Mas o homem chora por um olho só!

HILDA — Você está marcado!

SEU NORONHA — O homem tem uma lágrima só?

HILDA — Olha que você pode morrer!

SEU NORONHA — E como eu vou conhecer esse homem? saber quem é ele? judeu? como é ele?³⁹⁶

Frequentemente, é atribuído às mulheres na peça um posicionamento ativo, tanto por meio das rubricas, quanto no modo de agir em algumas situações. Hilda incorpora o espírito de um primo, assumindo gestos, passos e voz masculina. Arlete, por sua vez, mostra-se ativa

³⁹⁵ RODRIGUES, 1958/1985, p.237-8.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.233-4.

confrontando o pai ao afirmar seu nojo por homens e assumir que prefere mulheres: “Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta!”³⁹⁷. Aurora, além de tentar defender a caçula de ser prostituída pelo pai, convoca que continuem buscando aquele que engravidou a irmã: “[...] a gente está esquecendo de odiar um cachorro que eu, que sou mulher, ah se eu pegasse! (*para o pai, violenta*) O senhor está errado, papai! [...] Esse sujeito merece um tiro na boca!”³⁹⁸. Ela diz que tem coragem de matar ou de mandar que seu namorado, Bibelot, mate o sujeito.

Quando conversa com a caçula para descobrir quem a engravidou, Aurora percebe uma correspondência entre os detalhes confidenciais por Silene e a descrição feita pelo espírito. Identificando Bibelot no relato da irmã, Aurora constata que o homem que chora por um olho só, o pai do filho da irmã e o seu próprio namorado são a mesma pessoa. Vê-se, então, diante de um dilema: deve entregar o homem amado à morte pelo punhal do pai? Antes de decidir, tenta colher uma jura de amor ou promessa de casamento, barganhando até o limite da ameaça: “E tu não tens medo que meu amor se transforme em ódio?”³⁹⁹. Quando, antes de se deitar para um cochilo, Bibelot repete o ritual de puxar o revólver e tirar as balas, Aurora questiona: “Com medo?”, ao que ele responde:

BIBELOT — Teu amor virou ódio, você pode me fazer uma falseta. (*passa-lhe a arma, depois de embolsar as balas*) Queres me matar? Mata!
(*Aurora apanha o revólver.*)
BIBELOT (*num riso forçado*) — Atira, anda, aqui! no coração!
(*Abre a camisa, na altura do peito. Aurora puxa o gatilho várias vezes. Bibelot arranca a camisa. Antes de se deitar beija o santinho.*)⁴⁰⁰

Conforme apontamos no início da exposição da peça, o inconsciente aparece aqui como destino para o qual se caminha cegamente. Numa reviravolta, Bibelot, a quem possivelmente caberia assassinar o deflorador de Silene, torna-se o alvo do assassinato. Cumprindo o presságio de que Bibelot morreria por causa de uma mulher da zona, Aurora entrega o amado adormecido para o sacrifício familiar e, na hora da morte, lhe diz: “Meu amor, perdoa meu ódio!”⁴⁰¹. Seu Noronha crava o punhal no coração de Bibelot, que morre chorando pelos dois olhos. Ao perceber que não se tratava do homem da profecia, as filhas acusam o pai de assassino.

SEU NORONHA (*já apertado pelo medo*) — Mas ele merecia morrer, porque prostituiu Silene!
ARLETE (*histérica*) — Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!
SEU NORONHA — Juro!

³⁹⁷ RODRIGUES, 1958/1985, p.252.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.235.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.249.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.250.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.251.

ARLETE (*agarrando-o*) — Mandou o gringo e, depois, o médico! (*para as outras*) Vocês! ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta, para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar! [...] O deputado me disse: “foi seu pai” [...] (*berrando*) Responde: eras tu que mandava os velhos para as outras? [...] Confessa, velho!
 SEU NORONHA (*apavorado*) — Eu explico!
 ARLETE (*cega de ódio*) — Fala!
 SEU NORONHA (*ofegante*) — Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo. [...] (*novamente acobardado*) Perdão!⁴⁰²

Sublinhamos aqui a escolha das palavras feita por Seu Noronha supostamente na tentativa de se defender. Se tivesse dito desvirginado ou engravidado, estaria exata a justificativa. Suas palavras, no entanto, determinam sua sentença, já que foi ele, o próprio pai, quem prostituiu Silene. Arlete confessa para as outras que seu primeiro cliente foi enviado pelo pai, inferindo que também assim aconteceu com as demais. Enfurecida, ela dirige o confronto final, erguendo o punhal com intuito assassino. As filhas avançam para o pai, que recua amedrontado:

ARLETE (*violenta*) — Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não chora por nós e por ti? Chora, velho!
 SEU NORONHA — Estou chorando.
 ARLETE (*apertando o rosto do pai entre as mãos*) — Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*) Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! Esse punhal! Dá!
 (*Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.*)
 ARLETE (*feroz, erguendo o punhal*) — O punhal no olhar da lágrima!
 HILDA (*berrando*) — Larguem o meu pai! Assassinas!
 (*E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio.*)
 HILDA (*com voz de homem*) — Mata, sim, mata velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!⁴⁰³

Assim como Silene matou a gata ao se reconhecer nela, Seu Noronha buscou até a morte um culpado no qual suas próprias ações estão projetadas. Por isso, a questão do inconsciente como destino sobressaiu em nossa leitura da peça. Na trama, os homens estão ou enfraquecidos — e mascaram sua fragilidade — ou marcados por um vaticínio mortal — e desafiam a sorte. Seu Saul, o vizinho estrangeiro, foi ferido na guerra de forma que um estilhaço matou seu desejo e, no entanto, faz questão de ser o primeiro cliente de Silene apenas para se mostrar viril perante os outros. Dr. Portela, enviado do colégio, mostra-se superior, pedante, inapelável diante do desespero do pai de Silene. Testemunhando a cólera de Seu Noronha, contudo, o funcionário se acovarda, não ousa enfrentar a família e chega até a pedir-lhes perdão. Dr. Bordalo, por fim, apresenta o canalha que há em cada santo rodrigueano. A princípio, recusa-se a usar para seu próprio prazer o corpo de Silene, tão aproximado ao da filha.

⁴⁰² RODRIGUES, 1958/1985, p.251-2.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.250-2.

Envolvido pelo acolhedor e permissivo “todos somos canalhas” de Seu Noronha, ele não resiste à aproximação do desejo, mas nem a humilhação da cusparada dada por Aurora expia sua culpa, somente a morte põe fim à angústia instaurada pela situação.

4.2 O inconsciente disfarçado de destino: as palavras que denunciam Seu Noronha

Escolhemos como títulos das subseções trechos de falas de Seu Noronha que se mostraram emblemáticos no curso de sua tragédia. Na primeira subseção, investigamos a questão do destino e dos vaticínios ao longo da peça em articulação com o inconsciente e com a divisão fundamental que há entre o que o sujeito diz e o que sabe acerca de seu dito. Na subseção seguinte, partimos da acusação feita por Dr. Bordalo de que os membros da família de *Os sete gatinhos* são escravos uns dos outros e exploramos os desejos que movem a trama. Em seguida, ponderamos acerca do tabu da virgindade e da função protetora que a pureza de Silene assumia para que a família não se degradasse por completo. Na terceira subseção, destacamos o movimento de afirmação e negação recorrente na peça e localizamos algo do desmentido da castração das falas e escolhas do protagonista. Por fim, traçamos um paralelo e destacamos as divergências fundamentais entre o desfecho de Seu Noronha e as escolhas do herói trágico Édipo.

4.2.1 “E como eu vou conhecer esse homem?”⁴⁰⁴

Ao questionar a responsabilidade do homem pelos seus próprios atos, a tragédia grega indaga: até que ponto o homem é realmente fonte de suas ações? Tomando essa pergunta como mote, Jorge aponta para a sobredeterminação inconsciente, uma força que suplanta a vontade do sujeito: “[...] pode-se dizer que os deuses e os oráculos constituem, na tragédia grega, uma primeira metáfora do inconsciente, daquilo que age nos sujeitos como uma determinação que lhes escapa e em oposição ao lugar de agente de sua ação, que lhes é outorgada pelo direito.”⁴⁰⁵

Há, então, uma divisão trágica intrínseca ao homem, pois ele é, simultaneamente, fonte de suas ações e marcado pelo destino. Édipo representa o paradigma desse homem antitético, pois ele “[...] *sabe sem saber que sabe*, ao mesmo tempo em que age movido pelo

⁴⁰⁴ RODRIGUES, 1958/1985, p.234.

⁴⁰⁵ JORGE, 2010, p.187.

desconhecimento ativo desse saber.”⁴⁰⁶. Freud aponta que, ao longo da vida, a influência parental diminui no supereu, mas ganham importância outras pessoas admiradas ou em posição de autoridade:

Finalmente, a última figura dessa série que havia se iniciado pelos pais é o obscuro poder do Destino, algo que apenas uma minoria dentre nós logra conceber como impessoal. [...] não podemos deixar de suspeitar que todos aqueles que atribuem [*übertragen*] os acontecimentos deste mundo à Providência, a Deus, ou a Deus e à Natureza, estejam, na verdade, ainda enxergando esses poderes extremos e longínquos de forma mitológica e se creem ligados a eles por liames [*Bindungen*] libidinosos, como se se tratasse de seus pais.⁴⁰⁷

Dessa forma, o destino pode assumir as funções outrora exercidas pelas figuras parentais: a de proteção diante do desamparo e a de castração que salva do gozo mortífero. Em *Os sete gatinhos*, há a atração das irmãs Aurora e Silene pelo mesmo homem, um homem sem nome, conhecido apenas pelo apelido, que atesta sua *sorte* com mulheres, segundo ele. Representando as duas faces do destino, a contrapartida dessa ventura é o presságio de que uma mulher da zona lhe daria um tiro. Mesmo diante da sina, sempre faz questão de ter uma mulher da zona, que ele escolhe manter na posição degradada. Além disso, Bibelot anda armado e ordena que Aurora atire, entregando-lhe o revólver sem balas. Poderíamos dizer simplesmente que Bibelot desafia o destino, mas aqui defendemos que ele, na verdade, assegura que a fatalidade aconteça. A virada da sorte para o azar é a mesma que transforma Bibelot daquele que seria o assassino do sedutor de Silene naquele que é imolado pela família de suas duas amantes.

Destacamos aqui a afirmação lacaniana: “[...] o inconsciente é suposto pelo fato de que no ser falante há em algum lugar algo que sabe mais do que ele.”⁴⁰⁸. Lacan⁴⁰⁹ toma o inconsciente como uma cadeia de significantes que, numa outra cena, repete-se e insiste. O sujeito nasce em um mundo em que o Outro, lugar prévio do puro sujeito do significante, já ocupa a posição mestra. O acesso à linguagem traz consigo uma perda, uma divergência entre saber e verdade, pois o sujeito torna-se dividido entre o que diz e o que sabe acerca de seu dito. Só é possível falar por meio do código do Outro, sendo assim, é do Outro que o sujeito recebe a própria mensagem que emite.

Qualquer enunciado não tem outra garantia além de sua própria enunciação, pois não existe um outro significante que possa vir de alhures. A partir disso, Lacan formula que não

⁴⁰⁶ JORGE, 2010, p.188, grifos do autor.

⁴⁰⁷ FREUD, 1924/2007, p.113.

⁴⁰⁸ LACAN, 1972-3/2007, p.119.

⁴⁰⁹ LACAN, 1960a/1998, p. 810, 813, 821, 827, 829, 832 e 833.

existe o Outro do Outro. Sendo assim, há uma falta no Outro — S(A) — inerente à sua função de tesouro do significante. Sendo o inconsciente o discurso do Outro, também o desejo do homem é o desejo do Outro, ou seja, é como Outro que ele deseja. O sujeito espera uma verdade oracular do Outro, por conseguinte, quando, em vez de resposta, emerge a pergunta “*Che vuoi?*” — o que queres? —, ela se torna a melhor guia para o desejo do sujeito. Como psicanalistas, interrogamos o inconsciente, pressupondo uma lógica própria, até que ele dê uma resposta, que “diga por quê”, tentando conduzir o sujeito a uma decifração. Sendo assim, o inconsciente é um saber:

[...] que não comporta o menor conhecimento, já que está inscrito num discurso do qual, à semelhança do grilhão de antigo uso, o sujeito que traz sob sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto, nem em que língua ele está escrito, nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia.⁴¹⁰

Esse exemplo apresenta a divisão do sujeito entre o que enuncia a mensagem e aquele que se liga aos elementos significantes do inconsciente. Não há, portanto, um sujeito como unidade e fonte indivisível de desejo. Notamos que há na peça um saber inconsciente que comparece sob a forma de verdade oracular. Tanto a profecia de Bibelot quanto a de Seu Noronha, que os sentenciam à morte, são proferidas por eles mesmos, apesar de serem atribuídas a outrem. Seu Noronha age como esse escravo-mensageiro, que enuncia desde o primeiro ato da peça a mensagem que o condena, convocando as filhas ao seu assassinato.

Magaldi aponta que “A sessão espírita equivale na peça, em termos populares brasileiros, ao que representam na tragédia grega os presságios, os adivinhos, a ornitomancia.”⁴¹¹. A fala de Hilda, quando em transe, assume uma função oracular que nos remeteu a Tirésias, que auxilia Édipo em sua busca por si mesmo. Em uma das versões de seu mito, Tirésias adquiriu o dom da profecia quando passeava perto do monte Cilene — homofonia que não nos passa despercebida — e viu duas serpentes copularem. Sua intervenção — as versões variam entre ele tê-las separado, ferido ou matado a fêmea — fez com que ele se tornasse mulher por sete anos, até que, passando pelo mesmo local, reviu as serpentes e agiu do mesmo modo, retornando a ser homem. Ele foi chamado a dar sua opinião quando Zeus e Hera discutiam a qual sexo caberia a maior parcela de prazer sensual e, sem hesitar, afirmou que “[...] se o gozo do amor se compusesse de dez partes, a mulher tinha nove e o homem apenas uma.”⁴¹². Irada por ter tido seu segredo revelado, Hera o cega, mas Zeus, como uma

⁴¹⁰ LACAN, 1960a/1998, p.818.

⁴¹¹ MAGALDI, 2004, p.118.

⁴¹² GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, p.450.

compensação, concede a ele o dom da profecia. A verdade oracular de ambas as peças passa, então, pela fala de alguém que, tendo experienciado algo dos dois sexos, sabe mais que os outros sobre algum mistério.

No primeiro ato, Seu Noronha proclamou que havia um causador da perdição de suas filhas, mas se trata de alguém sem nome e sem rosto. Seguindo a ordem do espírito, olhou no espelho, mas não reconheceu a face do culpado, viu tão somente dois olhos: um que pisca e outro maior e parado, que chora. No último ato, Hilda, incorporada, faz com que Seu Noronha oscile da posição de acusador para acusado: “Velho safado! Você quer matar um homem! [...] (*com voz masculina e ofegante*) Velho assassino!”⁴¹³. Seu Noronha humildemente apela: “Irmão, esse homem ofendeu minha moral! Desgraçou minhas filhas!”⁴¹⁴. Eis mais uma fala através da qual ele se incrimina, já que logo antes, no final do segundo ato, ele instituiu o bordel de filhas. Portanto, quem teria ofendido mais sua moral do que ele mesmo?

Assim como olhou no espelho e não se viu, Seu Noronha escuta o agouro sem nele se implicar e segue questionando quem é esse outro homem: “(*sôfrego*) Mas o homem chora por um olho só! [...] O homem tem uma lágrima só? [...] E como eu vou conhecer esse homem? saber quem é ele? judeu? como é ele? [...] (*num apelo*) Mas ele vem aqui e quando?”⁴¹⁵. Em contrapartida, as falas de Hilda são acusatórias: “Você está marcado! [...] Olha que você pode morrer!”⁴¹⁶. O desencontro fundamental entre essas falas também nos lembra Tirésias, que, interrogado por Édipo acerca do responsável pela peste em Tebas, sempre tangencia a resposta, sem dizer claramente que era o próprio rei o culpado. Édipo, tão perspicaz a ponto de responder a Esfinge, foge, no entanto, da própria resposta que busca, na qual ele está implicado. Em despedida, Tirésias diz: “Afirmo-te, pois: o homem que tanto procuras, com ameaças e proclamações, está aqui!”⁴¹⁷. Na sessão mediúnica, Hilda acrescenta mais um enigma que indica o culpado:

HILDA — O homem goza chorando, chora morrendo!
 SEU NORONHA (*repetindo com angústia*) — Goza chorando, chora morrendo...
 HILDA — O homem vestido de virgem!
 SEU NORONHA — Vestido de virgem!
 HILDA — Você enterra no quintal, o homem e a lágrima! Vocês ajudem a carregar o corpo... (*para Seu Noronha*) E você enterra a faca no coração!
 SEU NORONHA — Mas eu queria apunhalar o olhar da lágrima!
 HILDA — Deixa o homem dormir e enterra a faca no coração!⁴¹⁸

⁴¹³ RODRIGUES, 1958/1985, p.233.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.233.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.234.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.234.

⁴¹⁷ SÓFOCLES. *Édipo Rei / Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2010, p.40

⁴¹⁸ RODRIGUES, 1958/1985, p.233-4.

Ao descrever seu amante para Aurora, Silene diz:

Eu disse que ele é diferente dos outros, porque tem a lágrima mais bonita, mais linda, que eu já vi! [...] ele estava me beijando, me beijando e, de repente, começou a soluçar, depois foi parando e virou para o lado... E, então, eu quis espiar o seu olhar e vi uma lágrima, aqui, no cílio... [...] Uma lágrima só, parada, no cílio... [...] E você sabe que quando ele passa, na calçada do colégio, as meninas dizem: “Lá vem o homem ‘vestido de virgem’!” [...] Porque só anda de branco, só usa terno branco!⁴¹⁹

Entre o espanto e a dor, Aurora conclui que é Bibelot o homem vestido de virgem que goza chorando por um olho só. Depois de Seu Noronha cravar-lhe um punhal no peito, Arlete se aproxima para ver a lágrima da morte, mas constata com assombro que Bibelot estava chorando pelos dois olhos. Com essa reviravolta, podemos perceber que as instruções proferidas na sessão mediúnica não formaram um guia da vingança pretendida por Seu Noronha contra um outro, mas sim as coordenadas para o crime que inicia seu julgamento. As filhas voltam-se, enfim, contra ele, mas não poderiam tê-lo feito antes? Assim como a fantasia do bordel de filhas estava latente em Seu Noronha, não poderia também esse desejo de matar o pai já estar sendo gestado por elas? Arlete tinha repúdio pela prostituição e confrontava o pai. Aurora teve que escolher duas vezes entre o amado e a família: na primeira vez, escolhe o amado, entrega-se a ele sem pagamento; na segunda, ela o oferece para ser morto pelo pai. E Hilda, que sempre se posicionou em defesa de Seu Noronha, é quem proclama as informações do espírito, formando o roteiro do sacrifício do pai. Quando as demais se voltam contra ele, Hilda grita pedindo que larguem o pai. Em seguida, contudo, entra em transe mediúnico, decretando a ordem final: “(com voz de homem) Mata, sim, mata velho safado!”⁴²⁰. Levantamos a hipótese de que os desejos sufocados das filhas irrompem na cena do assassinato.

Eis que o choro de Seu Noronha o entrega, marcando sua divisão: um olho chora pela desgraça e o outro a contempla. Diferente de Édipo, que não suporta contemplar sua própria desgraça e se cega, Seu Noronha recusa-se a assumir qualquer responsabilidade, vê o culpado no espelho e não se enxerga nele. Nesta peça, as maldições recaem sobre homens não pelo arbítrio dos deuses, mas por seus próprios atos. Bibelot, ganha dinheiro com mulheres da zona, tem seu destino selado que morrerá pelas mãos de uma delas. Seu Noronha, que prostitui as filhas, também é alertado de que elas o destruirão, mesmo assim zomba exigindo que, quando morrer, quer um beijo de cada filha. Édipo tenta fugir do seu destino e é justamente nessa fuga que garante encontrá-lo. Bibelot e Seu Noronha, por outro lado, abraçam o perigo, temem o

⁴¹⁹ RODRIGUES, 1958/1985, p.142-3.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.253.

oráculo, desafiam-no e pavimentam o caminho de sua execução. Bibelot entrega a arma a Aurora. Seu Noronha morre pelo próprio punhal.

Partindo da conclusão de que Seu Noronha foi mensageiro de sua sentença, investigamos em seguida como ela foi construída.

4.2.2 “Se foi de um, pode ser de todos!”⁴²¹

Nesta subseção, tomamos a reação de Dr. Bordalo à proposta de bordel de filhas feita por Seu Noronha como mote para pensar quais desejos movem os personagens na trama. Isso nos conduz a refletir sobre o lugar que Silene ocupava na família e a transformação de sua posição de isolamento sagrado para um corpo tornado rendável pelo pai.

Iniciamos apresentando a fala do médico estarrecido diante da falta de reação da família quando Seu Noronha expõe seu plano:

DR. BORDALO (*fora de si, para as outras*) — E vocês? não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora, que é mãe? (*gritando*) Por que não fogem? Fugam! abandonem esta casa! (*apontando Seu Noronha*) Este homem é um louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na minha casa! Ficam lá, até que.

SEU NORONHA (*triumfante*) — Viu? (*apontando Aurora*) Só esta bestalhona quis protestar. As outras espiam e calam... A porta está aberta e ficam!

DR. BORDALO (*furioso*) — Vocês têm uma alma e... (*estaca, atônito*) Ou não têm alma?... (*como se pensasse em voz alta*) Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros.

SEU NORONHA (*exultante*) — Nem elas se livram de mim, nem eu me livro delas! [...] (*com um riso hediondo*) (*para a mulher*) — Gorda, nós somos escravos: tu de mim e eu de ti, não é doutor?⁴²²

A dialética do senhor e do escravo de Hegel é retomada por Lacan⁴²³, que se aprofunda na questão do desejo. Retomando o exposto na seção 3.2, o desejo que está no centro da teoria psicanalítica distingue-se fundamentalmente da necessidade, pois sua origem está na relação com o desejo do Outro. Essa concepção de desejo já havia sido postulada de forma similar por Hegel, no capítulo IV da *Fenomenologia do Espírito*. A diferença fundamental do desejo hegeliano para o que Freud elabora na *Interpretação dos sonhos* está na dimensão do inconsciente.

Garcia-Roza expõe que, para Hegel, o sujeito surge a partir do desejo [*Begierde*]. O primeiro desejo — tomando o desejo de comer como exemplo — consiste em uma busca por suprimir ou transformar o objeto, assimilando-o. Por essa ação de assimilação é que o sujeito

⁴²¹ RODRIGUES, 1958, p.229.

⁴²² *Ibid.*, p.229.

⁴²³ LACAN, 1953-4/2009.

se vê como oposto ao mundo exterior. Para que o desejo se torne humano, no entanto, ele “[...] tem de se voltar para algo que supere o real enquanto coisa, enquanto dado natural.”⁴²⁴. Considerando que o que apresenta essa característica é o próprio desejo, para que se torne humano, o desejo tem que ter por objeto outro desejo. O desejo humano pode até desejar um objeto, mas com a mediação do desejo do outro. Por exemplo, “Quando um homem deseja o corpo de uma mulher, não é o corpo enquanto objeto natural que está sendo desejado (isso caracterizaria o instinto), mas o corpo historicamente constituído, o corpo desejado por outros desejos.”⁴²⁵.

Portanto, todo desejo humano é desejo de algo não natural e sua ação se empenha em uma tentativa de reconhecimento. Para tanto, é preciso que o outro se submeta aos valores representados por esse desejo. Sendo assim, “[...] só posso afirmar o meu Desejo na medida em que nego o Desejo do outro e tento impor a esse outro meu próprio Desejo.”⁴²⁶. Nessa luta em que se arrisca a própria vida pelo reconhecimento, um dos dois desejos terá de ser destruído. A despeito de ser uma luta de morte, é preciso que os oponentes permaneçam vivos para que o reconhecimento seja possível, para que um seja reconhecido como vencedor pelo outro. Isso só é viável, contudo, se aquele que perdeu, querendo se esquivar da morte, aceita a submissão, reconhecendo o vencedor como seu senhor e a si mesmo como escravo⁴²⁷.

Em sua leitura de Freud, Lacan privilegia a noção de desejo. O autor elucida que não se trata de domesticação do homem pelo homem na relação do senhor e do escravo. Esta relação é fundada no fato de o senhor ter arriscado sua vida, é este risco que “[...] estabelece a sua superioridade, e é em nome disso, não da sua força, que é reconhecido como senhor pelo escravo.”⁴²⁸. Essa situação se inicia, no entanto, com um obstáculo, pois o reconhecimento pelo escravo não tem valor para o senhor, já que este não reconhece aquele como um homem. Nesse ponto, Lacan destaca a afinidade dessa estrutura de partida da dialética hegeliana com o impasse da situação imaginária, uma relação intersubjetiva mortal. Desse ponto de partida mítico, imaginário, é estabelecida a relação entre gozo e trabalho: “Uma lei se impõe ao escravo, que é a de satisfazer o desejo e o gozo do outro. Não basta que ele peça mercê, é preciso que vá ao trabalho. E quando se vai ao trabalho, há regras, horas — entramos no domínio do simbólico.”⁴²⁹.

⁴²⁴ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.142.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.142.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.142.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.143.

⁴²⁸ LACAN, 1953-4/2009, p.290.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.291.

Retomando a afirmação feita por Dr. Bordalo de que os membros da família são escravos uns dos outros, podemos concluir que as quatro filhas mais velhas se submetem e servem à vontade do pai. Elas se prostituem a fim de elevar a irmã, mas foram aliciadas, de modo dissimulado, pelo pai, o maior interessado na pureza de Silene. Seu Noronha convoca a esposa a uma cumplicidade: “(com um riso hediondo) (para a mulher) Gorda, nós somos escravos: tu de mim e eu de ti”⁴³⁰. Mas se ele não serve à esposa — a quem ele humilha — ou às filhas — pois decidiu que o destino de todas é a prostituição —, a serviço de quem ele está?

Embora, no início da peça, a família pareça unida visando o casamento de Silene, ao longo da trama se delineia uma clara distinção entre o que isso representa para o pai e para as irmãs mais velhas. Apesar do afeto e proteção que elas demonstram ter pela caçula, suas falas não a elevam a uma posição sagrada. Enquanto elas pensam em um futuro libertador, Seu Noronha se fixa a um momento, negando que o tempo passe. Silene tem sua imagem glorificada por Seu Noronha, que a coloca em uma posição de pureza ímpar, invejada por todos. Equiparada por ele a uma virgem de vitral, Silene seria a única menina do mundo, enquanto todas as outras seriam femezinhas.

A fim de investigar o tratamento que Silene recebia quando era exaltada por sua família, trazemos algumas reflexões acerca do tabu. Freud⁴³¹ o define como uma proibição forçadamente imposta, cujo desejo de transgredir persiste no inconsciente, por conseguinte, há uma atitude ambivalente em relação ao proibido entre aqueles que obedecem ao tabu. O poder mágico atribuído ao tabu deve-se tanto à tentação dele advinda, como também ao contágio, o deslizamento do desejo no inconsciente. Quando discorre sobre o tabu relativo a pessoas em uma posição elevada — como chefes, reis e sacerdotes —, Freud⁴³² destaca o movimento aparentemente contraditório de proteção contra e para essas figuras. Comumente, tais indivíduos eram isolados do resto da comunidade, tornando-se inacessíveis, confinados por uma rede de proibições.

Catherine Millot⁴³³ apresenta um exemplo interessante para o nosso raciocínio. A autora compara a sociedade medieval japonesa a um conjunto aberto — definido por excluir seus próprios limites — cujas bordas seriam o Imperador e os *burakumin* — a casta mais baixa na hierarquia social. Eles demarcam, dessa forma, a comunidade por sua própria exclusão. Tanto o Imperador, por excesso de pureza, quanto os *burakumin*, pela impureza, participam do

⁴³⁰ RODRIGUES, 1958/1985, p.229

⁴³¹ FREUD, 1913/1991, p.42.

⁴³² *Ibid.*, p.48.

⁴³³ MILLOT, Catherine. **Gide Genet Mishima: inteligência da perversão**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004. p.107.

sagrado e o contato com ambos é igualmente perigoso para os homens comuns. A noção de sagrado é intrinsecamente ambivalente, pois designa aquele ou aquilo que não pode ser tocado sem ser sujado ou sem sujar. Da vida comum se excluía tanto o puro, pela proximidade do divino, quanto o impuro, pela proximidade do animal, um lembrete ao homem da sua condição de ser vivo: o sangue das regras e do parto, o cadáver. Sendo assim, pode-se afirmar que o sagrado se situa em dois polos: “Ele é feito de dois abismos que talvez sejam apenas um, a sujeira invertendo-se em bênção, o impuro tornando-se a via da purificação. [...] Se a lei fundadora da ordem humana é sagrada, sua transgressão também o é, e a pompa dos príncipes é só a face luminosa do lixo.”⁴³⁴.

Vimos que, no início da peça, Silene estava afastada fisicamente da família, no colégio interno, mas presente como uma imagem redentora e unificadora da família. Dessa forma, tanto era possível protegê-la da decadência familiar, quanto proteger a família da derrocada completa, mantendo-a como um pilar de pureza graças ao isolamento. Se a virgindade de Silene é sagrada, não o seria também a prostituição, já que esta tinha por objetivo sustentar aquela? A desonra da prostituição das irmãs era purificada através da idealização de Silene. Levantamos a hipótese de que, na peça *Os sete gatinhos*, a prostituição, tal como uma palavra primitiva com sentido antitético, designa a um só tempo a devassidão e o sacrifício que a redime.

A valorização da virgindade é comum no ocidente, como uma proibição de que a mulher leve para o casamento a lembrança da experiência sexual com outro homem, configurando “[...] a persistente continuação do direito à posse exclusiva de uma mulher, o que constitui a essência da monogamia, a extensão desse monopólio ao passado.”⁴³⁵. Ao investigar relatos sobre a questão da virgindade entre povos primitivos, Freud percebeu que, entre eles, a defloração frequentemente ocorria antes do casamento, em caráter cerimonial: “Em vez de ser reservada para o noivo e futuro marido da moça, o costume exige que este se esquive da operação.”⁴³⁶. Uma explicação possível para o tabu da virgindade está no grande contexto que abrange a vida sexual inteira: “Não apenas o primeiro coito com a mulher é tabu, mas também a relação sexual em geral; quase que poderíamos afirmar que a mulher [*Weib*] inteira constitui tabu.”⁴³⁷. Um tabu se estabelece onde é temido um perigo, logo,

[...] não se pode negar que em todas essas regras de evitação está expresso um horror fundamental à mulher. [...] O homem teme ser enfraquecido pela mulher, ser

⁴³⁴ MILLOT, 2004, p.108.

⁴³⁵ FREUD, 1918/2019, p.155.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.157.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.162.

contaminado por sua feminilidade e então mostrar-se incapaz. O efeito relaxante, diluidor das tensões relacionadas ao coito pode ser o modelo para esse temor, e a percepção da influência que a mulher ganha sobre o homem através da relação sexual, a consideração a que ela obriga por isso, justificam a ampliação desse medo [*Angst*].⁴³⁸

Retomando o pensamento freudiano, Lacan afirma que “[...] a angústia é, essencialmente, *Angst vor etwas*, angústia diante de algo.”⁴³⁹; e pontua que esse algo diante do qual a angústia é despertada é da ordem da irredutibilidade do real. Podemos relacionar o temor de ser enfraquecido pela mulher com a detumescência na copulação: “O fato de o falo ser mais significativo na vivência humana por sua possibilidade de ser um objeto decaído do que por sua presença, é isso que aponta a possibilidade do lugar da castração na história do desejo.”⁴⁴⁰. Conforme foi exposto no capítulo anterior, a repulsa ao feminino está intimamente ligada ao horror à castração, que pode determinar as relações que o menino desenvolverá com as mulheres ao longo da vida na forma de aversão ou de um desprezo dominador por elas. Encontramos na peça dois personagens que encarnam isso: Bibelot e Seu Noronha.

No início da peça, quando Aurora aceita ir com ele ao apartamento, Bibelot exclama feliz: “Ah, eu preciso ter sempre uma mulher na zona!”⁴⁴¹, Aurora defende-se recusando a posição degradada em que ele a coloca:

AURORA (*insultada*) — Mas eu não sou da zona, o que é que há?
 BIBELOT (*na euforia do táxi*) — Azar o teu!
 AURORA — Não sei por quê.
 BIBELOT (*feliz*) — Porque gostar mesmo eu só gosto de mulher bem esculachada! Queres ver um exemplo? Arranjei um broto espetacular. Tem um corpo, e que corpo! É uns 17 anos, no máximo.
 AURORA — Virgem?
 BIBELOT — Era. Mas já sabe: foi comigo no apartamento, começamos naquele negócio e fiz o serviço completo. Mas é uma menina tão purazinha que eu fico pensando: ora bolas! Menina de família, não sei, me chateia!⁴⁴²

Existem pessoas cuja vida sexual desvia de um investimento afetivo mais terno. Elas buscam objetos que não as remetam àqueles que lhes foram incestuosamente proibidos, pois, se valorizam o objeto, este passa a não despertar uma excitação da sensualidade. Nesses casos, há uma cisão na vida amorosa em duas direções: “Quando amam, não desejam [*begehren*], e quando desejam, não podem amar.”⁴⁴³. Com essa bifurcação, o objeto sexual é degradado e o incestuoso — ou o que lhe é semelhante — supervalorizado. Sua sensualidade

⁴³⁸ FREUD, 1918/2019, p.163.

⁴³⁹ LACAN, 1962-3/2005, p.176.

⁴⁴⁰ LACAN, 1962-3/2005, p.187.

⁴⁴¹ RODRIGUES, 1958/1985, p.193.

⁴⁴² RODRIGUES, 1958/1985, p.193-4.

⁴⁴³ FREUD, 1912/2019, p.142.

só pode se expressar livremente e lhe propiciar prazer elevado quando a condição da degradação é alcançada. Também se justifica essa divisão “[...] pelo fato de entrarem em suas metas sexuais componentes perversos, os quais ele não ousa satisfazer na mulher respeitada.”⁴⁴⁴. Por respeito à mulher valorizada, é frequente que o homem se sinta limitado em sua atividade sexual: tão purzinha que o chateia, diz Bibelot.

O encontro de Bibelot e Silene é narrado por ela: “É que, lá no quarto, ele estava me beijando, me beijando e, de repente, começou a soluçar, depois foi parando e virou para o lado... E, então, eu quis espiar o seu olhar e vi uma lágrima, aqui, no cílio...”⁴⁴⁵. Uma perturbação desta ordem pode ser despertada quando há no objeto escolhido um traço que lembre o objeto interdito, por conseguinte esse tipo cindido de escolha de objeto torna-se uma medida protetora contra tal desprazer. Dessa forma, percebemos em Bibelot a procura por um objeto que ele não precise amar, mantendo a expressão plena de sua sensualidade afastada de um objeto que ele valorize.

As considerações freudianas sobre a degradação da vida amorosa são retomadas por Lacan e articuladas com suas elaborações acerca da significação do falo. As relações entre os sexos são submetidas à função do falo e giram em torno de sê-lo ou tê-lo. Comumente, o que se manifesta é um parecer ter o falo, substituindo o ter, para protegê-lo e mascarar sua falta no outro. Sendo assim, “[...] é para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade, nomeadamente todos os seus atributos na mascarada.”⁴⁴⁶ Pretendendo, dessa forma, ser amada e desejada pelo que não é. Nesse caso, o amor e o desejo convergem no mesmo objeto. Por outro lado, a dialética da demanda e do desejo pode gerar outros efeitos no homem:

Se de fato sucede ao homem satisfazer sua demanda de amor na relação com a mulher, na medida em que o significante do falo realmente a constitui como dando no amor aquilo que ela não tem, inversamente seu próprio desejo do falo faz surgir seu significante, em sua divergência remanescente, dirigido a "uma outra mulher", que pode significar esse falo de diversas maneiras, quer como virgem, quer como prostituta.⁴⁴⁷

Enquanto Aurora se maravilha com a possibilidade de que Bibelot fique viúvo e case-se com ela, ele zomba que ela sequer tenha imaginado isso: “(*num espanto imenso e jocundo*) Mas o quê? Você queria ser minha esposa? (*numa explosão*) Espera lá! Brincadeira

⁴⁴⁴ FREUD, 1912/2019, p.145.

⁴⁴⁵ RODRIGUES, 1958/1985, p.243.

⁴⁴⁶ LACAN, 1958b/1998, p.701.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.702.

tem hora!”⁴⁴⁸. Ele admite até que já escolheu a futura esposa, o broto — sem saber que se trata da irmã caçula de Aurora —, a fim de sustentar essa vida amorosa cindida: “Não te disse que eu precisava ter sempre uma mulher em casa e outra na zona?”⁴⁴⁹.

Em Seu Noronha, o desprezo triunfante sobre as mulheres se manifesta sobretudo de duas formas: no modo de tratar a esposa e na distinção radical e explícita que ele traçava entre Silene e as demais. Quando D. Aracy assume a autoria dos rabiscos feitos no banheiro, ele expressa sua repulsa por ela:

SEU NORONHA (*eufórico, para o médico*) — Tem varizes e um suor azedo! (*para a mulher*) Mas, explica, oh, Gorda: por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?
D. ARACY (*confusa e chorando*) — Não sei... Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para Seu Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e...

O sexo, ao conectar a pulsão à detumescência fálica pode ser fonte de alívio. Por outro lado, encarar aquela que deseja sua detumescência pode provocar a angústia no homem pela proximidade do real pulsional: “Isto porque viria a sustentar seu gozo com algo que é signo de sua própria angústia: a impostura fálica. Porque a mulher o divide, ele recorre à impostura para recobrir a sua própria divisão...”⁴⁵⁰.

A distinção que ele estabelece entre as mulheres da casa fica explícita quando ele defende Silene diante do funcionário do colégio: “Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada. Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (*aponta as mais velhas*) ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar...”⁴⁵¹.

Seu Noronha enfatiza: “Silene é pura por nós, ou você não percebe que ela é pura por nós?”⁴⁵². A questão da virgindade das irmãs mais velhas é tratada por elas mesmas com fatalismo e indiferença: “Não temos sorte!”⁴⁵³. Sustentamos, então, que Silene é pura sobretudo por ele e que o discurso aparentemente consensual da família é, na verdade, estabelecido pelo pai. Em seus confrontos com outros homens — Dr. Portela e Dr. Bordalo —, Seu Noronha fala da pureza de Silene como algo que o eleva, um objeto de valor fálico que ele sustenta tal como o punhal de prata. O poder do qual Seu Noronha se investe enquanto maneja o punhal é notável

⁴⁴⁸ RODRIGUES, 1958/1985, p.249.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.247.

⁴⁵⁰ SCHERMANN, Eliane Z. **O gozo em-cena: sobre o masoquismo e a mulher**. São Paulo: Escuta, 2003. p.233.

⁴⁵¹ RODRIGUES, 1958/1985, p.218-9.

⁴⁵² *Ibid.*, p.218-9.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.206.

na cena em que ele triunfa sobre o Dr. Portela. Em seguida, quando Silene assume ter matado a gata, Seu Noronha, entre a dor e o espanto, deixa cair o punhal. Ao vacilar a certeza sobre a pureza de Silene, cai o punhal, indicando que a origem do poder do qual ele se investia não estava simplesmente na arma. Com isso, destacamos a importância e a potência da pureza de Silene para o pai, pois ele tenta manter a imagem da filha intacta mesmo após ela assumir o assassinato da gata.

Depreendemos que a pureza de Silene está não só na qualidade de virgem intocada, mas também em não ter as características de uma mulher adulta. Quando defende a filha, ele diz: “(*exultante, mostrando Silene*) Minha filha, não. Quase não tem quadris, nem seios: o seio só agora está nascendo, só agora!”⁴⁵⁴. Negando a passagem do tempo, a inevitável e inadiável maturidade sexual de Silene, Seu Noronha se recusa a ver na filha os marcadores de ser sexuado. Afirma que ela não tem seios nem quadris, mas é retificado pelo médico: “[...] vocês veem Silene com os olhos da adoração. Ela tem medidas normais.”⁴⁵⁵.

Freud introduziu a noção de renegação [*Verleugnung*] — ou desmentido — para abordar as reações infantis frente à distinção anatômica entre os sexos, caracterizando uma recusa do sujeito em admitir uma percepção desprazerosa, referindo-se em especial à ausência de pênis na mulher.

O que sucedeu, portanto, foi que o menino se recusou a tomar conhecimento do fato — aportado pela sua percepção — de que a mulher não tem pênis. Não, isso não podia ser verdade, pois, se uma mulher tinha sido castrada, então seu próprio pênis estava em perigo [...] então a palavra correta para nomear o destino da ideia seria “renegação” [*Verleugnung*].⁴⁵⁶

Dessa forma, ao mesmo tempo, há o reconhecimento e recusa da castração. Freud propõe que, para sustentar a recusa da realidade, é preciso que ocorra uma cisão no eu, de modo que uma atitude ajustada ao desejo e outra ajustada à realidade possam coexistir:

[...] terá então que optar por reconhecer a existência desse perigo real, submeter-se a ele e renunciar a satisfação pulsional, ou renegar [*verleugnen*] a realidade [...]. Na verdade, porém, a criança não segue nenhum desses caminhos, ou melhor, segue ambos ao mesmo tempo, o que equivale a não seguir caminho algum. Ela responde ao conflito com duas reações opostas, ambas válidas e ativas. Por um lado, com o auxílio de certos mecanismos, ela rechaça a realidade e rejeita quaisquer proibições; por outro, ao mesmo tempo, ela reconhece o perigo que emana da realidade, acata dentro de si esse medo [*Angst*] como um sintoma e mais adiante tenta lidar com esse medo.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ RODRIGUES, 1958/1985, p.218-9.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.225.

⁴⁵⁶ FREUD, 1927/2007, p.162.

⁴⁵⁷ FREUD, 1938/2007, p.173-4.

Conforme expusemos no Capítulo 3, a criança, em um primeiro momento, não associa a falta de pênis às mulheres. Quando, em suas teorias sexuais infantis, é abordada a questão da origem e do nascimento dos bebês, “[...] intui que só as mulheres podem dar à luz as crianças, é que a mãe será aquela que perdeu o pênis, e às vezes são teorias bem complicadas que vêm para explicar a troca do pênis pelo filho.”⁴⁵⁸. No caso da perversão, por um lado, a mãe é mantida como fálica e, por outro, sua castração é reconhecida. O perverso sustenta, dessa forma, uma atitude dividida diante da castração, afirmando o falo e desmentindo a castração.

Da constatação “Silene não é mais virgem” derivam duas conclusões intoleráveis para Seu Noronha: Silene desejou — pois falta-lhe algo — e Silene engravidou. O pai se vê obrigado a sair da posição de apagamento da diferença sexual, pois a gravidez a explicita mais do que nunca, disso deriva a ameaça à filha: a prostituição ou o fim da gravidez.

SEU NORONHA (*posseço, para ela*) — Ou tu vais com ele ou acabo com a tua gravidez a pontapés! (*para os outros*) Se foi de um, pode ser de todos!
 AURORA (*histericamente*) — Eu vou no lugar de Maninha!
 SEU NORONHA — Quero Silene!⁴⁵⁹

Quando ameaça sair de casa, Hilda justifica que agora sabe que a caçula é igual às demais irmãs, ou pior. Seu Noronha prontamente grita: “Pior!”⁴⁶⁰. Pior porque era a única que não poderia fazer isso, a exceção que barrava a execução do bordel de filhas e a derrocada da família. O que era mais sagrado torna-se o mais público na fórmula: se foi de um pode ser de todos.

4.2.3 “Mas eu queria apunhalar o olhar da lágrima!”⁴⁶¹

Em *Os sete gatinhos*, há um repetido movimento de afirmação e negação sobrepostas, entre os quais destacamos alguns. Silene garante que insistiu com o amante, quis ter um filho, e, no entanto, sentiu nojo e ódio diante da prenhez da gata. A gata é morta a pauladas e, em meio a essa morte, vêm à vida sete gatinhos. A expressão “homem vestido de virgem” também traz em si uma oposição: Bibelot, figura masculina, conquistador de mulheres, veste-se de virgem, mostrando que no cerne de sua máscula sedução está algo de feminino. Também podemos considerar Seu Noronha como um “homem vestido de virgem”, já que ele usa a virgindade de Silene para revestir, mascarar, sua posição subalterna e a prostituição das

⁴⁵⁸ FREUD, 1923/2019, p.241.

⁴⁵⁹ RODRIGUES, 1958/1985, p.229.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.228.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.234.

filhas. Serge André pontua que bancar o homem ou a mulher, para o perverso, “[...] é sempre representar, ou, melhor ainda, é sempre encenar uma *impostura*, um estereótipo cuja relação com a verdade é enviesada, já que, para ele, não há como se confrontar realmente com a castração e com a diferença sexual.”⁴⁶².

O desmentido da castração que destacamos em Seu Noronha nos conduz aqui a refletir acerca da perversão. Não objetivamos com isso diagnosticar o personagem, mas sim, tomando a perversão como um modo de pensar decorrente das relações do perverso com a fantasia e com a Lei⁴⁶³, servir-nos da teoria para investigar o curso das falas e ações do protagonista. Destacamos a seguir alguns de seus movimentos de afirmação e negação. Seu Noronha é violento com a esposa, em seguida pede desculpas publicamente, D. Aracy retruca — “Você ofende, e, depois, pede desculpas?!”⁴⁶⁴ — e, triunfante, ele conclui que não se pode tratar bem uma mulher. Alega que alguém está perdendo suas virgens e nega que esse alguém tenha nome ou rosto: “Nós usamos na Terra um nome que não é o nosso, não é o verdadeiro, um nome falso!”⁴⁶⁵. Consulta justamente o espelho para descobrir de quem se trata, porém nele não vê um rosto, apenas dois olhos. Afirma que ele chora, mas somente por um olho. Ele assevera que esse alguém é uma ameaça e, contudo, pede que as filhas o atraiam. Afirma querer levar Silene ao altar, de véu e grinalda, e a destina à prostituição tão logo soube que deixou de ser virgem. Larga o emprego por não querer mais estar na posição constrangedora de servir cafezinho e água aos deputados, mas servia-lhes as filhas. Na cena final, ele confessa, sob pressão, que as prostituiu, usando o casamento de Silene como justificativa, e nega ao tentar atribuir a culpa a elas mesmas.

A perversão, pontua Lacan⁴⁶⁶, não se resume a um desvio em relação a critérios sociais ou a uma anomalia contrária aos bons modos. Embora tais elementos não estejam ausentes, é preciso destacar que ela é outra coisa em sua própria estrutura. A perversão está sempre suscetível a uma inversão, a uma subversão. Lacan afirma que a perversão permite explorar com profundidade a divisão do homem com ele mesmo, que estrutura o imaginário, “[...] pelo fato de que nessa hiância do desejo humano aparecem todas as nuances, escalonando-se da vergonha ao prestígio, da bufonaria ao heroísmo, pelo que o desejo humano está inteiro exposto, no sentido mais profundo do termo, ao desejo do outro.”⁴⁶⁷.

⁴⁶² ANDRÉ, Serge. **A impostura perversa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. p.143.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.312.

⁴⁶⁴ RODRIGUES, 1958/1985, p.203.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.207.

⁴⁶⁶ LACAN, 1953-4/2009, p.287.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.287-288.

Em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*⁴⁶⁸, Freud expôs que as inclinações perversas representam a disposição originária e universal da pulsão sexual nos seres humanos. Portanto, nesse primeiro momento, considerou que alguém não se torna perverso, mas sim que permaneceu assim, já que os neuróticos são pessoas com inclinações perversas bastante marcadas, mas que foram recalçadas e tornadas inconscientes. Daí a afirmação de que as neuroses são, por assim dizer, o negativo das perversões⁴⁶⁹, com a destacada diferença que nas primeiras as fantasias se tornaram inconscientes. Desde 1905, o autor já destacava como uma propriedade bastante chamativa da perversão o fato de a forma ativa e a passiva encontrarem-se juntas: aquele que sente prazer em produzir dor a outro também é capaz de gozar com o prazer da dor, mesmo que um dos aspectos — ativo ou passivo — tome o protagonismo⁴⁷⁰.

Em 1924, Freud⁴⁷¹ aborda o enigma de quando o princípio do prazer, guardião da vida, fica paralisado e a dor e o desprazer deixam de ter uma função de alerta. Ele constata que uma parcela de todo excesso de estímulos é transferida e contribui para a excitação das pulsões sexuais, concluindo que também as excitações derivadas da dor e do desprazer se somam às pulsões sexuais, delineando assim o masoquismo primário⁴⁷². Ao postular a pulsão de morte, também assinalou que as pulsões de vida e de morte se misturam e se fundem em diferentes proporções. Contudo, também é possível que parcelas de pulsão de morte escapem dessa fusão libidinal, manifestando-se como um resto indomável. Essa pulsão de morte atuante seria idêntica ao masoquismo⁴⁷³. Pode-se afirmar, então, que, parte da pulsão de morte é posta para fora na forma de sadismo original, mas há um resíduo, o masoquismo originário ou erógeno. Este masoquismo se torna um componente da libido, tomando o próprio organismo como objeto.

O masoquismo erógeno teria participado de todas as fases evolutivas da libido, extraindo delas suas variadas e cambiantes roupagens psíquicas. Assim, o medo de ser devorado pelo animal-totem (pai) proveria da organização primitiva oral, e o desejo de ser surrado pelo pai se derivaria da fase seguinte, a anal-sádica; o conteúdo das fantasias masoquistas de castração — apesar de mais tarde renegado — seria um precipitado resultante da fase fálica de organização genital [...].⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ FREUD, 1905/1992, p.211.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.45.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.143.

⁴⁷¹ FREUD, 1924/2007, p.105.

⁴⁷² *Ibid.*, p.109.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.110.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.110.

Na cena em que ameaça Dr. Portela, Seu Noronha repentinamente inverte a situação por um momento e ordena que ele o chame de contínuo. Sabendo que Seu Noronha considerava seu trabalho degradante e Arlete o chamou de contínuo como uma ofensa, constatamos que nessa cena de humilhação subjaz uma motivação masoquista. A fantasia masoquista de castração apontada por Freud se presentifica na peça na obstinação que Seu Noronha manifesta em apunhalar o olhar da lágrima daquele que pôs a perder suas filhas, que se tratava dele mesmo. Na perversão, a diferença sexual “[...] só é abordada através de simulacros teatrais próximos do cerimonial ou do ritual, e cujo término é uma encenação da morte ou de uma mutilação.”⁴⁷⁵.

Considerando o caráter destrutivo da pulsão de morte, que isolada conduziria o indivíduo à aniquilação, Lacan⁴⁷⁶ infere que o princípio do prazer é essa barreira ao gozo. Já estabelecemos as fantasias inconscientes como um ponto de distinção da neurose, em contraposição à perversão. Isso não indica, contudo, que no perverso o inconsciente esteja a céu aberto, pois seu desejo também é, a seu modo, uma defesa, uma proibição de ultrapassar um limite no gozo⁴⁷⁷. Lacan⁴⁷⁸ pondera que é precipitado considerar a perversão como parte de um sistema de etapas, no qual a neurose, recalçando-a em parte, seria o passo seguinte. Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud traz isso em decorrência de sua descoberta da polimorfia das pulsões na infância, mas, em uma nota acrescentada em 1920, o autor indica que a experiência analítica demonstrou que, assim como a neurose, a perversão também se refere ao Édipo⁴⁷⁹, não consistindo em uma paralisação em um momento anterior a ele.

Demarcamos na seção 3.2.1 a tenacidade da pulsão em sua busca por satisfação. Na neurose, a moção pulsional recalçada retorna produzindo o sintoma, uma forma prevalecente de gozo nessa estrutura. Na perversão, por outro lado, “[...] o gozo se realiza diretamente pela colocação em ato da fantasia.”⁴⁸⁰. Lacan⁴⁸¹ afirma que o perverso imagina ser o Outro a fim de garantir seu gozo. Eis o que fornece o sentido da pretensa perversão situada no princípio da neurose. Ela existe no inconsciente do neurótico como fantasia do Outro.

Discorrendo acerca da fantasia na neurose e na perversão, Jorge⁴⁸² formula que na neurose há uma busca de recuperar através do amor a completude perdida. Com a experiência

⁴⁷⁵ ANDRÉ, 1995, p.143.

⁴⁷⁶ LACAN, 1968-9/2008, p.269.

⁴⁷⁷ LACAN, 1960/1998, p.839.

⁴⁷⁸ LACAN, 1968-9/2008, p.242.

⁴⁷⁹ FREUD, 1905/1992, p.148.

⁴⁸⁰ JORGE, 2010, p.69.

⁴⁸¹ LACAN, 1960/1998, p.839.

⁴⁸² JORGE, 2010, p.84.

analítica, é possível apurar que não é o complemento sexual que está sendo buscado, mas sim aquilo que se perdeu para sempre ao se tornar um ser vivo sexuado: a potencial imortalidade. Disso decorre o enunciado lacaniano de que toda pulsão é fundamentalmente pulsão de morte, pois ela representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado⁴⁸³. Para situar a diferença entre neurose e perversão no tocante à fantasia, trazemos o matema:

$$\mathfrak{S} \diamond a$$

Nessa fórmula — S barrado, punção, pequeno a — Lacan⁴⁸⁴ mostra que somos causa de nós mesmos, mas ressalta que o “si mesmo” não existe, o “si” é dividido, pois somos sujeitos cindidos pelo efeito do saber. Entre o sujeito do inconsciente \mathfrak{S} e o objeto inapreensível do desejo a , há uma relação genérica e variável, mas nunca simétrica. Com essa fórmula, Lacan situa a produção fantasística, que permite que o sujeito se situe em relação ao seu desejo⁴⁸⁵, passando pelo circuito pulsional e se fixando a um objeto. A fantasia é algo que o sujeito articula num roteiro e ele próprio se coloca em cena. É possível que tal roteiro permaneça latente por muito tempo num certo ponto do inconsciente, mas a função do significante l lhe confere sua estrutura, sua consistência e sua insistência⁴⁸⁶.

Tomando a fantasia como a articulação entre inconsciente e pulsão⁴⁸⁷, podemos situar dois polos: o polo inconsciente e o polo pulsional. O polo inconsciente é o do sujeito barrado, constituído pela linguagem, por conseguinte, o simbólico também está desse lado. No polo pulsional está o objeto a , a inscrição do gozo que, por meio da fantasia, torna-se limitado, fálico. O neurótico se fixa no polo inconsciente da fantasia, elidindo o polo do gozo ao buscar a completude pelo caminho do amor, cujo sentido imaginário possibilita encobrir o despedaçamento corporal provocado pela pulsão.

Em sua entrada no mundo do simbólico, o sujeito perverso, por outro lado, liga-se a um determinado objeto a , fixando-se no polo pulsional e estabelecendo uma fantasia de completude de gozo, com a ambição de reconquistar dessa forma a completude (supostamente) perdida⁴⁸⁸. Sendo assim, a perversão pode ser definida como “[...] a abolição do desejo do Outro, da alteridade que este presentifica continuamente para cada sujeito.”⁴⁸⁹. Em vez de questionar o desejo do Outro, como o neurótico o faz, o perverso propõe uma resposta rígida,

⁴⁸³ LACAN, 1964/2008, p.195.

⁴⁸⁴ LACAN, 1968-9/2008, p.377.

⁴⁸⁵ LACAN, 1957-8/1999, p.458.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.421.

⁴⁸⁷ JORGE, 2010, p.82, 84, 106 e 107.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.85.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.88.

pois nele a falta articula-se de forma distinta em relação ao desejo. A resposta inflexível de Seu Noronha se manifesta, por exemplo, na certeza de que todos são canalhas. Ao recusar a castração, o perverso passa articular seu desejo em uma constante subversão da Lei como forma de se defender da angústia de castração.

Sendo o objeto da pulsão o mais variável possível, resta a ela apenas contorná-lo em seu circuito. Na perversão, contudo, o sujeito almeja dominar o pulsional ao se oferecer como objeto de gozo do Outro, como objeto que falta. Lacan esclarece que a perversão “[...] não aparece como a manifestação pura e simples de uma pulsão, mas revela estar ligada a um contexto dialético tão sutil, tão composto, tão rico de compromissos e tão ambíguo quanto o de uma neurose.”⁴⁹⁰. Embora estabeleça uma ética própria, incluindo um desafio à interdição instituída pela Lei do Pai, o perverso não consegue ter liberdade, dada a rigidez de seu roteiro, no qual ele se coloca na condição de servo do gozo do Outro. Pensando em pares de opostos que podemos encontrar na peça, no caso do sadismo, o outro é transformado em objeto de gozo à despeito de seu desejo — como acontece quando o pai prostitui Silene — e, no caso do masoquismo, o sujeito se anula, entregando-se ao Outro como objeto de seu gozo — como Seu Noronha faz ao transformar sua casa em um templo a serviço do gozo.

A função que o perverso cumpre não se baseia, assim, em um desprezo qualquer pelo outro. Para Lacan, o perverso, ao considerar que o Outro existe, pode ser tomado como um homem de fé, pois ele se consagra a tapar o buraco no Outro⁴⁹¹. A perversão pretende restaurar o Outro em sua aparente integridade, como sendo o objeto *a*, partindo disso, Lacan afirma que “[...] ela é como que a moldagem imaginária da estrutura significante.”⁴⁹². Na estrutura perversa, a castração é mascarada, preenchida pela operação do objeto *a*, com o intuito de evitar a hiância radical que ela representa. O alicerce da perversão está em evitar essa castração “[...] provendo esse Outro, como assexuado, de alguma coisa que substitua a falta fálica.”⁴⁹³.

Podemos notar a tentativa de Seu Noronha de fazer isso com Silene, negando-se a enxergar nela as características do corpo feminino e tentando encobrir a castração dela com a virgindade. É intolerável para ele a fissura que se abriu em sua virgem de vitral quando ela emerge faltante, desejante, pois explicita que seu esforço foi em vão. O fracasso da tentativa de encobrir-lhe a castração transforma-se em revolta contra Silene, ameaça interromper sua

⁴⁹⁰ LACAN, 1957-8/1999. p. 239.

⁴⁹¹ LACAN, 1968-9/2008, p.245.

⁴⁹² *Ibid.*, p.368.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.283.

gravidez a pontapés e faz questão que ela seja a primeira a ser ofertada como objeto de gozo no bordel que se inicia. Acerca disso, podemos apontar que:

A obturação radical da falta, em todos os furos possíveis, se transmuta no ódio radical por aquela que denuncia o furo: A Mulher. O perverso se estrutura em torno do repúdio radical ao outro sexo, que exige sempre velado e até mesmo danificado, para que nada possa vir de lá. Mais do que isso, visa a destruir tudo que possa ter passado pelo sexo feminino, inclusive ele mesmo. Aí se encontra a única saída para a realização da paixão perversa, que o aspira a eliminar-se a si mesmo.⁴⁹⁴

Essa exaltação da integridade de Silene o protegia de exteriorizar sua fantasia — do bordel de filhas — e sem isso ele passa a exibi-la. O neurótico se cala sobre sua fantasia e, até na experiência analítica, é difícil abordá-la, pois contá-la, passá-la de um roteiro privado para o público, é o suficiente para que emerja a vergonha e a culpa por se expor à censura do Outro. O perverso confesso, por outro lado, tende a exibir suas fantasias, por vezes sob a forma de provocação⁴⁹⁵, como o convite à canalhice feito por Seu Noronha.

Quando oferece Silene como prostituta ao primeiro cliente, Seu Noronha mostra-se cindido entre o riso e o desespero e declara: “[...] nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer...”⁴⁹⁶. Por um lado, há o desespero, Silene salvava a família de apodrecer no meio da rua. Por outro, há o riso, pois Seu Noronha expressa um alívio ao dizer “finalmente”.

Constatando a inclinação para os extremos presente na perversão, Catherine Millot⁴⁹⁷ aponta como um talento perverso a habilidade de fazer confluír os opostos, tornando-os complementares a seu modo. A partir dessa habilidade, não só é possível conjugar prazer e dor, mas também tomar a desgraça como ventura e a perda como alegria. Em Seu Noronha, isso comparece no misto de alívio e desespero que expressa diante de sua derrocada. A erotização da pulsão de morte constitui a forma primária da perversão e abre caminho para que sua versão propriamente dita possa advir: “Com efeito, ela torna possível essa transmutação do horror inspirado pela castração num gozo que dele representa o mais perfeito desmentido. O que um tal triunfo comporta de desafio caracteriza a perversão.”⁴⁹⁸.

Já pontuamos que Seu Noronha sela sua sentença ao justificar o assassinato de Bibelot como aquele que prostituiu Silene. Dentre tantas possíveis palavras — deflorou, arruinou, engravidou... — ele escolheu a que o condenaria — prostituiu. Considerando que, “[...] mesmo no processo de autodestruição do sujeito, não poderá faltar uma satisfação

⁴⁹⁴ FLEIG, M. **O desejo perverso**. Porto Alegre: CMC, 2008. p.143-4.

⁴⁹⁵ ANDRÉ, 1995 p. 43-44.

⁴⁹⁶ RODRIGUES, 1958/1985, p.230.

⁴⁹⁷ MILLOT, 2004. p.7.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.10.

libidinal.”⁴⁹⁹, podemos inferir que Seu Noronha, desde o início da peça, construiu a cena de sua morte tanto ao convocar as filhas ao assassinato, quanto ao determinar o roteiro: extrair a lágrima incriminadora e apunhalar o olhar da lágrima.

O olhar preexiste à nossa vivência como sujeitos. A constituição da imagem corporal unificada de si próprio com a qual o sujeito se identifica no estádio do espelho é a do outro como semelhante. Para tanto, a imagem do corpo no espelho não é suficiente, é preciso que aquele que sustenta o corpo vacilante da criança valide sua descoberta. A imagem de si é, portanto, constituída a partir do reconhecimento do Outro. Para Lacan, a imagem fascina por encobrir a falta inerente ao sujeito. Quinet afirma que: “O encobrimento promovido pela imagem vela também que o objeto que aí se apresenta como causa da jubilação é justamente o olhar, causa da *Schaulust*, o gozo especular.”⁵⁰⁰.

Só é possível ver de um ponto, mas se é olhado de toda parte. A pulsão no nível do campo escópico se manifesta na divisão entre o olho e o olhar⁵⁰¹. O olhar ao qual Lacan se refere não é um olhar visto, mas aquele que é imaginado no campo do Outro. Sendo assim, esse olhar não é algo que concerne ao órgão da visão, é o olhar como presença de outrem. O olhar que destacamos não é o da relação de sujeito a sujeito, mas sim o olhar que faz com que o sujeito se sinta surpreendido sustentando uma função de desejo⁵⁰². O olhar é “[...] aquilo que falta, não é especular, não é apreensível na imagem.”⁵⁰³. Entre todos os objetos do campo do desejo, a especificidade do olhar está em ser inapreensível: “É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de ver-se vendo-se, em que o olhar se elide.”⁵⁰⁴.

Como objeto *a*, o olhar se apresenta de forma dupla: tanto pode ser causa de desejo quanto fonte de angústia, pois pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração⁵⁰⁵. Seu Noronha se depara com essa duplicidade no espelho: “[...] um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não.”⁵⁰⁶. O olho que pisca não é o olhar, não lhe desperta inquietação. O olho maior e parado chora e angustia Seu Noronha. Especificando o olhar, Lacan evoca aquele que se

⁴⁹⁹ FREUD, 1924/2007, p.115.

⁵⁰⁰ QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 133.

⁵⁰¹ LACAN, 1964/2008, p.76.

⁵⁰² *Ibid.*, p.87.

⁵⁰³ LACAN, 1962-3/2005, p. 278.

⁵⁰⁴ LACAN, 1964/2008, p.86.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.80.

⁵⁰⁶ RODRIGUES, 1958/1965, p.207.

apresenta na ação pelo buraco da fechadura: “Um olhar o surpreende na função de voyeur, o desorienta, o desmonta, e o reduz ao sentimento de vergonha.”⁵⁰⁷. No espelho, Seu Noronha não encontrou a imagem unificada, que encobre a falta, mas sim um corpo fragmentado, apenas dois olhos. Na verdade, podemos dizer que ele encontrou um olho e o olhar. Nenhuma vez Seu Noronha fala em apunhalar o olho, o que está em questão é sempre o olhar, um olhar grande, parado e angustiante, dito de outro modo, castrador. Tentar extinguir esse olhar é sua última tentativa de desmentir a castração.

Por fim, Seu Noronha representa o homem que goza chorando, ao refestelar-se em sua desgraça, prostituindo as filhas e lamentando a desonra. Sofre pela decadência da família, mas fica aliviado por poder, enfim, apodrecer. Também é o homem que chora morrendo, pois, desde o início, anunciava que o culpado se trairia por uma lágrima.

4.2.4 “O homem goza chorando, chora morrendo!”⁵⁰⁸

Iniciamos nossas reflexões tomando o destino na peça como da ordem do inconsciente, podendo assumir uma função materna, de alívio do desamparo, ou de castração, seja com uma face punitiva ou salvadora do gozo mortífero. Em *Os sete gatinhos*, a família estava sujeita ao destino do inconsciente do pai e de seu desejo mortífero. Por outro lado, também o destino do pai representa o desejo inconsciente das filhas, que se submetiam à vontade dele até a reviravolta final.

O destino surge na peça a partir da queixa de Seu Noronha de que há alguém que não deixa suas filhas se casarem, alguém que perde suas virgens. Apontamos para o sentido antitético de prostituição na peça, pois tanto representa a perdição quando a redenção, já que é o sustentáculo do altar de pureza da virgem Silene. É possível interpretar que a gravidez de Silene é o prenúncio de uma nova vida depois da morte do pai. Em contrapartida, ressaltamos em nossa leitura que o desejo de Silene e Aurora apontou para o mesmo homem sem nome: Bibelot, aquele que queria lucrar mantendo uma mulher na zona. Mesmo queixando-se da prostituição, elas podem ir embora e ficam. Hilda acha que ganharia mais dinheiro no litoral e, contudo, permanece em casa. Tomando o inconsciente como destino, não seria esse o desejo delas? Por um lado, assassinar o pai motivadas por tudo a que se submeteram, por outro, escolher outro homem ao qual se submeter? Alguém que muda de cara e de nome, tal como na profecia.

⁵⁰⁷ LACAN, 1964/2008, p.87.

⁵⁰⁸ RODRIGUES, 1958/1965, p.234.

É por sua própria fala que Seu Noronha começa a atuar, também é por ela que ele se incrimina repetidamente ao indagar quem era o homem que desgraçou suas filhas e ao justificar o assassinato de Bibelot como aquele que prostituiu Silene. Podemos questionar se ao prostituir as filhas, mitigando suas possibilidades de casamento, o objetivo de Seu Noronha não seria mantê-las para si, usufruindo de seus corpos não carnalmente, mas pelo poder daí advindo? Ao se posicionar como agente do gozo do Outro, tentando se manter do lado de fora da Lei, Seu Noronha sacrifica a honra da família, que, em um primeiro momento, ele dizia considerar como um bem precioso. Com a proposta do bordel de filhas, ele escancara sua fantasia masoquista de arruinação moral, seu gozo na desonra.

A presença de Édipo levou a peste a Tebas, situação que ele almeja resolver. O patriarca de *Os sete gatinhos*, por outro lado, fica aliviado no meio da desonra, pois pode enfim apodrecer. Enquanto, sob a ação do recalque, o neurótico refreia seu desejo, o perverso, protegido pela impostura, avança em sua vontade de gozo. Édipo, representando o recalque, aceita seu destino e é agente da própria punição. Ao perceber que transgrediu, o herói trágico, se submete à Lei. Seu Noronha, por sua vez, escancara seu desejo de transgredir e, operando pela via do desmentido, tenta negar sua culpa até a morte.

Édipo, em sua liberdade trágica, renuncia aos bens, dado que foi tapeado, ludibriado por seu próprio acesso à felicidade. Suas prerrogativas de rei não lhe barraram e ele foi em busca de seu desejo, que no mito apresenta-se como desejo de saber, saber sempre mais, saber a chave do enigma do desejo. Além disso, ao cegar-se, escapa às aparências, o que revela o caráter ambíguo da punição que se lhe impõe. Entretanto, rompe com seus filhos e com todos aqueles que querem puni-lo, privar-lhe de algo ou da dignidade sobre seus próprios bens. Não cabe a um herói ser constrangido, ele não recua frente ao preço de suas ações. Menos ainda frente ao preço do acesso ao seu desejo.⁵⁰⁹

Enquanto Édipo rompe com os filhos, Seu Noronha solicita o beijo de suas filhas até depois da morte. Em vez de cegar-se, seu Noronha deseja cegar o outro. Essa cena por ele almejada é de triunfo diante da angústia da castração. Por isso, resta a ele o mesmo destino do Pai gozador, anterior à instauração da própria Lei.

No mito de *Totem e tabu*, há um para quem a castração (Φx) não se aplicava, o Pai da horda primeva, que gozava de todas as mulheres e foi abatido pelos filhos. A Lei se estabelece como um pacto de se submeter à castração, pressuposto da entrada na cultura, tornando-se a própria condição de existência dos homens. O desfecho da peça é a morte desse

⁵⁰⁹ MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001. p.52.

pai que detinha as mulheres em seu poder — usufruindo indiretamente dos seus corpos — até ser por elas assassinado.

Defendemos aqui que Seu Noronha tenta, a partir do desmentido, simular uma impostura de Pai (Φ), aquele menos um não marcado pela perda de gozo que a castração implica. Protegido por essa impostura, Seu Noronha avançou em sua vontade de gozo e justamente essa impostura o sentencia à morte.

5 A NUDEZ IMPOSSÍVEL: O AMOR PARA OS HOMENS RODRIGUEANOS

O quinto capítulo desta pesquisa aborda as peças *A mulher sem pecado* e *Toda nudez será castigada*, tramas que são movimentadas sobretudo pelos dilemas dos homens diante da alteridade representada pelo feminino.

A primeira seção do capítulo se dedica à peça *A mulher sem pecado*. Em nossa leitura, os temas do ciúme e da indispensabilidade de um terceiro elemento ao casal se sobressaíram, bem como algumas especificidades estruturais da neurose obsessiva. A partir de *Toda nudez será castigada*, peça explorada na segunda seção, destacamos o horror ao sexo, a fantasia de salvamento e a completude visada no amor como principais questões.

Por fim, na terceira seção, recorreremos a memórias e crônicas de Nelson Rodrigues a fim de investigar o lugar privilegiado que as temáticas da nudez e do pudor assumem em sua obra artística. O espanto infantil diante do nu feminino e a forma como a nudez é trabalhada em suas peças são o mote para nos aprofundarmos no pensamento lacaniano acerca da diferença sexual. Na obra de Nelson Rodrigues, o desejo e a nudez são expostos com uma face repulsiva caso não sejam acompanhados do amor. Tomamos essa visão rodrigueana acerca do sexo e do amor para refletir acerca da concepção lacaniana do amor em suplência à inexistência da relação sexual. Para finalizar o capítulo, discorreremos sobre de que forma a alteridade comparece nas peças rodrigueanas selecionadas e como os personagens homens lidam com a diferença sexual.

5.1 A mulher sem pecado

Escrita em 1941, *A mulher sem pecado* já apresenta a morbidez e a ironia características do estilo de Nelson Rodrigues. Na peça, o dramaturgo introduz uma voz interior como contraponto introspectivo aos diálogos ágeis e diretos. Tal recurso nos permite explorar os pensamentos e fantasias de Olegário, o protagonista obcecado com a fidelidade da esposa, que parece estar na iminência de uma ruptura com a realidade desde o primeiro ato.

Aterrorizado e fascinado pelo espectro da traição, o protagonista é descrito como estando num estado de excitação contínua, movimentando sua cadeira de rodas de um extremo ao outro do palco, atitude que exaspera Lídia, sua esposa. A trama inicia quando o casal já se encontra em uma situação limite: o marido mobiliza todos ao seu redor para seguirem e relatarem os passos da companheira, além de cercá-la de perguntas e acusações infundadas.

Além de Olegário e sua esposa, os principais personagens de *A mulher sem pecado* são: a empregada doméstica Inézia, o chofer Umberto, D. Aninha — mãe de Olegário, descrita como “doida pacífica” —, Maurício — irmão de criação de Lúdia — e D. Márcia — mãe de Lúdia. Também há duas personagens alucinadas pelo protagonista: uma menina representando Lúdia aos 10 anos e a primeira esposa de Olegário, já falecida. Ambas foram suprimidas, por conveniência, em algumas representações — inclusive pelo próprio Nelson na segunda versão da peça, levada em cena em 1945⁵¹⁰ —, contudo são consideradas essenciais em nossa análise.

Nossa abordagem de *A mulher sem pecado* se divide em quatro seções. Na primeira, apresentamos o início da trama, acompanhamos as crescentes exigências que Olegário faz à esposa e investigamos o paradoxo de ele almejar uma mulher sem pecado e, ao mesmo tempo, torná-la pecadora. Na segunda seção, situamos a importância do terceiro elemento para seu ciúme e para as cenas que ele cria. Em seguida, partindo das falas de Lúdia, questionamos na terceira seção o que havia de intolerável para o protagonista na vida sexual com a esposa. Por fim, recorreremos a elaborações teóricas acerca da fantasia, desejo e gozo na neurose obsessiva a fim de elucidar as falas e escolhas de Olegário ao longo da peça. Esclarecemos que não propomos um diagnóstico de Olegário, apenas destacamos que em nossa leitura um elemento fundamental da estrutura obsessiva se sobressaiu: a função do desejo que consiste em manter à distância, em esperar essa hora do encontro desejado.

5.1.1 *Um casal ferozmente casto*

No primeiro ato, acompanhamos a tensão ser construída. Olegário paga a mais seus funcionários — e faz questão de lembrá-los disso — para obter informações sobre a esposa, confiscar sua correspondência, vigiar seus passeios, reparar em quem ela olha e por quem ela é olhada. Ele não fica aliviado, contudo, ao não encontrar fato que denuncie uma possível traição e segue exigindo material:

OLEGÁRIO — [...] E veja se arranja alguma informação útil. Você e Umberto são dois fracassos! Pago a vocês e quando acaba não sei de nada, continuo na mesma. Vocês precisam dar um jeito nisso.

INÉZIA (*justificando-se*) — Mas é que não tem havido nada, doutor! Se houvesse, a gente diria!

OLEGÁRIO (*sardônico*) — "Não tem havido nada!" Sei lá se não tem havido nada? (*saturado*) Está bem, está bem!⁵¹¹

⁵¹⁰ RODRIGUES, 1941/1981, p.43.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.52.

Tão logo a esposa chega em casa, ele se queixa da falta de atenção dela para com D. Aninha, que se recusa a comer. Angustiado, Lúdia implora que ele lhe diga o que fazer. Ao longo da cena, percebemos que a angústia de Lúdia não é referente apenas à mãe de Olegário, mas aos aborrecimentos do marido com coisas que a ela parecem mínimas. O incômodo seguinte é que ela o chame de “meu filho”: “(*impaciente*) Não é se aborrecer! (*sardônico*) Interessante isso. Você não quis ter filhos, e quando acaba cisma de ser maternal comigo! [...] Você deu para me chamar ‘meu filho’ depois que eu fiquei assim. Foi, sim!”⁵¹².

Inicia-se um interrogatório acerca de um telegrama que ela recebeu de um primo. Evidenciando a repetição desse tipo de cena, Lúdia diz: “Já começou você outra vez!”. Incisivo, Olegário responde: “Outra vez, sim! (*patético*) Que posso fazer senão começar sempre?”⁵¹³. A esposa então o desafia: “Aponte uma coisa qualquer, ao menos isso. (*enérgica*) Você não tem nada, nada, contra mim. [...] Acuse, mas não me faça sofrer à toa! Você não me acusa porque não pode. Minha vida não tem mistérios. Todo mundo sabe o que eu faço.”⁵¹⁴. Os limites do que ele almeja desvendar, contudo, não se restringem aos seus atos:

E eu ando atrás de você o tempo todo? Sei lá pra quem você olha na rua? Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha? [...] Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei! [...] "Minha vida não tem mistérios"! Que é então o seu passado, senão um mistério? [...] (*sombrio*) Eu sei lá o que você andou fazendo antes de mim? [...] (*veemente*) Está enganada! Afinal de contas, eu me casei também com o passado de minha mulher.⁵¹⁵

Percebemos, dessa forma, que os ciúmes de Olegário dizem respeito não somente a atos carniais de traição, mas também para quem ela olha, o que sente, o que sonha, seus desejos e seu passado. O título *A mulher sem pecado* remete à oração católica dita antes da confissão, por meio da qual a pessoa assume ter pecado muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões. O dito, o apenas pensado, o que foi feito ou não feito, tudo pode ser pecado. Olegário até admite que Lúdia não fez nada, mas, para ele, é questão de tempo, ela não pecou *ainda*: “Admitamos que não houve nada — até agora. Mas... e a sua imaginação? [...] seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre — seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho?”⁵¹⁶. Olegário toma a relação dos homens com o desejo como paradigma para identificar e acusar como a esposa deseja:

⁵¹² RODRIGUES, 1941/1981, p.53.

⁵¹³ *Ibid.*, p.55.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.55.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.55.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.56.

OLEGÁRIO — [...] Quando um homem vê uma mulher no meio da rua, beija essa mulher em pensamento, põe nua, viola. Isso tudo num segundo, numa fração de segundo — sei lá! Mas seja como for — a imaginação do homem faz o diabo! [...] Se um homem é assim — qualquer homem — por que será diferente a mulher? Se eu posso vibrar com uma bela mulher, por que não vibrará você com um belo homem? Mesmo que esse homem seja um transeunte? [...] Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (*faz respectivamente o gesto*) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém — ninguém — tomando conta de sua imaginação!

LÍDIA — Será possível? (*com ironia*) Estou gostando de ver você, tão descritivo, tão minucioso... Um rapaz forte, moreno... (*explodindo*) Você não vê que isso é infame? Não desconfia? Indecente!⁵¹⁷

Ao introduzir os elementos de sua própria criação, ele elabora um manual do pecado. Cabe aqui uma pontuação sobre o componente homoerótico presente muitas vezes no ciúme, que fica bem patente na descrição física voluptuosa que Olegário faz de seus adversários imaginários. Em muitas pessoas, os ciúmes são vivenciados de modo ambivalente: no homem, além da dor pela ameaça de perder a mulher amada e do ódio aos rivais masculinos, também há um duelo pelo homem ao qual se ama inconscientemente e um ódio dirigido à mulher, tomada como rival frente a esse homem⁵¹⁸. Os ciúmes delirantes provêm de desejos de infidelidade recalçados, porém os objetos de tais fantasias são homoeróticos. Na tentativa de se defender de uma moção homossexual poderosa, tal expressão do ciúme pode ser resumida na seguinte fórmula: “Não sou eu quem o ama, ela o ama.”⁵¹⁹. Lídia reconhece a loucura do marido, esquiva-se, desafia-o, foge porque sabe que não diz respeito a ela, percebendo que Olegário está envolvido demais no próprio devaneio. A loucura da qual ela se auto-acusa é apenas a de permanecer ali.

Encarando com raiva a esposa, Olegário expõe a fantasia de uma cena de coerção física, coisa que ele está impossibilitado de executar por sua movimentação restrita à cadeira de rodas. Ele diz que queria encostá-la na parede de maneira que ela não pudesse fugir e então faria uma série de perguntas diretas exigindo respostas concretas: “‘Você sempre me foi fiel em pensamento?’ Você me responderia... [...] (*cruel*): ‘Não. Já fui infiel em pensamento.’ Então eu perguntaria: ‘Mas com quem?’ E você: ‘Com um rapaz’, ou então... Ah, é mesmo! ‘Com Maurício’. Está aí: Maurício!...”⁵²⁰. Maurício é o irmão de criação de Lídia, que mora na casa com eles.

⁵¹⁷ RODRIGUES, 1941/1981, p.55.

⁵¹⁸ FREUD, S. Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad (1922). *In*: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. v. XVIII. p.217

⁵¹⁹ FREUD, 1922/1991, p.219.

⁵²⁰ RODRIGUES, 1941/1981, p.57.

A voz da primeira esposa de Olegário também explicita mais ainda o ciúme que ele tem do cunhado: “Os dois brincaram juntos em criança! Acontecem coisas terríveis entre meninos e meninas. Você pode imaginar o quê! As crianças têm curiosidade, instintos incríveis!”⁵²¹. Além do passado, a voz lhe instiga ciúmes do cunhado também no presente: “É impossível que Maurício não tenha visto ainda Lídia entrar no banheiro de roupão. Outro dia, Lídia estava de roupão, o roupão abriu assim...”⁵²². Maurício é interrogado por Olegário:

OLEGÁRIO (*interrompendo*) — Você brincava muito com Lídia, quando era criança?

MAURÍCIO (*sentando-se*) — Muito. A gente morava nos fundos de uma farmácia; tinha um tanque no quintal.

OLEGÁRIO (*sombrio*) — E que idade vocês tinham?

MAURÍCIO — Foi dos quatro até oito, mais ou menos.

VOZ INTERIOR (*microfone*) — Eles têm a mesma idade. Com quatro anos, um menino e uma menina costumam até tomar banho juntos.⁵²³

A obsessão de Olegário foca muitas vezes no passado de Lídia, não se referindo somente a possíveis namorados anteriores ao casamento, mas também às suas vivências infantis. A alucinação de Lídia criança aparece para Olegário no decorrer dos três atos, nos grandes momentos de crise. Na primeira cena, ela é assim descrita: “Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo.”⁵²⁴. Ele confessa essa visão a Maurício:

Vejo Lídia com dez anos, vestido curtinho, as coxinhas aparecendo, bem-feitas, (*gaguejando*) lindas. Você sabe que eu morei perto de vocês, quando Lídia era criança; e uma vez a vi, assim mesmo, vestidinha assim: É essa imagem que me aparece, que eu vejo... (*surdamente*) Lídia aos dez anos... [...] (*espantado*) Ali. Está ali agora. (*noutro tom*) Também vejo homens descendo e Lídia, no alto da escada, dando adeus, de combinação. Ouço ela dizer: "*Mon cherri, mon cherri*"...⁵²⁵

A partir da descrição gaguejante do corpo da criança e da contiguidade à visão seguinte, de múltiplos parceiros sexuais de Lídia adulta, entende-se que desde a infância dela ele já a desejava. Embora pareça querer que a esposa seja essa mítica mulher sem pecado, a santidade dela é tornada impossível por ele mesmo não só pelas cenas de adultério futuro imaginadas, mas também por anterioridade, por tê-la desejado quando menina e por questioná-la acerca de sua infância. Lídia confessa a D. Aninha que o marido “[...] até já perguntou se eu,

⁵²¹ RODRIGUES, 1941/1981, p.85.

⁵²² *Ibid.*, p.86.

⁵²³ *Ibid.*, p.74.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.45.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.84.

em criança...”⁵²⁶. Frase que ela não completa, mas que nos remete novamente à obsessão dele em relação às experiências infantis da esposa.

Além da visão de Lídia quando menina, estão presentes na peça a voz interior de Olegário e a voz de sua falecida esposa. Sua voz interior serve para que ele indague a si mesmo, expresse ideias perturbadoras, manifeste seu sofrimento ou se recrimine. A voz aparece pela primeira vez quando ele está sozinho depois de interrogar o chofer sobre uma saída de sua esposa. Após mencionar a presença de um homem próximo ao café onde Lídia estava, Umberto afirma que a senhora olhava para ele, o chofer, de vez em quando.

OLEGÁRIO (*sozinho, impulsionando a cadeira*) — Tem descaramento esse malandro...

(*Mudança de luz.*)

VOZ INTERIOR (*microfone*) — E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura? [...] Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: Serei um louco?

OLEGÁRIO — Mas será que esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa com ele?

VOZ INTERIOR (*microfone*) — Muitas mulheres achariam bonito, amar um chofer.

OLEGÁRIO — Ah!

VOZ INTERIOR (*microfone*) — Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.

VOZ INTERIOR (*microfone*) — Lá vem ela outra vez. Não me larga. (*Refere-se à menina, que volta debaixo do foco luminoso.* [...])⁵²⁷

Ou seja, pela voz ele indaga a si sobre sua própria loucura, mas também introduz mais elementos atormentadores, como o ciúme do chofer ou dos banhos que Lídia pode ter tomado junto do irmão na infância. A voz de sua falecida esposa, por sua vez, tem sempre um tom afrontoso. Um funcionário do escritório de Olegário revela que as pessoas comentam que ele é predestinado, afirmando que sua primeira mulher não foi fiel a ele e agora a segunda também não o é. O empregado leva a ele informações sobre Lídia, alegando que ela tem um amante e que ela era namorada antes de se casar e por isso era chamada de V-8 em seu bairro. Tal apelido faz referência a um modelo de carro com curvas, frente proeminente e traseira avantajada, indicando os atributos físicos dela. Depois disso, Olegário escuta a voz de sua antiga mulher repetindo V-8. Até então, ela não aparece corporalmente, ele apenas reconhece sua voz: “Enquanto for só a voz — bem. (*com excitação*) Mas quando for uma aparição — física — como viria ela? [...] Morreu há tanto tempo, que viria cheia de bichinhos — bichinhos saindo de todos os lugares.”⁵²⁸. Enfim, ele é surpreendido com sua aparição:

(*Entra sob a luz vertical uma mulher vestida de grená.*)

MULHER (*sardônica.*) — Larga essa cadeira.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.99.

⁵²⁷ RODRIGUES, 1941/1981, p.51-2.

⁵²⁸ *Ibid.*, p.83.

OLEGÁRIO (*sem olhar para ela*) — Estou bem assim... (*repete, surdamente*) V-8...V-8... (*aperta a cabeça entre as mãos*)
 MULHER — Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?
 OLEGÁRIO (*irritado*) — Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? E isso prova apenas...
 (*Sai Maurício, espantado. Olegário nem nota.*)
 MULHER — Prova o quê?
 OLEGÁRIO (*triumfante*) — ... prova que, apesar de tudo, não estou louco de todo.
 MULHER — Está vaidoso — porque raciocina com lógica.⁵²⁹

Dessa forma, a voz da mulher denuncia a farsa da cadeira, instigando-o a sair dali, e a resposta dele demonstra que sua condição é uma escolha. Para abordar o orgulho que Olegário sente por raciocinar e estar consciente, evocamos algumas considerações freudianas⁵³⁰ acerca do modo obsessivo de pensar e de empreender defesas.

O pensar obsessivo é caracterizado por uma confusão no discurso, decorrente do contínuo deslocamento de afeto de representação para representação. A dúvida tão característica do pensar obsessivo surge a partir da indecisão diante dos impulsos de amor e ódio, que coexistem sem poder se expressar na consciência. Por meio do deslocamento, isso se difunde do amor para as coisas mais insignificantes. O pensar torna-se erotizado não propriamente quanto ao conteúdo, mas sim quanto ao próprio processo, do qual pode ser extraída uma satisfação sexual. Por consequência, a incerteza pode provocar um isolamento do mundo e, algumas vezes, pode desembocar na perda da realidade, efeitos que notamos em Olegário no decorrer da peça. Ao mesmo tempo em que sua voz interior serve para assegurá-lo de que ainda está são, ela também o questiona e o desafia: “E se eu enlouquecesse agora?”⁵³¹.

Além do recalque, a regressão desempenha um papel fundamental ao se expressar como um retorno e fixação à fase anal sádica. Examinando o redirecionamento da pulsão sádica contra a própria pessoa, Freud reflete que na neurose obsessiva: “[...] encontramos o redirecionamento contra a própria pessoa, sem fazer-se acompanhar da passividade perante outra pessoa. [...] A compulsão de atormentar se transforma em autotormento, autopunição, mas não em masoquismo.”⁵³². O protagonista que ora acompanhamos parece vivenciar um autotormento dessa ordem: “Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular.”⁵³³. Apesar de ouvir gritos, berros de gente assassinada, Olegário está ciente de que esse inferno está dentro de si, rompendo apenas parcialmente com a realidade. Ele sabe, por exemplo, que a

⁵²⁹ RODRIGUES, 1941/1981, p.84-5.

⁵³⁰ FREUD, S. **El “hombre de las ratas”**: a propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909). Buenos Aires: Amorrortu, 2016.

⁵³¹ RODRIGUES, 1941/1981, p.83.

⁵³² FREUD, 1915a/2004, p.153.

⁵³³ RODRIGUES, 1941/1981, p.76.

voz de sua primeira esposa não é ouvida do exterior: “Sei que é uma voz interior. Uma voz que sai das profundezas do meu inferno. Também não estou tão ruim assim...”⁵³⁴.

O recalque implica um empenho contínuo de força não só para repelir algo, mas também para mantê-lo distante da consciência. Ao descrever o recalque na neurose obsessiva, Freud fica, a princípio, “[...] em dúvida sobre o que devemos encarar como o representante que está submetido ao recalque, se um anseio libidinal ou um anseio hostil.”⁵³⁵. Tal incerteza é devida à regressão que fez com que um anseio sádico entrasse no lugar de um amoroso e é justamente esse impulso hostil dirigido à pessoa amada que cai sobre o recalque. Através de uma formação reativa há uma intensificação de um oposto. Esse recalque, de início bem-sucedido, não tarda a falhar, ocorrendo o retorno do recalcado devido a essa ambivalência. Assim, continuam acontecendo repetidas substituições por deslocamento, fazendo com que o trabalho de recalque na neurose obsessiva resulte “[...] numa luta sem êxito nem fim.”⁵³⁶.

Trabalhamos neste capítulo com a ideia de que, pelo modo como Olegário expõe suas fantasias e sustenta seu desejo como impossível, a peça *A mulher sem pecado* evidencia elementos fundamentais da estrutura obsessiva. Propomos abordar as manifestações do inferno interior de Olegário como uma invasão de sua vida psíquica por fantasias, que se mostram capazes não só de cativá-lo, mas também de tragar partes consideráveis de sua vida. Partindo disso, buscamos respostas para alguns enigmas que ecoaram em nossa leitura da peça. Que papel desempenha a figura de um terceiro nos ciúmes de Olegário? O que determina sua relação tão ambivalente com a esposa? O que motivou Olegário a se colocar em uma cadeira de rodas?

A fim de se distanciar das relações originais entre afeto e representação, o obsessivo lança mão de uma série de explicações para dar conta de seu sofrimento e explicar seu sintoma. Estamos tratando aqui da racionalização. No final da peça, Olegário confessa a Maurício que fingir a paralisia foi um experimento com Lídia, com o objetivo de testar sua fidelidade. Consideramos que essa motivação declarada representa, entretanto, apenas uma explicação parcial de seu fingimento. Desde o início da peça, vemos que isso também lhe serviu para atormentar a amada. Lídia percebe isso: “(numa explosão) Você não devia falar tanto na sua paralisia! Isso é quase — quase uma chantagem! Você me lança no rosto, todos os dias, essa paralisia! E eu não posso reagir!”⁵³⁷. Outro diálogo entre eles nos dá um vislumbre do que ele esperava dela:

⁵³⁴ RODRIGUES, 1941/1981, p.83.

⁵³⁵ FREUD, S. O Recalque (1915b). In: FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v. I. p.185.

⁵³⁶ FREUD, 1915b/2004, p.186.

⁵³⁷ RODRIGUES, 1941/1981, p.58.

OLEGÁRIO (*com amargura*) — Logo que eu fiquei doente, você não saía de junto de mim o dia todo. Andava triste, não usava batom. Agora... (*amargo*) Pinta-se. Vai à Colombo. Todos os dias sai. Você me visita apenas. Só vem quando chamo.

LÍDIA (*nervosa*) — Ora, Olegário, que é isso?

OLEGÁRIO (*com irritação crescente*) — Eu sei! Você está sempre arranjando pretextos para não ficar aqui! "Vou mudar de roupa"! "Preciso ver a comida", "Tenho que ir lá dentro". Passa comigo cinco minutos — assim mesmo por obrigação.

LÍDIA (*sempre dando comida a D. Aninha*) — Eu até tenho medo de vir aqui! Você se aborrece e eu me martirizo. Você não sabe como isso é horrível!

OLEGÁRIO (*com angústia*) — Você diz: "Isso é horrível!" E pensa que eu não sofro, talvez? Tenho um inferno aqui dentro.

LÍDIA (*sempre de costas*) — Mas eu tenho culpa, Olegário? Tenho? Você tem raiva de mim, como se eu fosse culpada! Meu Deus! (*com doçura e tristeza*) Fui eu que fiz sua doença?⁵³⁸

Por um lado, ele almejava conseguir uma prova de amor da esposa através de seu fingimento: que ela renunciasse ao mundo e vivesse apenas em função dele. Não só os atos, olhares, pensamentos e o passado da mulher envolvendo outros homens o obcecavam, mas também suas experiências consigo mesma. Na solidão por ele imposta, o corpo, o rosto e a beleza de Lídia poderiam fazer com que ela se tornasse sua própria amante:

O banho de Lídia é agora demorado como nunca... No banheiro, eu sei, tenho certeza de que o próprio corpo a impressiona. O corpo nu, espantosamente nu. Há de acariciar a própria nudez, e talvez, quem sabe? Gostasse de ser amante de si mesma... (*ri, com sofrimento*) Por que a mulher bonita, linda, não pode ser uma namorada lésbica de si mesma? Seria uma solução...⁵³⁹

Olegário impõe que a esposa não saia mais do quarto de roupão ou quimono, coisa que ela fazia para ir tomar banho no banheiro contíguo ao quarto. Indagado de qual seria o problema, ele responde: “Por mim, você nunca tiraria a roupa. Nua no banheiro — nunca. (*suplicante*) O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral. Só as cegas deviam ficar nuas.”⁵⁴⁰. A obsessão de Olegário vai sempre um pouco além, ele fantasia um cotidiano, uma convivência de castidade suspensa no tempo:

Mas eu quero te dizer, ainda, uma coisa. E vou dizer. (*num transporte*) Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos — castos um para o outro — sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos...⁵⁴¹

Além do teste de fidelidade e do recurso de chantagem para atormentar a esposa, sua encenação de paralisia atende a um terceiro propósito: “[...] como consequência do meu

⁵³⁸ RODRIGUES, 1941/1981, p.64-5.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.77.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.87.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.71.

estado, nós dois, e sobretudo você, mocíssima, somos o casal — veja você — que, ao contrário dos outros, se mantém ferozmente casto...”⁵⁴². A cena idealizada de um casamento no qual marido e mulher se conservassem castos um para o outro é representada com o acréscimo de uma ferocidade que ele faz questão de sublinhar, ou seja, há uma medida de agressividade implicada no desejo que ele sufoca. Podemos questionar: por que isso não lhe basta? Talvez porque ele não consegue impor a ela o nível de castidade que idealizava. Ao contrário, Lídia floresce: “Você está mais bonita do que nunca. Você não podia ser tão bonita. Chega a ser... indecente. Agora é que você é, de fato, mulher.”⁵⁴³. Ou seja, mesmo tornando-se impotente, ele não conseguiu torná-la também.

Podemos perceber que Olegário fica obcecado por algo cada vez mais impossível. Em um primeiro momento, parecia se referir apenas à fidelidade da esposa, o que ela poderia estar fazendo, se ela o estaria traindo. Em seguida, ele nos apresenta a idealização da castidade feroz, ou seja, uma castidade que implicaria uma luta contra o desejo. Por fim, a radicalidade dessa luta faz com que ele atrele desejo e morte. Evidenciamos isso, por exemplo, quando Olegário expressa o desejo que Maurício, seu cunhado de 17 anos, que nunca tivera intimidade com mulher, tivesse morrido antes do primeiro desejo. Assim, desejar uma mulher e o fato de que toda mulher necessariamente deseja, desejou ou há de desejar outro, é intolerável a ponto de ser melhor ter morrido.

Conversando com Maurício, Olegário é taxativo: “(*agarra-se ao outro, em desespero, numa espécie de súplica mortal*) Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura.”⁵⁴⁴. Esse tom suplicante nos faz supor que a infidelidade da mulher é necessária para Olegário. Lídia, de modo perspicaz, percebe: “[...] você é que não quer que eu seja fiel.”⁵⁴⁵. Também isso lhe é entredito pela visão de sua primeira esposa, já falecida: “A mulher de um doente irremediável é assediada a todo momento e em toda a parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização.”⁵⁴⁶. Ele mesmo afirma, em uma discussão com Lídia, que “Esse é o único direito que nenhum marido tem: ficar paraplético!”⁵⁴⁷. Isso ao que ele supostamente não tem direito é, no entanto, exatamente o que ele escolhe encenar. Servimo-nos de um ponto fundamental da fantasia do obsessivo para refletir sobre essa escolha de Olegário. Lacan⁵⁴⁸ destaca que, com frequência, o obsessivo se

⁵⁴² RODRIGUES, 1941/1981, p.71.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.72.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.76.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.96.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.85.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.71.

⁵⁴⁸ LACAN, 1960-1/2010, p.258.

desvaloriza, tentando colocar-se fora do jogo da dialética erótica, fingindo ser apenas seu organizador. Em outras palavras, é sobre o fundamento da sua própria eliminação que o obsessivo funda essa fantasia.

Tentemos seguir o raciocínio de Olegário: a esposa devia ser-lhe fiel, casta, portanto. Essa castidade é impossível por atos, por pensamentos, pelo passado, pelo futuro e porque até a imagem dela criança foi contaminada pelo seu olhar desejante. Isso o conduz a um beco sem saída, ou melhor, cuja saída seria ter morrido antes do primeiro desejo. Então, é introduzida a ideia da infidelidade como direito: por um lado, queria a esposa impotente como ele, mas, por outro, provoca seu desejo e se esquiva da vida sexual, logo, ela tem o direito de ser infiel. Olegário começa cinicamente a defender a fidelidade como virtude facultativa: “Você não acha que seria negócio para você e para todas as mulheres? Que a fidelidade fosse uma virtude facultativa? A mulher seria fiel ou não, segundo as suas disposições de cada dia. (*sardônico*) Você com o direito — de ser infiel. Que beleza!”⁵⁴⁹. Conversando com Olegário, Maurício menciona um livro que defende que há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis, ao que ele responde:

Ah, sim?... Quer dizer que existem essas mulheres? Mulheres que têm obrigação de trair, o dever da infidelidade? Vê se não é isso. Figuremos uma mulher que deixou de gostar do marido. O simples fato de não gostar implica um direito ou, mesmo, o dever — veja bem! — dever do adultério. Estou certo? [...] Outro exemplo: a mulher de um inválido, digamos de um paraplégico... Sim, de um paraplégico. A mesma coisa, não? Evidente! Em certos casos, a fidelidade é uma degradação... Claro como água, não é?⁵⁵⁰

A infidelidade como direito torna-se a infidelidade como dever. Olegário questiona: “Por que você será sempre fiel? Fiel por seis meses, um ano, dois, pode ser. Mas sempre! (*aperta entre as mãos o rosto e interroga-a, quase boca com boca*) Não é um inferno esta fidelidade sem fim?”⁵⁵¹. Tentar impor essa fidelidade impossível a Lídia não seria, então, uma forma de fazer com que ela experimentasse algo de seu inferno pessoal? A contrapartida é ele afirmar logo em seguida que: “(*baixa a voz*) A mulher de um paraplégico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser infiel.”⁵⁵². Progressivamente, Olegário delimita a infidelidade como o instrumento através do qual a mulher pode escapar do apodrecimento ao qual o desejo insatisfeito conduz, ou seja, segundo ele, a fidelidade é uma degradação. O discurso de Olegário passa pelo medo da traição e cresce até chegar a uma necessidade, uma

⁵⁴⁹ RODRIGUES, 1941/1981, p.65-6.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.73-4.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.97.

⁵⁵² *Ibid.*, p.97.

obrigação da infidelidade da mulher. Sua encenação de paralisia inclui, dessa forma, objetivos opostos: é uma imposição de fidelidade da mulher e uma obrigação de que ela lhe seja infiel.

Olegário alega querer ter a certeza de que sua mulher é fiel, mas, como o próprio título indica, ele desliza de uma noção comum de fidelidade em oposição à traição para uma fidelidade da qual somente uma mulher sem pecado — sem desejo, portanto — seria capaz. Podemos considerar que encontrar uma mulher sem pecado já seria impossível pelo fato de o desejo ser intrínseco ao humano; para Olegário, contudo, isso não parece ser suficientemente impossível.

A estrutura do desejo está alicerçada no fato de que há sempre algo de impossível no objeto do desejo. Ou seja, que o objeto do desejo seja impossível é um pressuposto do desejo humano. A particularidade da relação do obsessivo com o seu desejo é que: “[...] ele põe a ênfase no encontro com essa impossibilidade. Em outras palavras, ele dá um jeito para que o objeto de seu desejo adquira valor essencial de significante dessa impossibilidade.”⁵⁵³. Deprendemos, portanto, que querer ter uma mulher sem pecado enquanto introduz nela a ideia do pecado é a estratégia que Olegário traçou para se apoiar sobre um desejo impossível.

5.1.2 *O terceiro*

A teoria psicanalítica está baseada no conflito fundamental que, através da rivalidade com o pai, liga o sujeito a um valor simbólico essencial, mas também ao preço de uma certa degradação da figura do pai. Nesse sentido, o mito individual do neurótico se apresenta como um drama, um roteiro fantasístico que atravessa seus relacionamentos e é impossível de seguir⁵⁵⁴. Não é uma mera reencenação de relações originárias que dá um caráter mítico a esse roteiro fantasístico, mas sim as trocas nos termos finais de cada uma dessas relações funcionais, que fazem com que os impasses próprios da situação original se desloquem para um outro ponto da rede mítica, como se o que não é resolvido num lugar se reproduzisse sempre noutro⁵⁵⁵. Lacan destaca que há um desdobramento da função pessoal do sujeito nas manifestações míticas do neurótico. Acerca desse tema, o autor traz o exemplo do homem dos ratos:

Para esquematizar, diremos que, no caso de um sujeito do sexo masculino, seu equilíbrio moral e psíquico exige a assunção de sua própria função — fazer-se reconhecer como tal na sua função viril e no seu trabalho, assumir seus frutos sem

⁵⁵³ LACAN, 1958-9/2016, p.359.

⁵⁵⁴ LACAN, 1952/2008, p.14-5.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.25-7.

conflito, sem ter o sentimento de que é outra pessoa e não ele que o merece ou que ele mesmo só o tem por um feliz acaso, sem que se produza aquela divisão interna que faz do sujeito a testemunha alienada dos atos de seu próprio eu. Essa é a primeira exigência. A outra, é esta: um gozo que possa ser qualificado de sereno e unívoco do objeto sexual uma vez tendo ele sido escolhido, em conformidade com a vida do sujeito.⁵⁵⁶

Cada vez que o sujeito consegue ou tenta assumir seu próprio papel, contudo, o objeto, o parceiro sexual, se desdobra. No caso do Homem dos Ratos, vemos isso sob a forma mulher rica ou mulher pobre. No caso da peça que tomamos aqui, podemos pensar na divisão entre uma mulher pecadora e outra sem pecado, como se Olegário revestisse com uma aura de anulação sua parceira sexual.

Então, é justamente na assunção da sua própria função social e de sua própria virilidade, que o sujeito vê aparecer ao seu lado um personagem com quem também tem uma relação narcisista e, por conseguinte, mortal. Ele delega a esse personagem o fardo de representá-lo no mundo e de viver no seu lugar, enquanto ele mesmo se sente excluído, fora de sua própria vivência e em desacordo com sua existência. Podemos ilustrar um impasse dessa ordem com a canção *Noite de verão*, de Chico Buarque e Edu Lobo:

Este não sou eu / Meus lábios nos seus lábios não são meus / O meu olho no seu olho no meu olho no seu / Duvida do que vê / Deve ser um rei / Deve ser um deus/ O homem que possui você / Não pode ser eu / Você fala meu nome, quem sou eu? / Você fala meu homem, sim, / Meu homem, sim, mas qual? / Eu nunca fui ninguém [...] Este não sou eu / Este é um impostor / Que pobre de amor se diz / Deve ser um rei / Deve ser um Deus / Como deve ser feliz⁵⁵⁷

O drama do neurótico pode ser encontrado, portanto, nessa forma especial do desdobramento narcisista, com relação ao qual formações míticas sob a forma de fantasias adquirem valor⁵⁵⁸. É em relação ao seu substituto que devem recair as ameaças mortais. A experiência da relação narcísica com o semelhante é fundamental para o humano, tendo função decisiva para a constituição do sujeito. Num primeiro momento, o *eu* é experimentado como algo estranho no interior de si. Antes de ser capaz de perceber sua imagem como um todo, vê-se no espelho um outro, mais avançado e perfeito, em contraposição com sua profunda insuficiência e dilaceramento original. Disso decorre a manifestação constante da morte nas relações imaginárias. Lacan afirma que “[...] com efeito, é da morte, imaginada, imaginária, que se trata na relação narcísica. É igualmente a morte imaginária e imaginada que se introduz

⁵⁵⁶ LACAN, 1952/2008, p.29.

⁵⁵⁷ BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Noite de verão**. São Paulo: BMG: 2001. 3min43s

⁵⁵⁸ LACAN, 1952/2008, p.30-1.

na dialética do drama edipiano, e é dela que se trata na formação do neurótico.”⁵⁵⁹. Expomos a seguir uma colocação de Olegário sobre ser substituído:

OLEGÁRIO — Você quer me convencer que vai se resignar a ser eternamente a esposa de um paralítico? Sem procurar um substituto?

LÍDIA (*atônita*) — Compreendi agora! (*com desesperada ironia*) Você acha que um substituto é indispensável? [...] É essa a sua — distração? Ficar pensando no dia em que será — "substituído"? [...] Eu acho que você não quer é que eu seja fiel!

OLEGÁRIO — Ah, não?

LÍDIA — Pelo menos, está fazendo tudo para que eu seja — infiel. Não está? Quem meteu na minha cabeça a ideia do pecado? É a sua ideia fixa! [...] Você me obriga a só pensar em homens, até em meninos de quatorze, quinze anos!⁵⁶⁰

Isso nos remete a uma elaboração lacaniana⁵⁶¹ acerca da demanda neurótica por substitutos. Conforme já demarcamos no Capítulo 3, a metáfora paterna estabelece que, no que se refere ao falo, ou o sujeito não o é, ou o sujeito não o tem. Se o sujeito é o falo — na posição de objeto do desejo da mãe por exemplo — ele não o tem, pois lhe é interdito fazer uso dele devido à proibição do incesto. Se o sujeito tem o falo, franqueado pela identificação paterna, ele não é o falo. Lacan articula que o neurótico faz uso dessa alternância de forma metonímica: “[...] para ele, *não tê-lo* é a forma sob a qual ele se afirma, de modo mascarado, *sê-lo*. Ele *não tem* o falo *para ser* o falo de forma escondida, inconsciente. [...] Observem bem que é um outro que o tem, enquanto ele o é de modo inconsciente.”⁵⁶². A partir disso é possível entender que o sujeito põe um substituto na sua função de desejante. Ou seja, há uma substituição imaginária do sujeito $\$$ pelo eu, que introduz a demanda na questão do desejo. Por isso o neurótico demanda substitutos:

O que sua experiência tem de característico, e que condiz com seu próprio sentimento, é que tudo o que ele demanda, ele demanda por outra coisa. Essa é a outra consequência do papel que o imaginário vem desempenhar no que chamei de metonímia regressiva do neurótico, pois, nesse campo, ele não pode ser detido: uma vez que o sujeito substitui a si mesmo no nível de seu desejo, ele só pode demandar substitutos acreditando demandar o que deseja.⁵⁶³

Em *O mito individual do neurótico* Lacan aborda o tema a partir do desdobramento narcísico apontado e, anos depois, no seminário *O desejo e sua interpretação*, ele revisita a questão articulando-a com a dialética da demanda e do desejo. Ambos os textos nos auxiliam na elaboração de respostas para a questão: por que Olegário se colocou em uma cadeira de rodas?

⁵⁵⁹ LACAN, 1952/2008, p.43.

⁵⁶⁰ RODRIGUES, 1941/1981, p.96-7.

⁵⁶¹ LACAN, 1958-9/2016, p.482-3.

⁵⁶² *Ibid.*, p.483, grifos da edição.

⁵⁶³ *Ibid.*, p.483.

Podemos levantar a hipótese de que muitas das razões para a encenação da paralisia de Olegário — teste de fidelidade, argumento de chantagem, impor uma castidade feroz e, por fim, compelir a esposa à infidelidade — apontam para uma fuga diante do objeto desejado. A proximidade do desejo, para Olegário, remete a crime. Seus pensamentos diante de uma mulher na rua são de pô-la nua e violá-la⁵⁶⁴. Daí a questão que ele faz a Maurício: “Preciso saber se você é como certos homens que não podem ver uma mulher, porque, imediatamente, seriam capazes de um crime... (*com a mão, parece estrangular alguma coisa no ar*) E eu preciso proteger minha esposa...”⁵⁶⁵. Sendo assim, é dele mesmo que ele protege a esposa, ao fingir suas restrições e, ao mesmo tempo, serve-se disso para atormentá-la.

Em suas últimas considerações sobre a neurose obsessiva, Freud pondera que nela ocorre uma desfusão pulsional precoce e as moções destrutivas daí derivadas imprimem uma marca em sua subjetividade. Essa tendência sádica se manifesta nas fantasias do obsessivo, mas Lacan aponta que não a determina por completo, restando algo de enigmático. O autor propõe que vejamos nelas uma organização significativa reveladora das relações do sujeito com o Outro. No sujeito obsessivo, elas têm como característica permanecer em estado de fantasias e quando, excepcionalmente, chegam a ser encenadas, mostram-se sempre decepcionantes. Nessas ocasiões se revela algo da mecânica da relação do sujeito obsessivo com o desejo: “[...] à medida que ele tenta aproximar-se do objeto, nas vias que lhe são propostas, seu desejo se amortece, a ponto de chegar à extinção, ao desaparecimento.”⁵⁶⁶. A encenação da paralisia revela-se, então, como uma proteção que tanto se aplica aos impulsos fisicamente agressivos, de violação, estrangulamento, de prender a esposa na parede para interrogá-la; quanto aos impulsos libidinais, ao privar-se de desfrutar do leito conjugal com ela.

Os ciúmes de Olegário passam pelo primo e pelo meio-irmão da esposa ao longo do primeiro ato. Olegário resolve, então, criar um amante para a esposa. Ele finge ter recebido um telegrama, supostamente destinado a Lídia, informando que o amante dela sofreu um acidente: “(*com afetação*) Coitado! Um desastre de automóvel — veja você! Ficou com as duas pernas esmagadas! [...] (*gritando*) Foi ele! Ele, o seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas! [...] Seu amante! Seu amante! (*riso de louco*)”⁵⁶⁷. Olegário continua berrando até que Lídia, terrificada, ameaça ir embora. Ele então suplica para que ela fique e afirma que inventou a história do amante das pernas esmagadas. Admite que foi uma armadilha para ver

⁵⁶⁴ RODRIGUES, 1941/1981, p.56.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.75.

⁵⁶⁶ LACAN, 1957-8/1999, p.424.

⁵⁶⁷ RODRIGUES, 1941/1981, p.66.

que reação ela teria diante de uma notícia dada à queima-roupa, se diria um nome ou se desmaiaria, por exemplo. Amargurada, ela lhe pergunta se agora ele está satisfeito, ao que ele replica veemente: “Não, nunca! Por que satisfeito?”⁵⁶⁸. Quem é o amante das pernas esmagadas senão um desdobraimento dele próprio? Ele cria um amante para a mulher e se compraz ao direcionar ódio a ele através do acidente: “(*aproxima-se da mulher*) Esse teu amante não existe. (*feroz*) Ainda assim, esmaguei-lhe as pernas! (*ri, ignobilmente*) Exista ou não, está sem as pernas!”⁵⁶⁹. Dividido, Olegário ri e sofre por ser exatamente esse amante impotente que criou para a mulher.

Além desse amante imaginado, Olegário mesmo põe em cena outro homem — Umberto, o chofer — através do qual ele vigia sua mulher. Umberto brinca descarada e intencionalmente com o temor de seu patrão, afirmando que D. Lídia olha para ele. Mesmo que a voz interior de Olegário diga que “Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer”⁵⁷⁰, ele não afasta esse perigo de sua esposa. Umberto diz ter sido mutilado na infância, de tal forma que não é como os outros, qualquer mulher poderia entrar no seu quarto e ele nada faria, dando a entender que não só não poderia performar o ato sexual, mas também não teria sequer o desejo. Olegário muito se diverte com esse relato de castração e afirma rindo que “[...] realmente, é um privilégio ter, em casa, um homem que poderia assistir, tranquilamente, ao banho de nossa mulher [...] sem maiores consequências”⁵⁷¹. A ideia de uma mutilação genital o fascina a ponto de ele concluir que: “Realmente perfeito é a pessoa que, na meninice... [...] (*exalta-se*) Todos, todos os homens deviam ser mutilados! (*ri*)”⁵⁷².

É interessante notar que, ao mesmo tempo em que Olegário coloca os genitais como fonte de todo desejo sexual e como única via possível para o ato sexual, temendo todos os portadores de pênis, ele também se coloca como impotente. Ele idealiza uma nova versão da cena do casamento eternamente casto e compartilha com Lídia: “Sabes o que faria, se pudesse? Presta atenção que vale a pena. Arranjaria um quarto, do qual não se pudesse sair, nunca. Um quarto para nós três. Eu, você e ‘ele’. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade.”⁵⁷³.

Mais do que a traição da esposa — praticamente empurrada pelo marido ao adultério, se não ao ato em si, a imaginá-lo — o que *A mulher sem pecado* coloca em cena é a fantasia do homem de ser traído ou de colocar um outro homem no seio de sua relação marital.

⁵⁶⁸ RODRIGUES, 1941/1981, p.68.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.68.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.51.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.82.

⁵⁷² *Ibid.*, p.87

⁵⁷³ *Ibid.*, p.87

O teste de fidelidade imposto à mulher — por supor que toda mulher esconde uma traição no presente, passado ou futuro — implica que ela se mantenha casta diante de outros homens e diante dele mesmo, já que, por conta de sua paralisia encenada, ele se coloca como impotente. Parece-nos, a princípio, que há duas intenções de sua parte: confirmar sua teoria sobre as mulheres e colocar um outro homem como obstáculo entre ele e sua esposa, abrindo mão para isso, inclusive, de sua vida sexual com ela.

Olegário sente temor e anseio pela mesma coisa. Por efeito desse desdobramento, ele provoca a traição. Por um lado, o teste de fidelidade visava conscientemente elevar a mulher acima das demais, provando que ele sim pode dizer que possui uma mulher, forçando-lhe uma castidade. Por outro, ele apresenta compulsivamente à esposa seus devaneios voluptuosos, introduzindo o pecado onde supostamente queria pureza. Em relação a si mesmo também sua posição é dupla, paradoxal, quer uma mulher para chamar de sua, uma mulher que ache linda, mas cerceia seu próprio desejo em relação a essa mulher, colocando-se como impotente e exigindo que essa mulher se mostre menos atraente. Com o desenrolar da peça, notamos, contudo, que a infidelidade da mulher é uma condição necessária, bem como a presença de um outro homem. É essa tríade sua cena: uma mulher infiel, ele numa posição impotente e o outro homem. Ele se compraz ao imaginar esse terceiro — seu rival é o duplo no espelho — como sendo também impotente: o amante das pernas esmagadas ou o castrado Umberto.

O espectro da traição, ao qual Olegário permanece fixado, tem a forma de um roteiro mítico edipiano que ele tenta a todo custo reproduzir. Isso o conduz até a imagem absurda do quarto do qual Lídia, ele e o terceiro nunca sairiam, “[...] incorporando o hipotético amante da mulher a um cotidiano atemporal.”⁵⁷⁴. Seu adversário é ele próprio, esse homem que poderia deitar-se com a esposa e usufruir de suas próprias escolhas. Dessa forma se dá a fuga perante a aproximação do desejo: diante da meta, produz-se um desdobramento do sujeito, uma alienação em relação a si próprio e as manobras por meio das quais ele se dá um substituto sobre o qual devem recair as ameaças mortais.

5.1.3 Rastros do desejo sufocado

Depois de tê-la importunado com o amante inventado, Lídia indaga se Olegário está satisfeito, mas ele nega de modo veemente. Isso é o estopim para que ela também revele sua insatisfação. Lídia se queixa de que o marido não era assim a princípio. No início do casamento,

⁵⁷⁴ MAGALDI, 2004, p.15

Olegário preferia o trabalho a ela, ficava no escritório até tarde da noite e mesmo na intimidade impunha esse tema: “(com raiva) Quando me lembro que você — quantas vezes depois de um beijo, de uma carícia... (Olegário afasta-se com a cadeira) vinha me falar dos seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!”⁵⁷⁵. Amargurado, o marido diz que ela nunca havia se queixado antes. Lídia ironiza: “Porque eu não me queixava, você estava certinho de que eu era muito feliz! [...] (excitada) Feliz, eu! (afirmativa) Nunca fui, meu filho! (com ironia e noutro tom) Como eu poderia ser feliz abandonada?”⁵⁷⁶. Confrontado pela insatisfação da esposa, ele questiona:

OLEGÁRIO (sem olhar para a mulher) — Diga só uma coisa. Você não teve sempre "tudo" de mim, tudo?

LÍDIA (amarga) — O que é que você chama "tudo"? (noutro tom) Já sei. "Tudo" para você são móveis, casa, automóvel, uma vitrola de 25 contos, cinema, dinheiro!

OLEGÁRIO (sombrio) — Muitas mulheres com muito menos seriam felicíssimas!

LÍDIA (amargurada, repetindo) — "Tudo"! Você se esquece que eu tive "tudo" — como você diz — tudo, menos marido. É o que muitas não têm — muitas — marido!

OLEGÁRIO (irônico) — Então você nunca teve marido?

LÍDIA (veemente) — Não tive, não senhor! Quer dizer, "quase" não tive! Só no princípio... Depois, os seus negócios!... (acusadora) Lá um dia, você se lembrava que tinha mulher.⁵⁷⁷.

Deste confronto, podemos apreender que Olegário tentava tamponar o desejo da esposa com a série de elementos elencada por ela. A expectativa dele era que Lídia estivesse felicíssima até com menos. Reativo, ele acrescenta que levou a mãe e o irmão dela para casa dele, deu dinheiro à sua família e que ela saiu de um bairro pobre graças a ele. Como pode, depois de “tudo” o que ele oferece, ainda haver brecha para que o desejo dela emerja? Implacável, Lídia aponta o que falta no conjunto “tudo” que ele oferece ela:

(nervosa) Quero saber de mim! Você não soube ser marido! Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor? [...] (com veemência) Sei tão pouco! Era melhor que não soubesse nada! [...] As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível! [...] Eu pensando que o casamento era outra coisa — tão diferente — e quando acaba você foi sempre tão escrupuloso! Até me proibia de ler livros imorais. Tinha um cuidado comigo, meu Deus do céu! (agressiva) Tinha alguma coisa, eu — uma mulher casada — ler certos livros?⁵⁷⁸.

Podemos inferir a expectativa de Lídia por um marido que, através da vivência da sexualidade, a sustentasse como desejante. Ao alegar que falta “marido” no “tudo” a ela ofertado, torna-se evidente a recusa de Olegário em encarar o desejo da esposa. Com o intuito

⁵⁷⁵ RODRIGUES, 1941/1981, p.69.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.69.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.69.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.70.

de domar o que há de insaciável no desejo de sua mulher, Olegário performa uma tentativa de reduzir o desejo à demanda e esbarra em uma contradição interna, posto que o desejo é produzido na hiância aberta pela fala na demanda, ou seja, ele está situado para além de qualquer demanda concreta⁵⁷⁹.

Para Lúdia, o casamento serviria de licença para vivenciar certos prazeres. Em contrapartida, para Olegário, o respeito na relação conjugal torna-se um interdito: “Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!”⁵⁸⁰. Haveria também, podemos questionar, um limite entre marido e amante? Na expectativa de Lúdia, os dois coincidem. Para Olegário, além do cerceamento ao desejo da esposa, há um limite autoimposto para não usufruir do corpo dela. Esquiva-se do lugar de parceiro sexual, de amante da esposa ao ponto de introduzir um terceiro sobre o qual recai o fardo de lidar com o desejo dela.

Para Olegário, há uma fronteira muito bem delimitada entre esposa e amante. Essa incapacidade de fazer coincidir as correntes afetiva e sexual aponta para a impotência psíquica característica do comportamento amoroso de alguns homens⁵⁸¹. Conforme apontamos na seção 4.2.2, o respeito sentido pela mulher pode ser uma restrição à atividade sexual por barrar componentes perversos de seus objetivos sexuais. Nesses casos, só é possível atingir sua potência completa diante de um objeto sexual depreciado. Por isso, também é comum optar uma mulher de classe mais baixa para ser sua companheira, tal como Olegário fez com Lúdia, escolhendo, assim, um objeto sexual rebaixado de alguma forma.

Por trás da divisão das mulheres entre as da esfera sexual e as da esfera amorosa, subjaz o primeiro de todos os amores, separado em duas faces na cena inconsciente da fantasia: a mãe e a prostituta. Pouco sabemos acerca da mãe de Olegário, ela é caracterizada como uma doida mansa, não fala e está sempre enrolando um paninho. Podemos pensar que ela presentifica o medo que Olegário tem de sucumbir à própria loucura, conforme ele afirma para Maurício: “[...] eu acabo assim como minha mãe... (*aproxima-se de D. Aninha. Fala na direção da mesma, de costas para o rapaz*) ... enrolando um paninho, sempre, sem falar... Ela não sabe gemer... Seria incapaz de um grito, de um uivo... (*com voz estrangulada*) Acabo assim!”⁵⁸².

As facetas de pureza moral e de degradação parecem ser opostas, mas no inconsciente formam uma unidade. No contexto da nossa peça, podemos concluir que a

⁵⁷⁹ LACAN, 1957-8/1999, p.428.

⁵⁸⁰ RODRIGUES, 1941/1981, p.70.

⁵⁸¹ FREUD, 1912/2019, p.142.

⁵⁸² RODRIGUES, 1941/1981, p.77-8.

pecadora e a mulher sem pecado são desdobramentos da mãe. A ideia da mãe como um ser de pureza moral comporta em si uma fissura, pois para ter sido mãe é preciso ter sido mulher: ter desejado, copulado e gestado. A primeira infiel é, portanto, a mãe, que escolhe partilhar o leito conjugal com o pai, em vez do filho⁵⁸³. A mulher degradada da fantasia é, portanto, aquela de quem o menino acreditava ser o escolhido, até entender que ela já partilha o leito com outro homem — o pai. A desvalorização da mulher é derivada dessa cena primitiva, que recorda que cada um nasceu de uma traição da mãe. Se até a mãe, em sua posição privilegiada, foi infiel, como acreditar que seria possível existir uma mulher que não trouxesse consigo a marca da infidelidade? E se alguma fosse fiel, como aceitar uma mulher de moral mais elevada do que a mãe?

Em uma das cenas finais, Olegário pede que a esposa o beije, algo que ela faz rapidamente, mas o marido quer mais: “*Lídia curva-se. Olegário enlaça-a. [...] Olegário força a mulher a um beijo longo demais. Lídia se desprende com violência.*”⁵⁸⁴. Ele se queixa de que ela não o beija como antigamente:

Deu, deu. Mas eu queria um beijo — você sabe como. (*amargurado*) Mas beijar um homem como eu deve ser, quase, uma infâmia. (*começa a rir, abjetamente*) E, ainda por cima, eu sou marido, compreende? E o casamento é assim: nos primeiros dez dias, marido e mulher são dois caçõs esfomeados... E depois! (*começa a rir, outra vez*) Depois, evapora-se a volúpia... São tranquilos como dois irmãos... De forma que o desejo da esposa pelo marido parece incestuoso... (*grave, num desafio*) Por que você não diz, de uma vez, o que sente?⁵⁸⁵

Na concepção de Olegário, parece que algo de incestuoso sombreia sua relação com a esposa. Podemos somar essa observação à reclamação que ele faz no início da peça por ser chamado pela mulher de “meu filho”. Em mais um de seus movimentos paradoxais, Olegário impõe castidade ao seu casamento, mas se queixa por sair da posição de parceiro sexual. Lamenta a falta de desejo e interesse da esposa por ele, mas se afirma como alguém que está liquidado. Lacan ressalta a tendência do obsessivo de se esquivar em relação ao seu desejo:

O obsessivo é alguém que nunca está realmente ali onde está em jogo algo que poderia ser chamado de seu desejo. Ali onde ele aparentemente corre um risco, não é lá que ele está. Do $\$$, do desaparecimento do sujeito no ponto de proximidade do desejo, ele faz, por assim dizer, sua arma e seu esconderijo. Aprendeu a servir-se disso para estar alhures. Só pode fazê-lo estendendo no tempo, temporalizando essa relação, adiando sempre para o dia seguinte seu engajamento na verdadeira relação de desejo.⁵⁸⁶

⁵⁸³ FREUD, 1910/2019, p.128.

⁵⁸⁴ RODRIGUES, 1941/1981, p.94.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.95.

⁵⁸⁶ LACAN, 1958-9/2016, p.458.

Adiando o fim de sua farsa, Olegário zomba quando Lídia insiste que ele procure um novo médico. É preciso que ela não tenha ilusões quanto a isso, pois a falta de perspectiva de mudança da posição de impotência também faz parte do teste. Eis o desafio impossível que ele faz à esposa: que ela se mantenha casta sem nenhuma promessa de satisfação futura e a despeito das provocações que ele faz para lhe despertar pensamentos sensuais. Com tristeza, ele diz não acreditar nessa fidelidade eterna. Olegário então se regozija ao conseguir fazer a esposa falar de seu desejo depois de tanto importuná-la:

OLEGÁRIO (*exultante*) — Você, hoje, caiu!

LÍDIA (*assombrada*) — Eu?

OLEGÁRIO — Disse quase tudo que eu queria saber!

LÍDIA — Está sonhando!

OLEGÁRIO — Pela primeira vez você falou com impudor! (*rápido, agarrando-a, olhando o rosto da mulher*) Como é obsceno um rosto! (*um riso soluçante*) Por que permitem o rosto nu?

(*Lídia desprende-se. Passa a mão no próprio rosto. Recua.*)

LÍDIA — Meu Deus!

OLEGÁRIO (*à meia voz*) — Você, aos dez anos, tinha um corpo lindo, lindo, vestidinho assim (*faz mímica*) muito acima do joelho. Parece que estou vendo.

(*Entra a menina e se coloca ao lado de Lídia.*)

LÍDIA — Vou lá dentro.

(*Sai Lídia. Sobe a escada. Olegário empurra a cadeira na direção da escada.*)

OLEGÁRIO (*desesperado*) — Lídia, eu queria ter certeza! Lídia!⁵⁸⁷

Com o desespero da última fala de Olegário, podemos pensar que ele está disposto a assumir sua farsa, como se enfim tivesse alcançado seu propósito. Essa cena é, no entanto, o limite para a esposa, que se retira. Pouco depois, ela ressurgue em um monólogo confessional com D. Aninha (mãe de Olegário, que nada fala):

(*baixo e feroz*) Quem devia estar aqui era teu filho... meu marido... Enrolando esse paninho... Estou que não posso ouvir nada no meio da rua... Nem ver um nome feio desenhado no muro... (*recua, num grito, apertando a cabeça entre as mãos*) Foi ele! Foi teu filho que me pôs neste estado! (*rápida, numa alegria selvagem, aproximando-se da velha*) Umberto me beijou! a mim! tua nora! e me disse um nome, uma palavra que me arrepiou... (*estende as mãos*) E ainda me arrepia! (*crispa-se. Passa a mão no próprio busto*) Meu marido mete na minha cabeça tudo o que não presta! [...] E até já perguntou se eu, em criança... (*violenta*) Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto! (*em desespero, como que justificando-se*) Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido (*ri, com sofrimento*) Tantas desejam, mesmo as que são felizes... (*baixa a voz, com espanto*) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido... (*baixo, outra vez*) Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra "seviciada" — eu fecho os olhos... (*com volúpia*) Queria que me seviciassem num lugar deserto... Muitos... (*grita, num remorso atroz*) Não, é mentira... (*noutro tom*) Umberto me chamou de cínica e eu... Eu gostei... (*baixo e aterrorizada*) Quem sabe se eu não sou? Não! Não! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram! (*recua, aterrorizada e estaca. Súbito, corre para a*

⁵⁸⁷ RODRIGUES, 1941/1981, p.97-8.

*louca; cai de joelhos, soluça, abraçada às pernas da doida) Perdão! Perdão! (súbito, ergue-se. Corre, soluçando)*⁵⁸⁸

Aqui percebemos a repulsa e ódio mortal que Olegário conseguiu enfim despertar na esposa. Também nessa fala Lídia confessa estar atormentada por seu desejo a ponto de fantasiar ser tomada à força em um lugar qualquer. Nesse contexto, surge Umberto. Alegando ter sido fisicamente castrado na infância, ele fascina Olegário com a ideia de ser um homem sem desejo, tornando-o perfeito para a posição de terceiro. O chofer mostra-se, todavia, hábil manipulador, pois assim conquista a confiança do patrão e se mantém na casa como se não representasse ameaça.

No final do segundo ato, Umberto beija Lídia sem seu consentimento, mas não é assim que a seduz. Ele também faz sua encenação, afirma que já haviam se beijado outro dia, mas, diante das negativas dela, assume que deve ter confundido sonho e realidade: “*(grave e lírico) Então, tudo o que eu disse é mentira? Quer dizer que eu não a beijei, nunca? (baixo, com o rosto bem próximo) Talvez seja a imaginação...*”⁵⁸⁹. Dessa forma, ele inocula nela algo de sua fantasia, todavia isso ainda não é o suficiente. Embora ameace, Lídia não grita e, antes que ela saia, ele oferta outra criação sedutora:

UMBERTO — Primeiro, ouça. Sonhei que você estava batendo, no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda a força. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido.

LÍDIA *(parece fascinada)* — Só isso?

UMBERTO — Não tive nunca um sonho que me impressionasse tanto. Você estava hedionda! E, depois, os olhos do seu marido sangraram!

LÍDIA *(dolorosa)* — Esse sonho também é mentira!⁵⁹⁰

Umberto consegue capturá-la a partir da cena sensual que ele diz ter acontecido entre os dois e do sonho no qual ela se vinga dos tormentos que Olegário lhe impõe. Por fim, pede para insultá-la: “*(baixa a voz. Acariciante, trincando as palavras) Deixa eu te dizer um nome feio, baixinho, no ouvido? Um insulto? [...] É uma palavra só. Escuta... (diz a palavra inefável. Lídia crispá-se)*”⁵⁹¹. Ao longo do diálogo, as expressões de Lídia se transmutam do asco para o enlevo. Seduzida, ela troca o “tudo” do marido por Umberto, que “nada” lhe oferece além de uma sedução: “*(baixo e acariciante) O que fiz ainda não foi nada. Quase nada. Foi muito pouco. Quero tudo.*”⁵⁹². Logo depois do encontro com Umberto, Lídia tem a conversa final com Olegário, na qual enfim ela confessa sua insatisfação, conforme expusemos acima. O

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.99-100.

⁵⁸⁹ RODRIGUES, 1941/1981, p.90.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.90.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.92.

⁵⁹² *Ibid.*, p.92.

monólogo com a sogra revela de forma crescente seu ódio e seu desejo, culminando em sua escolha final.

Em um confronto com Maurício, Olegário revela enfim sua farsa:

Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela que me perdoe também... Vou me ajoelhar diante de Lídia... (*exaltado*) Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: “Minha mulher” ... eu posso dizer — minha! (*riso soluçante*) Minha mulher (*corta o riso, senta-se na cadeira*) (*grita*) Lídia! Lídia!⁵⁹³

Sua momentânea ilusão de posse se desvanece quando lhe chega às mãos o bilhete no qual ela anuncia: “Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...”⁵⁹⁴. Quando enfim esse substituto é reintegrado em si mesmo, ou seja, quando ele revela a cena que havia criado com a falsa paralisia, é demasiado tarde e Lídia está fora de seu alcance. Nada mais lhe resta, ele pega um revólver, abre o tambor, olha-o, fecha-o e encosta o revólver na frente.

5.1.4 *O inferno interior de Olegário*

Ao abordar *Hamlet*, Lacan⁵⁹⁵ pontua que não está dizendo que o protagonista é um obsessivo ou um histérico, sobretudo porque ele é uma criação poética. Ou seja, Hamlet não é neurótico, porém nos demonstra algo da neurose, por vezes mais próximo da estrutura do obsessivo. Da mesma forma, ao trabalharmos questões da neurose obsessiva a partir da peça *A mulher sem pecado*, não propomos um diagnóstico de Olegário, mas sim estamos destacando que em nossa leitura tomou relevo um elemento fundamental da estrutura obsessiva: a função do desejo que consiste em manter à distância, em esperar essa hora do encontro desejado. Essa espera tem um sentido ativo, trata-se tanto de esperá-la quanto de mantê-la em espera: “Esse jogo com a hora do encontro domina essencialmente a relação do obsessivo com seu desejo.”⁵⁹⁶.

Os desejos são produzidos tomando as necessidades como matéria-prima. Tal empréstimo é transmutado de algo da ordem de uma necessidade particular para uma condição absoluta, desmedida, sem nenhuma proporção com a necessidade de qualquer objeto. Diante dessa exigência, o Outro não tem que responder sim ou não e, por abolir essa dimensão do

⁵⁹³ RODRIGUES, 1941/1981, p.102-3.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p.103.

⁵⁹⁵ LACAN, 1958-9/2016, p.318.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.318.

Outro, é que ela pode ser chamada de absoluta. Lacan aponta isso como caráter fundamental do desejo humano:

O desejo, seja ele qual for, em estado de desejo puro, é algo que, arrancado do terreno das necessidades, ganha uma forma de condição absoluta em relação ao Outro. Ele é a margem, o resultado da subtração, por assim dizer, da exigência da necessidade em relação à demanda de amor. Inversamente, o desejo apresenta-se como aquilo que, na demanda de amor, é rebelde a qualquer redução a uma necessidade, porque, na realidade, não satisfaz a nada senão ele mesmo, ou seja, ao desejo como condição absoluta.⁵⁹⁷

O desejo está, portanto, situado nessa margem que vai da necessidade ao caráter incondicional da demanda de amor, negando o elemento de alteridade nela incluído. Ou seja, no desejo em estado puro o Outro é negado. O caráter de condição absoluta, que diferencia o desejo de qualquer demanda, também o torna intolerável na medida em que nega o Outro como tal. Lacan⁵⁹⁸ aponta uma contradição intrínseca ao desejo do obsessivo: ao fazer seu desejo passar à frente de tudo, indo buscá-lo num além, ele é levado a almejar a destruição do Outro. É da natureza do desejo precisar do apoio do Outro, contudo o desejo do Outro é o lugar puro e simples do desejo e não uma via de acesso para o desejo do sujeito. Ao mover-se em direção a seu desejo, o obsessivo esbarra, entretanto, numa barreira de seu movimento libidinal. Se uma coisa desempenha o papel de objeto do desejo, mesmo que de modo efêmero, a aproximação do sujeito obsessivo em relação a esse objeto reduz a tensão libidinal. O dilema é como encontrar suporte para esse desejo que, para ele, condiciona a destruição do Outro.

A estratégia encontrada pelo obsessivo para manter seu desejo insatisfeito é fazer dele um desejo sustentado pela proibição do Outro. Ressaltamos que um desejo proibido nem por isso significa um desejo sufocado, pois a proibição comparece justamente para sustentar o desejo⁵⁹⁹. Posto que seu desejo é proibido, o obsessivo está sempre pedindo permissão, colocando-se na dependência do Outro para obter acesso a esse desejo e, ao fazer isso, ele restitui o Outro ao seu lugar e pode assim, sustentar o desejo⁶⁰⁰. Para sustentar o desejo, é necessário apresentá-lo antes. O obsessivo, todavia, mostra e não mostra o seu desejo, suas intenções nunca são puras, aí se manifesta a característica agressividade do obsessivo. Ele camufla as manifestações do seu desejo, pois “Qualquer emergência do seu desejo seria, para ele, um ensejo para a projeção ou para o medo de retaliação que inibiriam todas as suas manifestações”⁶⁰¹.

⁵⁹⁷ LACAN, 1957-8/1999, p.395.

⁵⁹⁸ LACAN, 1957-8/1999, p.413-4.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.427.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p.425.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.428.

Conforme apresentado no capítulo 3, no processo de constituição do sujeito o desejo atende a um propósito de defesa, sendo exatamente a barragem erigida pelo significante contra o gozo ilimitado e mortífero. A neurose, por um lado, protege o sujeito do acesso a um gozo desmedido e, por outro lado, direciona-o um gozo mais manejável. Nesse sentido, a Lei desempenha papel fundamental na medida em que é ela que permite o acesso ao desejo, seu principal meio de se defender de um gozo invasivo, e de ter acesso ao gozo fálico.

A ordem simbólica recorre ao significante fálico (Φ) para limitar o gozo, mas não consegue revesti-lo por completo, restando sempre algo que emerge nos intervalos e é tomado como uma ameaça. Portanto, o próprio símbolo fálico remete ao limite da simbolização, para além da qual se apresenta a presença real. Disso decorre a tentativa do obsessivo de preencher todos os intervalos significantes, com o objetivo de “[...] impedir que o excesso de gozo venha a desmontar toda a ilusão que o sujeito tenta construir para si.”⁶⁰². Para limitar a ameaça do gozo, o obsessivo erige barreiras de significantes e busca preencher todos os intervalos, em contrapartida, seu sintoma funciona justamente como um gozo encapsulado⁶⁰³.

Por remeter a um gozo difícil de dominar, o desvelar do Φ pode ter efeitos devastadores, que o obsessivo tenta deter triturando essa presença no mecanismo do desejo⁶⁰⁴. As defesas do obsessivo são empreendidas no sentido de conjurar a ameaça do gozo e os meios aos quais ele recorre para barrar esse excesso guardam uma relação particular com o falo: “[...] o obsessivo, face ao mistério do gozo, tenta torná-lo mais manejável pela via do falo.”⁶⁰⁵. Em sua vertente imaginária, o falo (ϕ) desvia a problemática do gozo em direção a do desejo, o que é vantajoso, pois é mais fácil se proteger do desejo do que do gozo. O obsessivo, então, torna seu desejo impossível através dos adiamentos e dos desdobramentos do objeto. Por consequência disso, o objeto se multiplica em uma série de elementos sobre os quais ele imprime um valor fálico, que “[...] assim compartilhado e multiplicado será necessariamente menor, mais manejável, em suma degradado.”⁶⁰⁶.

O neurótico espera do Outro uma resposta para o seu drama subjetivo; no entanto, esse Outro falta, é barrado. O obsessivo imagina que o Outro demanda sua castração, da qual ele não quer saber, criando em seu lugar o índice fálico⁶⁰⁷. A via escolhida pelo obsessivo para curar a castração simbólica é golpear o falo no Outro, golpeá-lo no plano imaginário, na

⁶⁰² GAZZOLA, Luiz Renato. **Estratégias na neurose obsessiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.31.

⁶⁰³ BRAUNSTEIN, 2007, p.25.

⁶⁰⁴ LACAN, 1960-1/2010, p.321.

⁶⁰⁵ GAZZOLA, 2005, p.31.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.32.

⁶⁰⁷ LACAN, 1960a/1998, p.841.

tentativa de restituir a primazia do desejo, às custas de uma degradação do Outro⁶⁰⁸. Almejando ter acesso a um gozo mais manejável, ele constrói uma realidade fálica, conforme Lacan⁶⁰⁹ sumariza na fórmula da fantasia do obsessivo:

$$A \diamond \varphi (a, a', a'', a''', \dots)$$

O primeiro termo faz referência à degradação do Outro, empreendida no intuito de suplantar a castração simbólica por meio da tentativa de golpear o falo no Outro no plano imaginário. Isso se traduz numa rejeição dos signos do desejo do Outro, determinando a inaptidão na qual o obsessivo esbarra ao tentar manifestar seu próprio desejo. O losango pode ser lido como “desejo de”. A segunda metade da fórmula alude ao fato de que o obsessivo coloca os objetos em função de certas equivalências eróticas, daí ser pertinente destacar a erotização de seu mundo, sobretudo no que concerne ao seu mundo intelectual. O φ representa a unidade de medida a partir da qual os objetos se inscrevem, onde o sujeito acomoda a função a , ou seja, a função dos objetos do seu desejo⁶¹⁰.

Olegário designa vozes e manifestações que o atormentam como sendo seu inferno interior. Tal conteúdo permite um vislumbre do perturbador mundo particular de nosso protagonista: a falecida esposa coberta de bichinhos, a descrição voluptuosa do corpo da atual esposa quando criança, a indagação sobre explorações sexuais infantis de Lídia com o meio-irmão dela, além de berros e gritos de gente assassinada. A partir de nossa leitura, os pensamentos invasivos e as alucinações de Olegário parecem comparecer como um excesso de gozo, que o ameaça na medida em que põe em risco suas ilusões narcísicas. Como uma forma possível de lidar com excesso de gozo, ele torna o gozo manejável pela via do falo.

O valor fálico que o dinheiro assume para Olegário fica evidente nas relações que ele mantém com os funcionários, com a família da esposa e com a própria Lídia. Ela lembra com rancor das vezes que ele interrompia um beijo ou uma carícia para falar de seus negócios: “Essa mania de ganhar dinheiro!”⁶¹¹. Esquivando-se de mostrar-se desejante, ou seja, castrado, Olegário oferece uma série de elementos de valor fálico para a esposa na expectativa de que isso some um “tudo” e estanque o movimento desejante dela. Lídia, contudo, aponta justamente para o que está fora do “tudo”: o marido. Ela lamenta não ter tido marido, que, em sua concepção, seria aquele com quem teria acesso a um prazer sexual, mantendo seu desejo em

⁶⁰⁸ LACAN, 1960-1/2010, p.307.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.312.

⁶¹⁰ LACAN, 1960-1/2010, p.314.

⁶¹¹ RODRIGUES, 1941/1981, p.69.

movimento. Em suma, podemos propor que o desejo da esposa é tomado por Olegário como uma demanda de seu desejo, de sua falta, de sua castração. É construída, então, uma realidade fálica, na qual o dinheiro torna-se a medida de todas as suas relações.

A rejeição dos signos do desejo do Outro pelo obsessivo engendra dificuldades ao tentar manifestar seu próprio desejo. Ao fazer seu desejo passar à frente de tudo, o obsessivo sente-se compelido à destruição do Outro. No entanto, é algo intrínseco ao desejo precisar do Outro como suporte, ou seja, surge um impasse fundamental. O obsessivo traça, então, a estratégia de manter seu desejo insatisfeito pela via da proibição do Outro e, ao depender de sua permissão, o Outro é restituído ao seu lugar. Essa proibição comparece na peça na forma do pecado, que pode se manifestar por ações ou pensamentos, no passado, presente ou futuro. O pecado é o desejo.

Olegário empreende uma luta sem fim para assegurar o controle do desejo de Lídia. Podemos perceber, contudo, uma ambivalência em sua tentativa de controle, pois a contrapartida da Lei é sua transgressão. Por um lado, ele toma o pecado como algo proibido e enuncia seus roteiros de castidade feroz; por outro, inocula ideias pecaminosas em sua esposa. Eis a estratégia elaborada por Olegário para se apoiar sobre um desejo impossível.

Por fim, retomamos as questões levantadas no início das elaborações acerca da peça *A mulher sem pecado*. Que papel desempenha a figura de um terceiro nos ciúmes de Olegário? O que determina sua relação tão ambivalente com a esposa? O que motivou Olegário a se colocar em uma cadeira de rodas?

Os ciúmes de Olegário revelam sua demanda por um substituto: um outro que tenha o falo para que, inconscientemente, ele possa sê-lo. Ele delega a um amante as funções que implicam numa aproximação com o desejo, assim evitando encarar sua castração. Por outro lado, a fantasia que compreende Lídia, ele e um terceiro castrado remete a uma encenação do Édipo. O pai está castrado, mas ele também. O desastre que ele relata para Lídia é que seu amante teve as pernas esmagadas e foi isso que ele fez consigo mesmo. Fica fascinado com Umberto por sua suposta castração e o coloca também nessa posição de terceiro por ser igualmente impotente.

Sua relação com a esposa assume um caráter ambivalente posto que desperta seu desejo — sustentado por ele como impossível — e denuncia a castração. Por conseguinte, sua encenação da cadeira de rodas assume um caráter protetor. Recorrendo a isso, ele resguarda a esposa dos componentes sádicos do seu desejo, mas também protege a si mesmo da angústia que o desejo dela lhe desperta. Encenando sua impotência, Olegário também finge para si mesmo que ela é uma escolha.

5.2 Toda nudez será castigada

A tragédia carioca *Toda nudez será castigada*⁶¹², “obsessão em três atos”, é a décima quinta peça rodrigueana e é a última de um ciclo, pois a subsequente só foi escrita nove anos depois⁶¹³. Chamado de “flor de obsessão” por algumas pessoas, Nelson Rodrigues expõe em crônica sua reação à alcunha: “Não protesto, e explico: não faço nenhum mistério dos meus defeitos. Eu os tenho e os prezo [...]. Sou um obsessivo. E, aliás, o que seria de mim, que seria de nós, se não fossem três ou quatro ideias fixas? Repito: — não há santo, herói, gênio ou pulha sem ideias fixas.”⁶¹⁴.

Efetivamente, são obsessões que movem a trama em *Toda nudez será castigada* e elencamos os personagens a partir delas. Geni é uma prostituta cismada pela ideia de morrer de câncer no seio, conforme a maldição de sua mãe. Herculano está “[...] cada vez mais viúvo. Mandou todos os ternos para a tinturaria. O único luto do Brasil.”⁶¹⁵. Patrício é obstinado pela ruína do irmão “Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!”⁶¹⁶. Imobilizado pela memória da falecida mãe, Serginho é obcecado pelo luto e castidade do pai, Herculano. A família se completa com três tias sem nome, que têm adoração por Serginho e são guardiãs de uma moral restrita.

Nossas elaborações sobre *Toda nudez será castigada* se dividem em três seções. Na primeira delas, acompanhamos Herculano, cujo luto parecia conduzir ao suicídio, redescobrir o prazer sensual com uma prostituta, contradizendo seus princípios morais e religiosos. Somos introduzidos ao contexto da castidade familiar e o horror ao sexo manifestado por Serginho. Na segunda seção, exploramos a fantasia de salvamento da libertina e que estratégias Herculano estabelece para lidar com o desejo de Geni. Por fim, na terceira seção, demarcamos como o contato com Geni transforma Serginho, que se desvincula das tias e sai em busca do próprio desejo.

5.2.1 A obscenidade do casto

No início do primeiro ato, Herculano chega em casa cansado e feliz depois de uma viagem a trabalho. Sua esposa, Geni, dissera-lhe ao telefone que tinha uma surpresa. Ela não

⁶¹² RODRIGUES, 1965/1990.

⁶¹³ MAGALDI, 2004, p.159.

⁶¹⁴ RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia: novas confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p.45.

⁶¹⁵ RODRIGUES, 1965/1990, p.165.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.237.

está em casa, contudo, apenas deixou um embrulho para o marido, uma fita gravada. Então, a voz de Geni nos introduz à história pelo seu final, quando a tragédia já ocorreu:

Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [...] Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*com triunfante crueldade*) (*violenta*) Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. (*dilacerada*) (*ressentida e séria*) Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa.⁶¹⁷

Em seguida, somos remetidos a tempos antes, quando o irmão e as tias de Herculano comentam que ele, em seu luto fechado, parece prestes a morrer de desgosto. Patrício relata para Geni: “Meu irmão está lá, cada vez mais viúvo. [...] as minhas tias estão apavoradas. Eu tenho uma família só de tias. É tia por todo canto. E elas têm medo de que, de repente, o mano meta uma bala na cabeça.”⁶¹⁸. Apesar das humilhações, Patrício diz que o irmão não pode morrer, pois depende financeiramente dele. Encarnação do canalha rodrigueano, ele vê em Geni a solução:

(*exaltando-se*) Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! [...] Eu não digo qualquer mulher. Quer saber de uma coisa? De cada mil mulheres, só uma não é chata sexual. Novecentas e noventa e nove são chatérrimas. [...] Para Herculano, que é um semivirgem — tem que ser mulher da zona! Como você! [...] (*berrando*) Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno.⁶¹⁹

Enquanto ele tenta expor seu plano, Geni indaga acerca da falecida esposa de Herculano, fascinada pelo câncer no seio que a levou à morte. Era bonita? Tinha o seio bonito? Era chata? Na gravação ela diz: “Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras.”⁶²⁰.

Num primeiro momento, Herculano repele completamente a possibilidade de ter contato com uma prostituta, bradando que “Vagabunda é vagabunda! [...] O que é que uma prostituta pode me dar?”⁶²¹. Patrício desafia o luto do irmão afirmando que sua dor é burra e desvirilizante e que a inércia na qual ele se encontra é uma degradação. Seja por odiá-lo ou por tentar salvá-lo do sofrimento, ele deixa para o irmão uma garrafa de bebida e uma fotografia de Geni nua. Herculano, com todo seu puritanismo, reconhece e teme o risco iminente de romper as normas sociais. O álcool seria um catalizador para isso: “Bêbado, eu posso ser assassino, incestuoso”⁶²².

⁶¹⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.161.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.165.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p.165-6.

⁶²⁰ *Ibid.*, p.167.

⁶²¹ *Ibid.*, p.168-9.

⁶²² *Ibid.*, p.169.

De fato, é embriagado que ele chega ao leito de Geni e com ela passa 72 horas, pedindo sempre mais bebida. Nesse intervalo, ela conta que eles transaram doze vezes, enquanto ele lhe pedia para falar os palavrões que a falecida esposa nunca dissera. Quando sai desse estado, ele tenta negar o que se passou, insulta e diz que ela, como prostituta, está abaixo de tudo: “Você é um mictório! Público! Público!”⁶²³. Desesperado, Herculano tenta atribuir ao irmão a culpa pelo que aconteceu. Geni, contudo, não o poupa dos fatos: ele chegara até ela chorando, vomitou três vezes e revelou o que realmente sentia pela falecida esposa.

GENI — Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés. Disse. Você berrava: “— A minha mulher era uma chata!”
 HERCULANO (*aterrado*) — Não. Não! Uma santa, uma santa! Se repetir isso eu te mato! [...]
 GENI — Tua mulher tinha varizes!
 HERCULANO (*estupefato*) — Como é que você sabe?
 GENI — Não tinha varizes?
 HERCULANO (*num esgar de choro*) — Não! Não!
 GENI — Tinha! (*às gargalhadas*) Ai, meu Deus! Você me contou. Foi você. E você tinha nojo das varizes de tua mulher! [...] (*no desafio feroz*) Ela não tinha as coxas separadas? Hem, seu cão? (sempre às gargalhadas) Ai, meu Deus, não aguento mais! (*novo impulso*) E ela tomava banho de bacia, banho de assento, antes de dormir! Fazia assim com a mão na água. (*imita o gesto*)⁶²⁴

O temor de Herculano é que Serginho descubra sua peripécia e se mate a seus pés. Ele roga, então, que Geni não o difame. Em pânico, ele conta que o filho de 18 anos quis se matar quando a mãe morreu e que, no dia do enterro, pediu que o pai jurasse nunca mais ter outra mulher. Nem se casando, nem sem se casar: “E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita. [...] Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher nunca — de repente, ele começou a vomitar. [...] É o nojo, nojo de sexo. Horror.”⁶²⁵.

A fim de abordar o horror ao sexo em Serginho, retomamos a oposição entre mãe e prostituta já apresentada neste trabalho em outras oportunidades: na investigação da relação entre Edmundo e sua mãe (seção 3.2.3), na constatação da divisão que Bibelot traça entre as mulheres que escolhe (seção 4.2.2) e no limite estabelecido por Olegário entre esposa e amante (seção 5.1.3 deste capítulo). Retomamos o tema seguindo as formas como Nelson o aborda e esperamos que se revele algo de novo em cada uma das vezes. Repetimos sempre um pouco diferente, focando em um novo ângulo. Agora questionamos o porquê da repulsa de Serginho ao ato sexual.

⁶²³ RODRIGUES, 1965/1990, p.172.

⁶²⁴ *Ibid.*, p.172-3.

⁶²⁵ *Ibid.*, p.174-5.

Já estabelecemos que a mãe e a libertina comparecem na consciência como opostos cindidos, mas estão amalgamadas no inconsciente. O segredo da vida sexual dos adultos é amiúde revelado à criança de forma brutal e depreciativa, de forma que ameaça destruir a autoridade dos pais. Freud aponta que, com frequência, há uma recusa da criança à vida sexual dos pais pelo risco representado à admiração e respeito por eles sentidos: “Esta é muitas vezes diretamente rejeitada pelo ouvinte, com mais ou menos estas palavras: ‘É possível que os seus pais e outras pessoas façam algo assim entre si, mas meus pais é totalmente impossível’.”⁶²⁶. Acrescenta-se a isso a descoberta da existência de mulheres pagas para praticar sexo e que elas são frequentemente desprezadas por isso:

Esse desprezo precisa se afastar dele próprio; o que ele nutre por essas infelizes é apenas uma mistura de anseio [*Sehnsucht*] e horror [...]. Quando ele então não pode mais persistir nessa dúvida que reclama para seus pais uma exceção às medonhas normas da atividade sexual, ele diz a si mesmo com cínica correção que a diferença entre a mãe e a prostituta [*Hure*] não é, afinal, tão grande, pois no fundo elas fazem o mesmo. [...] Ele começa a ansiar por sua própria mãe, no sentido recém-adquirido, e a odiar o pai de forma nova, como um concorrente que lhe impede esse desejo; ele cai, como dizemos, sob o domínio do complexo de Édipo.⁶²⁷

Ressaltamos aqui o aspecto duplo do Édipo. Serginho demanda ao pai um luto eterno e idas ao cemitério tão frequentes quanto as suas, mostrando uma adoração pela falecida mãe ao ponto de defender que é como se ela estivesse viva: “(feroz) Pra mim, está! (fora de si) Vou ao cemitério e converso com o túmulo. Mamãe me ouve! Não responde, mas ouve! E, à noite, entra no meu quarto.”⁶²⁸. Ele confessa ao tio o impulso hostil contra o pai: “Só agora eu vejo que não gostei nunca do meu pai. Mesmo antes de mamãe morrer. Sempre odiei e não sabia.”⁶²⁹.

Por outro lado, podemos entender que o voto de castidade que ele solicita ao pai, mais do que fidelidade a uma falecida, é uma jura de amor exclusivo a ele. Se, com Olegário (seção 5.1.3), vimos que a primeira infiel foi a mãe, com Serginho constatamos que o primeiro infiel foi o pai. Embora não saiba do ocorrido entre ele e Geni, Serginho, obcecado pela vida íntima do pai, percebe suas mudanças e sente-se traído: Herculano saiu do luto fechado e não mais frequenta o cemitério diariamente. A respeito da morte, Serginho, por um lado, não aceita que a mãe é uma defunta e, por outro, deseja a morte do pai.

SERGINHO — Não é isso! (fora de si) O senhor entende e finge que não entende! (incisivo) Meu pai! Quando mamãe morreu, o senhor queria se matar, até esconderam o revólver. (mais doce, quase segredando) Então, eu pensei que o senhor se matasse.

⁶²⁶ FREUD, 1910/2019, p.128.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.128.

⁶²⁸ RODRIGUES, 1965/1990, p.187.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.222.

HERCULANO (*amargurado*) — Meu filho, eu não acredito, nem posso acreditar. Você desejou a minha morte, desejou, quis a morte de seu pai?
 SERGINHO (*ofegante*) — Ainda não acabei. [...] (*quase doce*) Eu, então, pensava: — meu pai se mata e eu me mato. Uma noite, vim até a porta do seu quarto. Eu vinha pedir ao senhor para morrer comigo. Nós dois. Mamãe queria que eu morresse e o senhor morresse. (*num rompante*) Mas o senhor não se matou.⁶³⁰

O desejo de que o pai se mate revela um impulso hostil, mas, em contrapartida, o pacto de morrer juntos é comum entre amantes impossíveis. Serginho renega o sexo e, por conseguinte, a vida. Herculano, transformado pela experiência com Geni, tenta dissuadi-lo dessa repulsa: “O sexo pode ser uma coisa nobre, linda, meu filho. [...] (*doce*) Você teve uma mãe e eu tive uma mãe. [...] Nem eu nem você podemos ter ódio do sexo. O sexo quando é amor.”⁶³¹. Em um rompante feroz, Serginho assevera que preferia não ter nascido, para que a mãe morresse virgem como suas tias, que ainda são virgens. A questão da virgindade da mãe é um tema que se repete em outras peças: Guilherme, de *Álbum de família*, coloca a mãe como impura, amaldiçoando todas que conheceram o amor, Olegário, por sua vez, busca essa mítica mulher sem pecado e diz que conhecer o amor, mesmo o do próprio marido, é uma maldição.

Irado, o pai protesta que tem que pedir desculpas por estar vivo. Partilhando da morbidez de Serginho, uma tia critica: “(*histericamente*) Você sempre quis viver! Sempre!”⁶³²; e a outra se arrepende de ter impedido o suicídio dele após a morte da esposa. Em vão, ele aponta que elas estão enlouquecendo seu filho com o culto a uma morta. Herculano não consegue impor sua opinião às tias e constantemente recorre a autoridades externas. O padre com o qual ele busca conselho se alinha a elas. Por outro lado, o médico partilha de sua preocupação, pois descobriu em uma consulta que Serginho nunca teve namorada e sequer conhece o prazer solitário. Categórico, ele alerta: “Vocês querem criar um monstro? É isso? Simplesmente, esse menino precisa viver! E não devia ficar com as tias!”⁶³³. Sendo assim, ele dá suporte ao plano de Herculano: enviar o filho em uma viagem tanto para poder viver sua vida sexual com Geni sem maiores empecilhos, quanto para dar oportunidade que Serginho se torne adulto longe das tias.

Evidentemente, elas se opõem, sentem-se ameaçadas pela possível retirada do único objeto de adoração delas: “(*para as outras, interrogando*) Querem tirar o menino da gente? [...] Nós só temos Serginho!”⁶³⁴. Amargurado, Herculano confia ao médico que o filho só não tem pudor das tias. O corpo de Serginho representa para elas um monumento de veneração: é

⁶³⁰ RODRIGUES, 1965/1990, p.188-9.

⁶³¹ *Ibid.*, p.190.

⁶³² *Ibid.*, p.189.

⁶³³ *Ibid.*, p.199.

⁶³⁴ *Ibid.*, p.200.

sempre uma tia que dá banho em Serginho, enquanto as outras assistem. Poderíamos dizer que ele é o homem da vida delas, mas o seu lugar nesse ritual não parece ser daquele que porta o falo, mas sim daquele que o é. No desenrolar de sua trama, é por uma via trágica que ele consegue ter acesso à sexualidade e à libertação da sombra das tias e do apego à finada mãe.

5.2.2 *O amor pela libertina*

Uma semana depois das três noites com Geni, Herculano lhe telefona e desculpa-se por ter usado a palavra “mictório” para definir sua condição de prostituta. Ele diz que ligou apenas para questionar como ela suporta essa vida. Surpresa e evasiva, ela promete lhe contar um dia. Ela pede que ele a visite para examinar uma feridinha em seu seio, dada a experiência dele com o câncer da esposa. Geni expõe então a origem de sua cisma:

Foi minha mãe, quando eu tinha 12 anos. Um dia minha mãe me mandou comprar não sei o quê. Nem me lembro. Eu me demorei. E quando cheguei, minha mãe gritou: — “Tu vai morrer de câncer no seio!” Minha própria mãe me disse isso. Você ainda se admira que eu tenha caído na zona? Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui menina.⁶³⁵

Herculano mesmo assim se nega a ir, mas Patrício, que havia chegado no meio da conversa, está certo de que ele irá aparecer, pois confia na inevitável obscenidade do casto. Sabe que o irmão é religioso e que suas relações com a esposa eram restritas a uma vez por mês, de luz apagada. De fato, a magnitude da resistência sexual superada pode ser um fator decisivo para que se estabeleça uma sujeição sexual, conforme Freud pondera:

Sempre que pudemos estudar a sujeição sexual nos homens, ela se revelou o resultado da superação de uma impotência psíquica através de uma determinada mulher, à qual o homem em questão permaneceu ligado desde então. Muitos casamentos estranhos e um bom número de desfechos trágicos — mesmo aqueles de amplo interesse — parecem encontrar seu esclarecimento nessa origem.⁶³⁶

Confiante na possível sujeição sexual estabelecida no viúvo após a experiência de libertinagem, Patrício sugere que Geni esnobe o irmão quando ele a procurar e diga que só poderá tocar nela de novo se casando. A princípio, Geni, ardendo em desejo, rejeita o plano: “Eu gosto dele. Teu irmão é macho. Não é como esses que. Macho.”⁶³⁷. Enfim, Herculano a visita, com o pretexto de ser solidário, mas logo seu real propósito se revela: “Você acha que.

⁶³⁵ RODRIGUES, 1965/1990, p.179.

⁶³⁶ FREUD, 1918/2019, p.157.

⁶³⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.181.

E isso aqui? Você não compreende que seu corpo. Ou será que? (*Herculano vai num crescendo*) Você tem que sair daqui. Já! Vai sair agora!”⁶³⁸.

Em sua investigação sobre o tipo de escolha de objeto que conduz à fantasia de salvar uma libertina, Freud percebeu que somente “[...] quando estes conseguem ser ciumentos é que a paixão atinge seu apogeu e a mulher adquire seu pleno valor, e eles nunca deixam de se apoderar de uma oportunidade como essa, que lhes permite vivenciar essas sensações tão intensas.”⁶³⁹. Tomando Geni pelos dois braços, Herculano diz quase chorando: “Eu não admito que, a partir deste momento, filho da puta nenhum encoste o dedo em ti!”⁶⁴⁰.

Ainda tolhido pela moralidade exacerbada, Herculano assevera que entre Geni e ele não pode haver sexo e, prometendo emprego e dinheiro, alega querer tirá-la dali por um mero gesto de humanidade. A ela, entretanto, não interessa a mudança de vida proposta e ele sequer é o primeiro homem a se engajar nesse ideal de salvação: “Se você não quer nada comigo, não é nada meu, mania de mandar em mim. O cara que teve antes de você também queria saber como é que eu caí na vida. Que merda!”⁶⁴¹. Geni, então, acata a sugestão de Patrício e, quando Herculano começa a se despir, ela o expulsa: “Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando!”⁶⁴².

Frequentemente, quem apresenta essa inclinação por mulheres libertinas fica convencido de que a amada precisa dele e de que ela sucumbirá sem seu auxílio. Portanto, ele não pode abandoná-la. Em seu texto *Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens*, Freud não se refere de forma exclusiva às mulheres que cobram por serviços sexuais. A nota editorial⁶⁴³ da mais recente tradução pondera que ao longo da argumentação do texto é nítido que há um espectro de significações, que vai desde a prostituta em si até a leviandade, vadiagem ou libertinagem (termo escolhido pela edição). A libertina é contraposta à mulher casada e mãe, mas também é possível entender que qualquer mulher pode ter algo de libertino ao se contrapor à moral sexual civilizada, que condena e limita seu prazer.

O intuito de salvamento da libertina é muitas vezes justificado aludindo à inconstância sexual e à vulnerabilidade da posição social da amada, contudo as raízes edípicas de tal tendência foram deslindadas por Freud. Ocasionalmente, é dito a uma criança que ela

⁶³⁸ RODRIGUES, 1965/1990, p.183.

⁶³⁹ FREUD, 1910/2019, p.123.

⁶⁴⁰ RODRIGUES, 1965/1990, p.183.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.184.

⁶⁴² *Ibid.*, p.185.

⁶⁴³ Nota editorial. In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.134

deve a vida aos pais, podendo despertar nela gratidão terna, mas também uma aspiração de lutar por sua independência, compensando os pais com algum presente igualmente valioso.

A mãe presenteou a criança com a vida, e não é fácil substituir esse presente singular por um de igual valor. Com uma ligeira transformação no significado, tal como lhe é facilitado no inconsciente — uma transformação equiparável à confluência consciente de um conceito a outro —, o salvamento da mãe ganha o significado de: dar-lhe uma criança de presente ou fazer-lhe, é claro, um filho como ele mesmo. [...] Todas as pulsões, as ternas, as de agradecimento, as lascivas, as de desafio, as de autonomia são satisfeitas através do único desejo, de ser seu próprio pai.⁶⁴⁴

Sendo assim, a intenção de poupar a amada dos perigos aos quais ela se expõe por sua inclinação libertina revela-se um pretexto frágil, baseado apenas em uma racionalização bem-sucedida, equiparável à elaboração secundária de um sonho⁶⁴⁵. Quando dirigida ao pai, essa fantasia comumente adquire um sentido desafiador de salvá-lo de um risco de vida, quitando dessa forma sua dívida. Também é possível que essa fantasia de salvamento dirigida ao pai adquira um sentido terno: “Ela quer então expressar o desejo de ter o pai como filho, isto é, de ter um filho que seja como o pai.”⁶⁴⁶. Podemos perceber traços disso na relação de Herculano com Serginho. Ao mesmo tempo em que ele se engaja em salvar o filho das tias, da loucura e da morte, também se coloca em uma posição submissa em relação a ele, fazendo-lhe juramentos e enfrentando dificuldades ao tentar agir sem a permissão dele. Herculano encontra-se, então, dividido entre o filho e a amante.

Por um lado, ele é atormentado tanto por sua própria consciência, quanto pelo discurso de castidade e morbidez das tias e do filho. Por outro lado, Geni convoca seu desejo a se contrapor àquilo que ele repele conscientemente, mas que se revela ao diluir parte da censura em álcool. Um mês depois do último encontro, Herculano reaparece e questiona se Geni gosta dele, ao que ela responde: “Só de olhar você — e quando você aparece basta a sua presença — eu fico molhadinha!”⁶⁴⁷. Pouco antes, Herculano havia tentado convencer o filho de que sexo pode ser uma coisa nobre, linda, quando é amor. Ou seja, ao indagar Geni sobre seu gostar, ele sonda se o sexo entre eles pode ser dessa ordem. Por que para ele é essencial o amor para que o sexo seja possível? Herculano pergunta do amor e ela responde do desejo, causando-lhe embaraço:

GENI (*desesperada de desejo*) — Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (*muda de tom*) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (*ofegante*) Geladas!

⁶⁴⁴ FREUD, 1910/2019, p.130-1.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.130.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p.132.

⁶⁴⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.192.

HERCULANO (*amargurado*) — Amor não é isso!
 GENI (*furiosa*) — Me diz então o que é que é amor?
 HERCULANO — Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher.
 GENI (*na sua cólera contida*) — Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam.⁶⁴⁸

Para Herculano, amor não pode ser o apetite sexual que Geni manifesta de forma tão direta. Na tentativa de conciliar seu desejo e os princípios morais nos quais sempre baseou sua vida, Herculano demonstra que, para estar com Geni, precisa resgatá-la, dignificá-la e adequá-la às normas de decência: “Olha aqui. Eu não posso gostar de você, gostar mesmo, de verdade — enquanto você não deixar essa vida”⁶⁴⁹.

Herculano representa bem a dualidade e o conflito entre as faces santa e canalha que Nelson defende que estão presentes em todos. Mesmo envolvido pela liberdade sexual da libertina, ele pede que ela dissimule suas falas diretas e sua sensualidade. O limite colocado por Geni ao estabelecer a condição do casamento tem um efeito de aplacar sua angústia, pois é uma forma convencional de tolher e ordenar o gozo desenfreado que ele tanto teme. Desse modo, ele almeja conter Geni em sua lógica, pede que ela abandone tudo e que, enquanto aguarda o casamento, vá morar em uma casa que ele tem no subúrbio: “Você vai ter sua noite de núpcias, como se eu fosse deflorar você. [...] Te deixo lá. Mas já sabe: — eu volto, nada de dormir. Só quando for minha esposa. Você fica lá e não sai, não sai.”⁶⁵⁰. Em contrapartida, ele também poda a si mesmo, colocando o amor e a ilusão de unidade proporcionada pelo casamento católico como condição para vivenciar o prazer sexual. Ferreira pontua que:

Ao retirar de cena a falta como marca do desejo e colocar no seu lugar a falta como pecado original, o cristianismo identifica o desejo com a perdição e o amor, com a salvação. O antídoto para esse mal incrustado na carne é o sentimento de culpa que clama pelo arrependimento e pelo sacrifício do desejo.⁶⁵¹

No contexto da atração sexual, o desejo não é algo evidente em si mesmo, pois não estamos no domínio do instinto. Portanto, desejo não implica necessariamente potência sexual⁶⁵². A relação entre os sexos é bem mais complexa do que uma atração imaginária, pois faz referência a um terceiro termo: o falo, como significante do desejo, que assume diversas funções. Embora ponderem que a escolha desse significante pode ser devida à sua saliência ou à sua turgidez como imagem do fluxo vital, Lacan enfatiza que essas afirmações “[...] ainda não

⁶⁴⁸ RODRIGUES, 1965/1990, p.193.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.194.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.198.

⁶⁵¹ FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p.13.

⁶⁵² LACAN, 1957-8/1999, p.385-6.

fazem senão velar o fato de que ele só pode desempenhar seu papel enquanto velado, isto é, como signo, ele mesmo, da latência com que é cunhado tudo o que é significável, a partir do momento em que é alçado (*aufgehoben*) à função de significante.”⁶⁵³.

Segundo Lacan, mesmo sem uma estrutura perversa, há uma forma fetichista do homem amar. Tendo em vista que “[...] tudo pode ser imputado à mulher, já que, na dialética falocêntrica, ela representa o Outro absoluto.”⁶⁵⁴, o autor delineia que, para os homens, “[...] vê-se que as mulheres-falo [...] proliferam numa *Venusberg* a ser situada para-além do ‘Você é minha mulher’ pelo qual ele constitui sua parceira [...] o que ressurgue no inconsciente do sujeito é o desejo do Outro, ou seja, o falo desejado pela Mãe.”⁶⁵⁵. Em outras palavras, mesmo sem destacar um objeto fetiche, trata-se de falicizar a mulher, pois o erotismo nunca funciona para o homem sem a dimensão do véu⁶⁵⁶.

Ao velar o horror à castração, também se impede o contato direto com a mulher. Apenas o pai mítico da horda primitiva poderia ter uma relação com uma mulher, enquanto os demais homens, posto que são castrados, “[...] têm uma ‘relação’ com o objeto *a* — a saber, a fantasia — não com uma mulher em si.”⁶⁵⁷. Podemos inferir que proporcionar uma vida nova, santificada e autorizada pelo casamento é a maneira particular que Herculano encontra de falicizar Geni, velando o horror à castração. Ele pede que ela não seja tão direta, pois delicadeza é tudo na mulher, ou seja, como abordar uma mulher sem ser pela via do enigma?

Refratária às normas que ele tenta lhe impor, Geni sai para passear depois de uma semana de abandono. Herculano toma conhecimento e a confronta desesperado, mas ela zomba dele: “Ciúmes de mim? [...] E me abandona aqui nesse fim de mundo! Uma semana sem aparecer! [...] Se esquece que eu sou moça? (*numa histeria*) Eu não morri! A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!”⁶⁵⁸. Ele diz que está tentando resolver o casamento, porém o filho não aceitou a viagem que lhe daria liberdade para isso. Ela, em contrapartida, apresenta novamente o que quer dele: “Nada disso impede que você seja homem para mim e que eu seja mulher para você. De noite não durmo. Fico rolando na cama, até amanhecer o dia!”⁶⁵⁹.

⁶⁵³ LACAN, 1958b, p.699.

⁶⁵⁴ LACAN, J. (1960b). Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.741.

⁶⁵⁵ LACAN, 1960b/1998, p.742.

⁶⁵⁶ VALAS, Patrick. **As dimensões do gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.84.

⁶⁵⁷ FINK, 1998, p.139.

⁶⁵⁸ RODRIGUES, 1965/1990, p.203.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.204.

Herculano quer que ela aceite o adiamento — do casamento e, por conseguinte, do sexo —, ponderando que talvez mais tarde seja possível. Em uma explosão, Geni se martiriza por ter acreditado que se casaria: “Mulher da zona não se casa! Tudo me acontece! E quem sabe se não está nascendo agora, agora, neste momento. (*Geni abre a blusa e apanha os dois seios*) A ferida no seio?”⁶⁶⁰. A rejeição a remete, portanto, à maldição da mãe. Geni então determina: “Você vai ser homem agora! Neste instante!”⁶⁶¹. Desorientado e inseguro, Herculano se recusa ao que ele considera uma degradação, diz que vai embora.

GENI (*triumfante*) — Vai! Pode ir, mas sabendo que você sai por uma porta e eu pela outra. Vou me entregar a qualquer um, na primeira esquina!
(*Herculano chega a dar dois passos. Estaca e volta.*)
HERCULANO (*com a voz estrangulada*) — Não, Geni, não.
(*Herculano abraça Geni, que permanece hirta, imóvel, de perfil erguido. Ele escorrega ao longo do seu corpo. Está agarrado às suas pernas.*)
GENI (*lenta, a voz rouca de ódio*) — Beija os meus sapatos, como eu beijei os teus.
(*Herculano se degrada diante de Geni. Afunda a cabeça e beija os sapatos da moça. Soluça. Geni não se move. Tem um esgar de nojo. Escurece o palco.*)
GENI (*voz gravada de Geni*) — Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordida. Ah, te dei tanto na cara!⁶⁶²

Passados os três dias, Geni comunica que resolveu acabar tudo e ir embora, Herculano tenta argumentar, mas são interrompidos por uma tia levando uma notícia trágica. Sabendo por Patrício que o pai estava com uma mulher, Serginho quis ver com seus próprios olhos e os flagra fazendo sexo no jardim. Chocado, ele foge, bebe pela primeira vez, briga e, por isso, é preso. Na cadeia, é violado por um ladrão boliviano e foi levado para o hospital. Transtornada, a tia lembra do discurso de seu próprio pai:

TIA (*andando pelo palco*) — Quando eu era garotinha, eu vi meu pai dizer uma vez: — “Pederasta, eu matava!” (*com súbita energia para Geni*) Mas o menino não é nada disso. Um santo, um santo!
GENI (*desesperada*) — Madame, eu sei, eu sei! Eu conheço Serginho! Ele vai ficar bom, não vai morrer!
TIA — Devia morrer. Era melhor que morresse. Mas não quero que ele morra. E papai vivia repetindo. Aquela coisa sempre: — “Pederasta, eu matava! Matava!” Eu nem sabia o que era pederasta!
GENI — O que aconteceu com seu sobrinho pode acontecer com qualquer um!
TIA (*repetindo*) — Pode acontecer com qualquer um!
GENI — Acontece muito nessas prisões!
TIA (*como uma demente*) — Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o Hitler, mandava matar todos os pederastas. O guarda viu, estava lá e viu. Os outros presos viram. (*com ferocidade*) Você é mulher da vida, mas tem que me acreditar. Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. (*Súbito, a tia vira-se para o alto. Fala nítido como uma fanática.*)

⁶⁶⁰ RODRIGUES, 1965/1990, p.204.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.205.

⁶⁶² *Ibid.*, p.205.

TIA — Meu menino era impotente como um santo.⁶⁶³

Em suas falas, a tia demonstra um desespero conflituoso diante da queda de seu objeto de adoração. O trauma da violência ou a saúde de Serginho não são suas preocupações principais, mas sim que, mesmo por essa via tortuosa, algum desejo tenha sido despertado nele. Se há desejo, há falta e Serginho não serviria mais como o falo que elas banhavam ritualisticamente. De impotente como um santo, a experiência pode torná-lo um potente pecador. O impasse está em não querer que o sobrinho morra e, ao mesmo tempo, preferir a morte ao desejo. As tias já haviam censurado Herculano por gostar de viver e sair do luto fechado, considerando melhor que ele tivesse se suicidado após a morte da esposa. Nas falas apresentadas acima, o mórbido horror ao sexo é somado à homofobia, numa expressão de ódio à alteridade.

Partindo da disposição bissexual do psiquismo, Freud⁶⁶⁴ assevera que tanto a homossexualidade quanto a heterossexualidade são questões a serem elucidadas pela psicanálise. Em 1935, uma mãe norte-americana, buscando tratamento da homossexualidade do filho, escreve procurando o auxílio de Freud, que em sua resposta defende que não há nada de vergonhoso ou degradante na homossexualidade: “É uma grande injustiça, e também uma crueldade, perseguir a homossexualidade como se ela fosse um crime.”⁶⁶⁵ Tal perseguição no discurso da tia e de seu pai deve ser tomado não somente como uma mórbida moralidade, mas também como expressão de ódio à diferença.

O preconceito contra as homossexualidades é fundado no narcisismo das pequenas diferenças, num repúdio à castração, no não reconhecimento de uma falta constitutiva do Outro. Ele é uma repetição do preconceito xenófobo, racial ou contra as mulheres, consideradas castradas. Funda-se com ódio à alteridade. [...] Assim, vemos que as nervuras inconscientes do preconceito contra as homossexualidades têm uma epistemologia fundada no horror ao feminino [...]⁶⁶⁶

O horror ao feminino já está demarcado na forma como a tia repassa o acontecido para Herculano: “O menino serviu de mulher para o ladrão boliviano! Gritou e foi violado! O guarda viu, mas não fez nada. O guarda viu. Os outros presos viram.”⁶⁶⁷ Então, o menino que elas não queriam que se tornasse homem, na visão delas, serviu de mulher perante outros homens. É preferível morrer a servir de mulher.

⁶⁶³ RODRIGUES, 1965/1990, p.209.

⁶⁶⁴ FREUD, 1905/1992.

⁶⁶⁵ FREUD, S. Carta a uma mãe preocupada com a homossexualidade de seu filho (1935). In: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.349.

⁶⁶⁶ CRUXÊN, Orlando. **A homofobia no campo psicanalítico**. Revista de Psicologia, Fortaleza, v.6, n.2, p.21-28, jul./dez. 2015. p.26.

⁶⁶⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.208.

Quando acusa Herculano de estar com uma prostituta, uma das tias profetiza: “Se acontecer alguma coisa a teu filho, o que acontecer a teu filho cairá sobre ti!”⁶⁶⁸. De fato, ele atribui a si mesmo a culpa pelo ocorrido, mas também as tias e Serginho o responsabilizam. Herculano, que diz que não poderá olhar o filho enquanto não matar aquele que o violou, chega armado à delegacia para assassinar o ladrão boliviano, mas ele já havia sido solto. Mais uma vez, ele busca em autoridades externas a solução para suas angústias. O delegado, habituado ao trágico cotidiano, é indiferente ao seu apelo. O médico assegura que Serginho não deixará de ser homem por isso. O padre está apressado, apenas destaca o poder da oração. Herculano sabe, contudo, que nenhuma oração pode alterar o ocorrido e isso se torna sua obsessão:

De vez em quando, eu começo a imaginar como aconteceu. Não consigo tirar isso da cabeça, não consigo! Meu filho gritando. (*muda de tom*) Padre, o verdadeiro grito parece falso. (*delirante*) Não é? O sujeito que sofre uma amputação, sim, um mutilado grita como ninguém. Eu vi uma vez um rapaz que acabava de perder as duas mãos numa guilhotina de papel. Ele gritava, como se estivesse apenas imitando, apenas falsificando a dor da carne ferida. [...] O senhor sabe que eu tinha adoração — adoração! — por minha mulher. E quando ela morreu, eu estava disposto a me matar. Dois dias depois do enterro, descobri o revólver que tinham escondido. Tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal ideia de penetração obscena. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento — penetração obscena. Então, então desisti de morrer. (*numa explosão*) E, agora, fazem isso com meu filho! O senhor dirá que uma coisa não tem nenhuma relação com a outra. (*espantado*) Na minha cabeça, as duas coisas se misturam. Não me matei, porque tive nojo, asco do sexo!⁶⁶⁹

Na cena imaginada da violação, o grito do filho soa falso, mesmo que seja verdadeiro como o do homem das mãos guilhotinadas: o grito de uma dor sabida, mas não sentida, dada a intensidade do trauma repentino. Isso o remete ao dia em que vislumbrou a própria morte. Por que as duas coisas — a penetração obscena na qual ele pensou na iminência do suicídio e a violação de Serginho — surgem associadas em sua cabeça? Eleito o revólver como instrumento, dentre as formas que poderia usá-lo, ele escolheu introduzi-lo na boca. Podemos ponderar que a ideia da penetração obscena, por mais que tenha despertado repulsa, também foi uma moção de desejo, de vida, portanto. E o salvou. Destacamos anteriormente o empenho de Herculano em salvar o filho das tias, da loucura e da morte. Sendo assim, talvez as duas ideias compareçam juntas na forma de uma questão incômoda: não seria essa penetração obscena que salvaria o filho, despertando-lhe desejo e afastando sua morbidez?

Apesar da carga dramática da hemorragia e do fato de Serginho ir para o hospital após a violência sofrida, podemos acompanhar ao longo do terceiro ato sua transformação. A primeira mudança é em relação à mãe. Mesmo que ela tenha morrido muito antes, ele alega que

⁶⁶⁸ RODRIGUES, 1965/1990, p.195.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p.213-5.

só então a perdeu: “De noite, ela entrava no meu quarto. Eu não dormia sem o seu beijo. (*Muda de tom*) Mas depois — depois que aconteceu ‘aquilo’ — nunca mais mamãe voltou. Tem vergonha de mim, nojo de mim.”⁶⁷⁰. Ao responsabilizar o pai pela violação, Serginho assume abertamente a parcela de ódio que sempre sentiu pelo pai e o repudia: “O pai acabou. Eu não tenho pai! [...] (*lento e feroz*) Pela última vez, vou te chamar de pai. Meu pai, eu não irei a teu enterro!”⁶⁷¹. Patrício aproveita o ensejo para dizer ao sobrinho que odeiam o mesmo homem e o inclui no plano de vingança contra o irmão:

PATRÍCIO — [...] (*respira fundo*) O que você vai fazer com seu pai é muito pior que a morte.

SERGINHO — O que é que é pior do que a morte?

PATRÍCIO — Ouve, Serginho, ouve a minha ideia. Passei a noite em claro, só pensando o seguinte: — teu pai se casar com a Geni. [...] teu pai vai ser o marido e a prostituta vai ser a esposa!

SERGINHO — Esposa, como minha mãe?

PATRÍCIO — Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai! Compreendeu agora?

SERGINHO — Tenho nojo dessa mulher!

PATRÍCIO — Mas é tudo calculado. Entende? Não é prazer, nem desejo, mas vingança! E é você que vai exigir o casamento! [...] Os dois se casam. Um dia, há uma ceia na família. Todo mundo presente. Teu pai numa cabeceira e você na outra. E você, então, diz isso, apenas uma palavra basta: — “Cabrão.” Só, nada mais!⁶⁷²

Portanto, ao mesmo tempo em que a alucinação da mãe desaparece, surge Geni. Serginho a humilha e a ameaça, mas também lhe faz confidências. Assim como um bicho sabe quando vem a chuva, ele diz que sente a presença do ladrão boliviano se aproximando. Mesclado à sensação de ser perseguido, comparece nas falas de Serginho um fascínio perturbador por aquele que o violou: “Fala espanhol! Eu que, antigamente, achava que espanhol era mais bonito que o italiano. (*Baixo*) Nunca mais posso ouvir ninguém falar espanhol. [...] (*soluçando*) Não sei quem foi que me disse que o espanhol era língua de namorado, de amante!”⁶⁷³.

Na peça, o ladrão boliviano não aparece nem tem nome, mas Herculano repassa ao médico a descrição feita por um policial, que disse que ele havia sido barítono de igreja: “Antes de ser ladrão, ou já era ladrão e cantava nas missas. Também cantava aqui no xadrez. Pelo que a Polícia me descreveu, é um sujeito dos seus 33 anos, imundo, mas bonito.”⁶⁷⁴. Violento, estrangeiro e enigmático como o desejo.

⁶⁷⁰ RODRIGUES, 1965/1990, p.219.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.220.

⁶⁷² *Ibid.*, p.222-3.

⁶⁷³ *Ibid.*, p.225.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.221.

5.2.3 *O amor da libertina*

Quando chegou a notícia da violação de Serginho, Herculano culpou a si e a Geni, rejeitando-a. Ela, contudo, não vai embora.

Herculano, eu não saio daqui! Pode me xingar, me botar pra fora, que eu volto, Herculano, eu volto! [...] Faz, faz o que você quiser. Eu não me incomodo. (*impulsivamente*) Mas você precisa de mim, Herculano! [...] Eu não abandono o homem que está por baixo! (*na ânsia de convencê-lo*) Ninguém me conhece, mas eu me conheço. Herculano, eu preciso ter pena. O meu amor é pena. Eu estou morrendo de pena. Juro, Herculano! Pena de ti e do teu filho! [...] (*chorando*) Vou ser tua criada, criada do teu filho! Vou lavar chão, mas não saio. Herculano! Não saio daqui, até o fim da minha vida! E não quero nada — ouve, Herculano, ouve! —, não quero nada senão um prato de comida e um canto pra dormir!⁶⁷⁵

Geni aponta que a pena, a compaixão, é a condição de seu amor. De fato, podemos perceber que é por essa via que ela se envolve tanto com Herculano quanto com Serginho. Quando apresenta a situação do irmão, Patrício aponta que Geni, capacitada por ser mulher da zona, seria sua salvação. Sendo sexualmente experiente e interessante, poderia atraí-lo para vida, evitando o suicídio ao qual o luto parecia conduzi-lo. No entanto, para que se estabelecesse seu interesse por ele, algo foi mais importante do que a possibilidade de o salvar: havia uma morta entre os dois e a ferida no seio.

Tendo sido amaldiçoada pela mãe, Geni aponta que não é de se admirar ter caído na zona. Os seios são marca da maternidade e da feminilidade: Geni se orgulha da beleza dos seus e os exhibe como arma de sedução. A cisma de Geni com o câncer no seio revela-se menos um temor do que algo que a singulariza, uma marca que a torna diferente das outras. Logo no início da peça, depois da primeira experiência entre os dois, ela conta a história para Herculano por telefone e se indigna quando ele diz que não vai vê-la: “Agora que você sabe de tudo, sabe da praga de minha mãe, você vem? Vem? Ah não! Nem eu dizendo que eu estou com o seio ferido?”⁶⁷⁶. Mais adiante, quando Herculano comunica que o casamento será adiado, ela pondera se não seria justamente a partir daquele momento de rejeição que a ferida nasceria. Também quando tenta ver Serginho e é barrada pelas tias, Geni diz que não é como as outras, é diferente porque vai morrer com uma ferida no seio. Portanto, busca evocar para si a compaixão que sente por aqueles que ama.

Herculano passa uma semana sem aparecer depois da primeira experiência deles, ela sente sua falta, mas não é com ele que sonha: “Todas as noites, eu sonhava com a ferida. E,

⁶⁷⁵ RODRIGUES, 1965/1990, p.216-7.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.179.

no sonho, aparecia ora a minha tia solteirona, ora a tua mulher. As duas tiravam o soutien para mim. E nada de você.”⁶⁷⁷. Ardendo de desejo por um homem, ela sonha não com ele diretamente, mas com as mulheres que passaram por aquilo que sua mãe havia profetizado para ela. Seu desejo por Herculano passa, dessa forma, pela identificação com a morta em uma posição terceira, não simplesmente como uma rival em um plano especular. Pommier aponta duas implicações distintas para esse terceiro feminino: “A Outra mulher é, a princípio, a mãe. Em função dela se declara o amor pelo falo e pelo pai que é seu portador. Uma vez nascido esse amor pelo homem, porém, ele implica o amor pela mulher, e não mais pela mãe.”⁶⁷⁸. Através de seu desejo de um homem, pensa-se na Outra. Por conseguinte, o sentimento de abandono diante da rejeição traz consigo a marca de origem do espaço materno. Considerando que a posição ocupada pela Outra mulher elucida algo do desejo das mulheres, é possível compreender que o ciúme entre mulheres é diferente da rivalidade entre homens:

[...] mais ainda, esse ciúme não exclui uma forma de reconhecimento, senão de amor: não é da Outra mulher que provém originalmente o amor pelo falo, assim como pelo homem? [...] A rivalidade entre as mulheres encontra sua motivação, antes, no narcisismo, isto é, numa demanda de ser única. Não será esse narcisismo regido pela unicidade do falo, seja o falo de que podemos dispor, seja aquele com que nos podemos identificar? Se o ciúme é uma função do falo, ele não se liga à pessoa da rival, mas continua relativo ao homem.⁶⁷⁹

Quando Herculano pergunta de seu amor, ela responde do desejo. Frequentemente, ela faz pouco caso do que ele oferece: casa, dinheiro, casamento... Sua demanda é que ele seja homem para ela e põe em questão sua virilidade sempre que ele a recusa. Entre os dois, Serginho surge como um rival com quem ela disputa o tempo e a atenção: “(com surda irritação) Seu filho não pode sofrer. E eu? Eu posso. Em mim você não pensa? Eu não existo?”⁶⁸⁰. Então, acontece a violação de Serginho na cadeia e ela sente urgente necessidade de ver o rapaz. Acreditando que a compaixão de seu amor é salvadora, Geni é imperiosa: “Se eu não falar com teu filho, ele morre!”⁶⁸¹.

Serginho acata o plano do tio e recebe Geni em seu quarto de hospital. Ainda tomado de ódio ciumento, ele a humilha e, pondo as mãos no pescoço dela, ameaça estrangulá-la. Com sofrida humildade, ela diz que dele não tem medo. Também há uma morta entre eles. Geni oferece o cuidado maternal que ela mesma não recebeu. A mãe a amaldiçoou e ela tenta fazer o oposto com aquele que ama — salvá-lo. Quando Serginho ordena que ela fique nua, ele

⁶⁷⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.176.

⁶⁷⁸ POMMIER, 1992, p.127.

⁶⁷⁹ POMMIER, 1992, p.128.

⁶⁸⁰ RODRIGUES, 1965/1990, p.197.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.217.

assegura que não é sobre desejo, quer apenas vingar a mãe, ao que ela responde: “Vingança minha também! Eu também me vingó! (*soluçando*) Me vingó de ninguém. (*mudando de tom e desabotoando a blusa*) Olha os meus seios enquanto são bonitos!”⁶⁸². Não é a vingança de Geni exibir os seios antes que a maldição da mãe se cumpra?

Convencido pelo roteiro de vingança do tio, Serginho demanda o casamento. Enamorada de Serginho, Geni preferia ter fugido e diz que aceitou se casar apenas para ficar junto do enteado. Patrício cobra que o sobrinho chame Herculano de corno, mas o jovem sente que seu ódio arrefeceu. Em cena íntima com a madrasta, Serginho mostra que não é mais movido apenas por vingança, eles ficam próximos, mordem-se, arranham-se. Fica notável a metamorfose daquele que tinha horror ao sexo até mesmo no casamento. A associação entre Geni e a mãe é evidente desde que o tio apresentou o plano: “Esposa, como minha mãe?”. Então, ele consegue sexualizar a mulher do pai, deixando de lado a morbidez que o fazia querer nunca ter nascido para que a mãe nunca tivesse deixado de ser virgem. Dessa forma, ele não só passa a aceitar o sexo dentro do casamento, mas também fora.

Podemos pensar que Serginho estava antes preso a uma cena como a descrita por Olegário (seção 5.1.2): ele impotente, a mulher sem pecado e um terceiro impotente/castrado. Com o casamento do pai e ao tomar Geni como amante, um dinamismo é imposto à cena, há pecado. O pai o trai ao dirigir o amor para outra pessoa; ele trai o pai com Geni; e Geni o trai com o pai. Ele se diverte com a madrasta: “Sabe que eu fico besta contigo? Parece mentira, mas você me trai. [...] Você não me trai com meu pai? [...] Você não dorme com o velho? Então, eu também posso trair, ora que piada!”⁶⁸³. Portanto, a movimentação da cena não se encerra em si, pois Serginho conclui que, se é traído pela mulher do pai, também pode trai-la com outro, também pode desejar além.

Então, ele apresenta a ela seu projeto de viagem. Geni se desespera, sente que depende de Serginho e que por amor a ele mudou por completo: “Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! [...] Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais!”⁶⁸⁴. Ameaça fazer escândalo, contar o caso deles para Herculano e, por fim, barganha com a própria morte: “[...] se você quer viajar, espera a minha morte. Eu vou morrer cedo. Vai nascer uma ferida no meu

⁶⁸² RODRIGUES, 1965/1990, p.226.

⁶⁸³ *Ibid.*, p.232.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.234.

seio. Depois da minha morte, você viaja!”⁶⁸⁵. Serginho quer que ela concorde e, alegando ser questão de vida ou de morte, mantém-se firme no plano:

(desesperado) Preciso passar uns meses fora. Em lugares onde ninguém saiba o que me aconteceu, o que aconteceu comigo! Em Paris ou Londres, sei lá, eu sou um sujeito como os outros, igual aos outros. Eu preciso ver gente que não saiba. Que coisa linda passar na rua e ninguém saber de nada! Entende agora? Eu quero me salvar. [...] *(começa a chorar)* Não é só você que chora, eu também choro! Geni, se você me ama — eu sei que você me ama — vai aceitar a viagem! *(soluçando)* Diz pra mim, diz, parte, parte. *(Serginho cai de joelhos, abraçando Geni. Ela passa a mão na sua cabeça.)*⁶⁸⁶

Geni permite, então, a partida dele e a trama ensaia um final venturoso. Todavia, depois de ter seu plano de vingança interrompido, Patrício encontra um meio de fazer com que a tragédia siga seu curso. Depois da partida de Serginho, Patrício visita Geni e conta a ela que o sobrinho lhe deu dinheiro para que ele não fizesse escândalo no aeroporto: “Serginho partiu com o ladrão boliviano! [...] É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua-de-mel. Serginho não voltará mais, nunca mais.”⁶⁸⁷.

Por fim, Geni se suicida, mas antes grava a fita que Herculano começou a ouvir no primeiro ato. Ela encerra a gravação com o desespero de seu sofrimento, que tudo amaldiçoa:

Estou só, vou morrer só. *(num rompante de ódio)* Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! *(exultante e feroz)* E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. *(num riso de louca)* Lembranças à tia machona! *(num último grito)* Malditos também os meus seios!⁶⁸⁸

Sendo da ordem do imaginário, seu amor é narcísico e almeja a completude. Em sua ilusão, ela conseguiu o objeto que desejava e isso compromete sua existência, pois qualquer falha nesse amor desperta violência. Nesse sentido, é pertinente a máxima laciana de que “[...] o verdadeiro amor desemboca no ódio.”⁶⁸⁹. Partindo da concepção de que “O amor dá sentido ao real, dá sentido a tudo aquilo que nos acossa durante a vida, seja de fora, de uma maneira violenta, traumática, seja de nosso próprio interior, do pulsional.”⁶⁹⁰; podemos entender que a vida de Geni adquire sentido a partir dessa experiência. As declarações que ela faz a Serginho indicam isso: “Você é tudo para mim. O amor que eu nunca tive!”⁶⁹¹. Dando sentido à vida, pode-se omitir um pouco a morte. Se antes a profecia de sua mãe parecia tê-la

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.234.

⁶⁸⁶ RODRIGUES, 1965/1990, p.235.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p.237.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p.238.

⁶⁸⁹ LACAN, 1972-3/2008, p.157.

⁶⁹⁰ JORGE, Marco Antonio Coutinho. Só o amor pode fazer o gozo condescender ao desejo. **Reverso**, Belo Horizonte, v.41, n.77, p.75-81, jun. 2019. p.78.

⁶⁹¹ RODRIGUES, 1965/1990, p.234.

conduzido de forma inescapável à prostituição, depois de conhecer o amor, ela afirma não querer ser prostituta nunca mais. Uma vez experimentada, como abrir mão dessa sensação de completude? Perdendo a completude, Geni perde tudo.

5.3 O espanto e a alteridade em Nelson Rodrigues

Nesta seção, investigamos como Nelson Rodrigues circundou o grande espanto de sua infância. No princípio, era a nudez narrada pelos outros e ansiada por ele. Investido de coragem, ele transgrediu as recomendações e foi ao encontro dela. O vislumbre do umbigo no carnaval da infância revelou uma nudez encapsulada, inesperada e, portanto, mais agressiva do que a primeira.

Há um pudor e uma nostalgia por outros tempos, entretanto, ao abordar através da arte aquilo que o incomoda, o autor transcende sua intenção moralista. Não estamos, obviamente, analisando Nelson Rodrigues, mas sim destacando uma repetição que marca suas obras. Não usamos suas memórias para dizer algo do autor e sim como ponte para articular em que essas peças se comunicam.

Nelson Rodrigues extrai da infelicidade carnal de homens e mulheres a matéria-prima de sua dramaturgia. Depois de expor sua visão sobre sexo e amor, fomos conduzidos a refletir acerca da não complementaridade entre os sexos, da inexistência da relação sexual e do amor em suplência a esse impossível. Por fim, dissertamos sobre como os homens rodrigueanos que acompanhamos ao longo desta pesquisa lidam com a questão da alteridade.

5.3.1 *Toda nudez, sem amor, será castigada*

Em suas memórias — *A menina sem estrela* —, Nelson Rodrigues afirma que a nudez é o que há de mais patético no ser humano⁶⁹². Usando isso como mote, o autor conta o que foi o grande espanto de sua infância.

Próximo à sua casa, morava uma moça, dos seus 25, trinta anos. “Era a doida da rua, do bairro. Não gritava, não agredia nem falava. Ficava no quarto, dia e noite”.⁶⁹³ Em torno dessa loucura, eram contadas histórias, uma das quais dizia que a moça tirava toda a roupa em algumas noites, permanecendo assim até de manhã.

⁶⁹² RODRIGUES, 1993a, p.23.

⁶⁹³ *Ibid.*, p.23.

Eu ouvi a história, de olho grande. Por muitos dias e muitas noites aquilo não me saiu da cabeça. Imaginava a nudez insone, nudez delirante, rodando pelo quarto. Agora vem o tal grande espanto da minha infância. Eu já fizera sete anos [...] — eu sentia pela demente um certo encanto apavorado. Em casa, as tias avisavam: — “Não vai lá! Não vai lá!”. Mas eu escapulia e, com pouco mais, estava brincando com os meninos da casa de cômodos. Até que tomei coragem. Tomei coragem, passei a mão no trinco e empurrei a porta. Passei lá um segundo fulminante. Mas vi. A louca estava no fundo do quarto, encostada à parede — e nua. Completamente nua. Essa imagem de nudez acuada está, ainda agora, neste momento, diante de mim. Não esperei mais. Corri. Entrei em casa tão branco que alguém perguntou: — “O que é que você tem, menino?”. Disse, se é que disse: — “Nada, não”. Meti-me na cama; debaixo do lençol, tiritava de vergonha, pena, medo e, também, nojo. De repente, o mundo se enchia de nus. Cada qual tinha a sua nudez obrigatória. As donas da rua, se tirassem a roupa toda, estariam nuas como a filha da lavadeira.⁶⁹⁴

Ele já havia visto meninas nuas de sua idade, mas a filha da lavadeira era uma mulher adulta. O espantoso para Nelson é sentir a relação direta e atual entre ele e o fato, como se não houvesse uma memória intermediária: “Estou espiando; a doida me olha também, estrábica de medo. O corpo parado. Mas eis que se torce e destorce, numa súbita danação. A última imagem que fica em mim, cravada em mim, é de uma nudez que se enrosca em si mesma.”⁶⁹⁵.

Algum tempo depois, ainda em sua infância, Nelson Rodrigues viu uma odalisca num desfile de carnaval. No traje da mulher, havia um decote abdominal, por onde se vislumbrava uma nesga da pele e o umbigo:

Mas esse umbigo revelado era pior do que a nudez absoluta. Poderão objetar que eu tivera, com a filha da lavadeira, uma experiência anterior. Mas aí é que está: — não me lembrava, honestamente, não me lembrava do umbigo. Ou por outra: — o umbigo da demente se diluía na nudez geral. E, além disso, ninguém sabia, ninguém. Ao passo que, ali, era o impudor público e radiante, era o escândalo insolente, glorioso. Repito: — para mim, foi uma agressão pior que a nudez da louca.⁶⁹⁶

Na crônica *A feia nudez*⁶⁹⁷, publicada em 15 de janeiro de 1968, Nelson Rodrigues declara que umbigo pretérito ainda lhe atropela sonhos. A nudez é um tema deveras recorrente em suas memórias e crônicas, mas destacamos aqui como ela comparece nas quatro peças escolhidas neste trabalho. Em *Álbum de família*, há Nonô, que anda despido pelos arredores da casa, despertando rancor nos irmãos por ser “[...] um corpo que impressiona até um homem — quanto mais uma mulher!”⁶⁹⁸. Em *Os sete gatinhos*, Seu Noronha hipocritamente se incomoda com a nudez das filhas que ele mesmo prostituiu: “Tem coragem de falar com seu pai, nua?”⁶⁹⁹.

⁶⁹⁴ RODRIGUES, 1993a, p.24.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.39.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.40.

⁶⁹⁷ RODRIGUES, 2007b, p.6.

⁶⁹⁸ RODRIGUES, 1945/1981, p.102.

⁶⁹⁹ RODRIGUES, 1958/1985, p.202.

Olegário, protagonista de *A mulher sem pecado*, fica obcecado com o banho da esposa, com o prazer que ela pode sentir diante da própria nudez, ser amante de si mesma. Por ele, ela jamais se despiria, mesmo no banheiro. Entre as normas que ele tenta impor a ela está que ela não deveria ficar sem cinta, pois assim estaria mais próxima do pecado — da nudez.

Em outra crônica, Nelson Rodrigues lamenta que a nudez não custe mais esforço e mostra-se saudosista do espartilho, pois ele “[...] criava entre a mulher e sua nudez, entre a mulher e o pecado, uma distância física e psíquica. Despir-se era um esforço, uma paciência, quase um martírio. E uma bonita senhora deixava de ser uma Ana Karenina — por preguiça.”⁷⁰⁰. Para o autor, durante séculos, houve uma preservação do mistério do umbigo, como se a mulher não o tivesse, pois ele só era visto pelo marido ou pelo parteiro. Para os outros homens, “[...] o umbigo era irreal, utópico, absurdo.”⁷⁰¹. O biquíni seria um marco desse movimento regressivo de pudor: “O que é a praia senão a nudez com Freud?”⁷⁰². Ele lamenta o tédio visual diante da falta de mistério: “Como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém.”⁷⁰³.

Em seu projeto estético de ficção purificadora e atroz, seus personagens realizam a miséria inconfessa de cada um de nós. Anna Karenina e Emma Bovary traíram para que as senhoras da vida real não tivessem que fazê-lo. Tomando o exemplo de *Crime e Castigo*, ele afirma que no instante em que Raskolnikov cometeu o assassinato, o ódio social que fermenta em nós foi diminuído, ele matou por todos. Com seu teatro, ele almeja um impacto mais puro: “Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.”⁷⁰⁴. De acordo com sua concepção artística, é possível apreender que Geni se despe e se suicida para que outras mulheres, velando a nudez com o pudor, não tenham o destino dela.

O autor defende que a nudez sem amor conduz a uma inconsolável solidão da mulher. Diante da notícia do suicídio de Marilyn Monroe, Nelson Rodrigues reflete que ela se tornou célebre por seu “impudor mercenário”, pois posara nua na adolescência. A partir de então, “Nenhuma coroa, nenhuma estrela, nenhum manto — nada a salvaria de sua própria nudez.”⁷⁰⁵. Segundo ele, Marilyn Monroe morreria de beleza, uma enfermidade que “[...] causa

⁷⁰⁰ RODRIGUES, 2007b, p.28

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.7.

⁷⁰² RODRIGUES, 1997, p. 119.

⁷⁰³ RODRIGUES, 2007b, p.47.

⁷⁰⁴ RODRIGUES, 1957 apud CASTRO, 2006, p.273.

⁷⁰⁵ RODRIGUES, 1993a, p.25.

na mulher um desgaste interior, macio, insidioso, fatal. E, no fim de certo tempo, a mulher bonita se volta contra si mesma, com tédio e ira de todos os seus dons plásticos.”⁷⁰⁶. Em suas memórias, os dois nus — a demente da Aldeia Campista de sua infância e a estrela de Hollywood — estão justapostos.

Diante dessa morte, o autor também pensa em sua peça *Toda nudez será castigada*. Tal qual Marilyn, Geni tem sua foto em pleno esplendor de nudez. Patrício utiliza a fotografia para fisgar o olhar de Herculano e Serginho, seduzi-los de antemão, antes que eles a conheçam. Sobre o retrato nu da atriz, Nelson assegura que: “Não se pode imaginar nudez mais sofrida, mais humilhada e eu diria também mais suicida. [...]. Há uma relação nítida entre o impudor da folhinha e o pudor da morte. Por outras palavras: ela se matou porque se despiu.”⁷⁰⁷. Ou, de modo mais específico, ela “[...] morreu porque se despiu sem amor. E aí está a palavra: — amor, amor. Foi o remorso, foi a humilhação da nudez sem amor. Só o ser amado tem o direito de olhar um simples decote.”⁷⁰⁸. Disso, o autor depura algo que lhe parece uma verdade óbvia: “[...] a nossa danação começou quando separamos a nudez do amor. Em nossa época, é tão raro o amor, e tão difícil amar. Que é o ganha-pão dos psicanalistas senão essa impotência de sentimento?”⁷⁰⁹.

Às vésperas da estreia da peça, uma nota é publicada pelo *Diário de Notícias*: “Nelson Rodrigues não considera chocante o título de sua peça *Toda nudez será castigada*. Explica ele: ‘Na realidade, devia, contudo, ser esclarecido que toda nudez, sem amor, será castigada’.”⁷¹⁰. Herculano tenta colocar um manto de amor sobre o despudor de Geni. O protagonista supera o horror ao sexo, insígnia da família de castos, amalgamando-o ao amor, que o torna lindo e nobre.

Na fita que deixou gravada para Herculano, Geni diz que às vezes não entende a si mesma e expõe um relato infantil: “Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos.”⁷¹¹. Podemos refletir que, enquanto no mundo animal a nudez é o estado natural, uma obviedade esperada; entrando na esfera humana, a nudez adquire uma marca da ausência e da transgressão. Na obra de Nelson Rodrigues, àquele que está nu, falta algo além da roupa, falta que só pode ser recoberta pelo amor. Em suas memórias, Nelson Rodrigues relata que, uma vez, em seus devaneios infantis,

⁷⁰⁶ RODRIGUES, 1957, p.29.

⁷⁰⁷ RODRIGUES, Nelson. **O autor explica porque toda nudez será castigada**. O Globo (Rio de Janeiro). p.6, 15 jul. 1965.

⁷⁰⁸ RODRIGUES, 1993a, p.25.

⁷⁰⁹ RODRIGUES, 1965, p.6.

⁷¹⁰ PERISCÓPIO. **Diário de Notícias** (Rio de Janeiro). p.7, 19 jun. 1965.

⁷¹¹ RODRIGUES, 1965/1990, p.167.

começou a imaginar uma mulher que jamais ficasse nua, mesmo que tirasse toda a roupa: “Essa mulher, de nudez impossível, tomou as feições e toda a figura da professora que era, no momento, o meu grande amor. [...] por vários anos, continuei agarrado à minha utopia [...]. Queria para mim a nudez impossível.”⁷¹².

Transformando seu espanto e seu incômodo em arte, Nelson Rodrigues atinge o público com o estranho familiar. Fascínio, horror, loucura e morte se articulam em torno da nudez nas peças aqui destacadas. Partindo disso, investigamos agora as considerações lacanianas acerca do desencontro fundamental entre os sexos e do papel que o amor pode desempenhar em relação ao traumático pulsional.

5.3.2 *A infelicidade carnal como substância dramática*

Amor e morte são os temas perenes na obra de Nelson Rodrigues. Para o autor, a morte é solúvel, por desembocar na eternidade. O amor, em contrapartida, é insolúvel: “Esta é a grande desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência. É este, de fato, o único problema do homem.”⁷¹³. As soluções que ele sugere para a angústia advinda da sexualidade são a castidade ou o amor físico exclusivamente por amor⁷¹⁴. Em crônica, Nelson Rodrigues sustenta que: “O homem é triste porque, um dia, separou o sexo do amor. Nada mais vil do que o desejo sem amor.”⁷¹⁵.

A infelicidade carnal, na qual Nelson Rodrigues encontrou material para sua obra dramaturgica, remete-nos à relação desarmônica que o ser falante tem com o próprio corpo. A linguagem, desde sua origem, funciona como suplente do gozo sexual, ordenando-o⁷¹⁶. Sendo assim, todos aqueles que estão sob o domínio da linguagem alienam nela uma parte de seu gozo. Pode-se entender que o sacrifício de gozo é requisitado pela demanda do Outro, vinculada a toda a cultura e aos conhecimentos construídos, pois sem a linguagem não seria possível o acesso a eles. A perda então gerada passa a circular e, ao se colocar como suporte do discurso do Outro, é possível fruir de uma parte desse gozo sacrificado, reencontrando-o na fala⁷¹⁷.

⁷¹² RODRIGUES, 1993a, p.178-9.

⁷¹³ RODRIGUES, 2011, p.104.

⁷¹⁴ RODRIGUES, 2011, p.16.

⁷¹⁵ RODRIGUES, 1995, p. 330.

⁷¹⁶ LACAN, 1971-2/2011, p.41-2.

⁷¹⁷ FINK, 1998, p.125-6.

É justamente a impossibilidade de conter o gozo dentro de si que está em jogo na castração. Estabelecendo uma renúncia ao gozo e não ao pênis, ela é aplicável tanto aos homens quanto às mulheres. Portanto, a lógica do sexo decorre da conotação de uma falta — a castração — transmitida a ambos os sexos⁷¹⁸. Nesse contexto, o falo destaca-se como “[...] o significante da própria perda que o sujeito sofre pelo despedaçamento do significante.”⁷¹⁹. O falo é significante do desejo, mas não é a causa do desejo, pois esta permanece além da significação. Por sua vez, o objeto *a* aponta para a capacidade de desejar, a causa real e indizível do desejo. Para que o simbólico se movimente é preciso que algo falte, pois sem a falta o sujeito não se constitui e a dialética do desejo não pode se estabelecer. Destarte, a função que implementa a falta e aliena na linguagem é a função fálica. Todos são divididos pela linguagem, contudo há diferentes formas de sê-lo.

Sob o domínio do primado do falo, o inconsciente desconhece a diferença entre os sexos. Conforme apresentado no capítulo 3, o complexo de Édipo culmina na identificação com o pai e interdição do objeto materno. A partir disso, “A atividade se expressa como traço masculino no exercício sexual, na assunção de uma posição de domínio, e nas atitudes agressivas de exteriorização da pulsão de morte.”⁷²⁰. Tanto masculinidade quanto feminilidade são resultados da inscrição da castração:

A castração feminiliza homens e mulheres. Em Freud, o pênis e o pai são suportes naturais do valor fálico. Não há, para o autor, distância entre o símbolo e sua encarnação imaginária. É algo do qual hoje se pode criticá-lo. Devemos a Lacan essa distinção que comporta a quebra da correspondência entre significante órgão. Ela é coerente com a forma como esse autor considera a relação entre as palavras e as coisas, inscrevendo o referente no próprio campo da linguagem.⁷²¹

Indo além do dualismo atividade e passividade e da contraposição entre ter e ser, Lacan elabora uma forma de abordar a diferença sexual a partir da relação com a ordem simbólica. Ao longo de seu ensino, “[...] o homem deixa de ser utilizado em sua acepção filosófica — como sinônimo de ser pensante — e passa a definir um efeito da diferença sexual.”⁷²². No *Seminário 18*, o autor trabalha com a noção de semblante, que é um efeito — da imagem ou do significante — para lidar com a disjunção entre homens e mulheres. Lacan

⁷¹⁸ LACAN, 1968-9/2008, p.218.

⁷¹⁹ LACAN, J. (1959). À memória de Ernest Jones: Sobre sua teoria do simbolismo. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.723.

⁷²⁰ POLI, M. C. A Medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise. **Revista Ágora**. Rio de Janeiro, v.10, p. 279-294, 2007, p.282.

⁷²¹ POLI, 2007, p.283

⁷²² AMBRA, 2015, p.53.

pontua que o semblante do homem é posto à prova diante da mulher, “[...] porque é nisso que ela é o Outro — sabe melhor o que é disjuntivo no gozo e no semblante”⁷²³.

É justamente nisso que jaz a distância a que o homem se encontra dela. Se falei em hora da verdade, é por ser a ela que toda a formação do homem é feita para responder, mantendo, contra tudo e contra todos, o status de seu semblante. É certamente mais fácil para o homem enfrentar qualquer inimigo no plano da rivalidade do que enfrentar a mulher como suporte dessa verdade, suporte do que existe de semblante na relação do homem com a mulher.⁷²⁴

Refletindo acerca de *A mulher sem pecado*, percebemos que, de fato, Olegário preferia invocar diversos rivais a encarar o desejo que a esposa apresentava a ele. Enquanto, desde a infância, o menino se orienta no sentido de “parecer-homem” e dar mostras disso, ou seja, encontrar seu lugar por meio do significante fálico; as mulheres, por sua vez, são não totalmente referidas à função fálica. Formalizando isso, Lacan escolhe não marcar o significante-homem como distinto do significante-mulher, chamando um de x e o outro de y, por exemplo. Ele coloca x no lugar do furo que faz no significante, como variável aparente⁷²⁵.

Nesse sentido, homens — qualquer que sejam seus genótipos ou fenótipos — são aqueles totalmente determinados pela função fálica. É possível afirmar, então, que todo o homem ($\forall x$) se define pela função fálica (Φx). Por conseguinte, o homem está limitado ao gozo fálico, ou seja, àquele permitido pela ação do significante. O pensamento também é gozo, conforme pudemos perceber nas obsessões de Olegário (seção 5.1).

Apesar do “todos” que denota o homem, existe ao menos um ($\exists x$), o Pai não castrado do mito de *Totem e tabu*, que não cabe na função fálica: $\exists x \overline{\Phi x}$. O mito e a exceção fundam o conjunto dos homens. Morto o Pai, todos os homens gozam somente a partir da função que se estabeleceu. Por conseguinte, o mito cabe aqui para demonstrar que o gozo sexual será possível, mas limitado⁷²⁶. Sendo assim, a função fálica é, propriamente, o que obtura a relação sexual⁷²⁷. Fink⁷²⁸ aponta que apenas para o pai mítico originário é possível ter uma relação sexual *com* uma mulher, enquanto todos os outros homens se limitam a uma “relação” com o objeto *a*, não com uma mulher em si.

Outra consequência do mito é apontar que é impensável dizer *A* mulher. Não podemos dizer todas as mulheres⁷²⁹, pois, enquanto a exclusão do Pai funda o conjunto dos

⁷²³ LACAN, 1971/2009, p.34.

⁷²⁴ LACAN, 1971/2009, p.33-4.

⁷²⁵ LACAN, 1971-2/2011, p.31.

⁷²⁶ LACAN, 1971-2/2011, p.44.

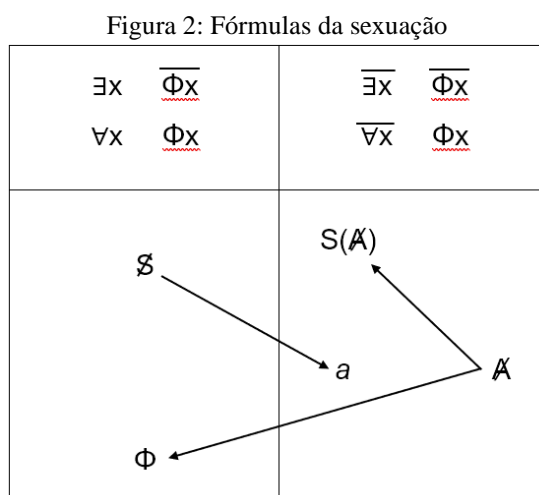
⁷²⁷ LACAN, 1971-2/2011, p.43.

⁷²⁸ FINK, 1998, p.139.

⁷²⁹ LACAN, 1971/2009, p.99.

homens, não há uma exceção que funde o conjunto das mulheres. Ou seja, não existe x que não esteja, pelo menos em parte, submetido à função fálica: $\overline{\exists x \Phi x}$. Sendo assim, as mulheres — quaisquer que sejam seus genótipos ou fenótipos — são definidas como não totalmente limitadas em relação à ordem simbólica: $\overline{\forall x \Phi x}$. Fink pondera que: “Lacan não elabora essa ideia em termos positivos, afirmando, por exemplo que *alguma parte de cada mulher* escapa ao domínio do falo. Ele admite essa ideia como uma possibilidade, não uma necessidade.”⁷³⁰. É isso que torna o gozo do Outro potencialmente experimentável por elas, enquanto o gozo dos homens está restrito ao gozo fálico.

Estabelecidas as equações, podemos ver agora como isso se situa no quadro das fórmulas da sexuação⁷³¹:



Fonte: LACAN, 1972-3/2008, p.84.

O lado esquerdo é o lado homens: existe um homem não submetido à função fálica e os homens estão completamente submetidos à função fálica. Nele estão situados o \mathcal{S} e o Φ , que o suporta como significante. O lado direito é o lado mulheres: não existe exceção à castração e as mulheres estão não-todas submetidas à função fálica. Como já foi estabelecido, A mulher não existe e no quadro isso é demarcado por: \mathcal{A} (em francês, *La*, artigo definido feminino). Lacan ressalta que, no que se refere ao inconsciente, \mathcal{A} mulher é na relação radicalmente o Outro. \mathcal{A} aponta para o falo Φ e para o significante da falta no Outro $S(\mathcal{A})$:

A mulher tem relação com $S(\mathcal{A})$, e já é nisso que ela se duplica, que ela não é toda, pois, por outro lado, ela pode ter relação com o Φ . Φ , nós o designamos com esse

⁷³⁰ FINK, 1998, p.140.

⁷³¹ LACAN, 1972-3/2008, p.84.

Falo, tal como eu o preciso por ser o significante que não tem significado, aquele que se suporta, no homem, pelo gozo fálico.⁷³²

Do lado do homem, por sua vez, vemos que $\$$ aponta para o objeto a , indicando que o parceiro sexual só pode ser alcançado por intermédio daquilo que é causa de seu desejo. Nesse sentido, o objeto a faz o papel do parceiro que falta⁷³³. Em outras palavras, “[...] toda a sua realização quanto à relação sexual termina em fantasia.”⁷³⁴. Partindo disso, é possível afirmar que homens são aqueles que abordam a inexistência da relação sexual a partir da fantasia, colocando o objeto a do lado do Outro sexo. Ambra elucida que:

A exterioridade do objeto a na montagem da fantasia é constitutiva desse, independentemente daquilo que possa vir representá-lo para o sujeito ser sexuado ou não: inexistindo a relação que essencializa o gozo, sexual seria, portanto, a *forma* de qualquer relação estabelecida a partir dessa montagem da fantasia.⁷³⁵

Portanto, não é possível estabelecer uma proporcionalidade, reciprocidade ou harmonia entre os sexos, pois homens e mulheres são divididos pela linguagem de formas distintas e “[...] essa diferença na divisão é responsável pela diferença sexual.”⁷³⁶. Posto que não há complementaridade, não há também a relação sexual entre seres falantes.

A visão de Nelson Rodrigues sobre o sexo é “[...] que a relação sexual sem amor é uma ignomínia, e como nós a usamos sem amor normalmente, nós somos uns desgraçados. [...] Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá este acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor.”⁷³⁷. Segundo o autor, um sujeito pode passar por muitas encarnações até conseguir viver um momento de amor, pois nada garante que a mulher amada cruze seu caminho. Sendo assim, encontrar a mulher amada é um milagre, perante o qual “[...] o sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor.”⁷³⁸. Uma mulher pode ser, conforme Soler⁷³⁹ afirma, uma invenção sintomática do homem porque A mulher não existe. Ou seja, a partir do momento em que seu desejo o atormenta, a mulher pode ser um sintoma para o homem⁷⁴⁰.

Quando uma mulher corresponde ao desejo do homem e se dirige a ele, é com a castração que ele se depara. O desejo se constitui como proibido e é, em sua essência,

⁷³² *Ibid.*, p.87.

⁷³³ *Ibid.*, p.69.

⁷³⁴ LACAN, 1972-3/2008, p.92.

⁷³⁵ AMBRA, 2015, p.72.

⁷³⁶ FINK, 1998, p.147.

⁷³⁷ RODRIGUES, 2011, p.19.

⁷³⁸ RODRIGUES, 2011, p. 19.

⁷³⁹ SOLER, Colette. **A psicanálise na civilização**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998, p.18.

⁷⁴⁰ POMMIER, 1992, p.47.

transgressor. Logo, quando a mulher desejada cessa sua fuga, o desejo passa a comportar o risco de se autoproibir. Pommier⁷⁴¹ ressalta que a manifestação do desejo de uma mulher tem, portanto, a função paterna da castração. Isso não quer dizer que uma mulher seja castradora, mas sim no sentido de um relançamento do desejo. Por conseguinte, o homem lida com uma contradição fundamental, posto que

[...] o pai do totem ordena o gozo sexual, enquanto o pai do Édipo o proíbe, e, quando fica ameaçado em sua unicidade, o homem não sabe mais a que pai recorrer. [...] Para conservar, apesar de tudo, um lugar privilegiado, o homem pode procurar localizar seu rival, portanto, outorgando a si mesmo o único lugar que é único (o do nome). O rival potencial, o personagem terceiro, fica assim situado no lugar do gozo obsceno (o do falo), e é ele quem desencadeia esse ciúme "estrutural" que compõe o que é próprio da loucura masculina, quando está em causa aquilo que sujeita o homem ao sexo oposto.⁷⁴²

Como vimos com a simulação de restrição de movimentos de Olegário em *A mulher sem pecado*, diante do desejo da esposa ele estabeleceu uma autoproibição e situou um terceiro no lugar do gozo obsceno. Quando uma mulher manifesta seu desejo pode, portanto, provocar uma angústia de castração, possivelmente resultando tanto nos sintomas de impotência quanto se expressando por meio do ódio ao feminino. Pommier aponta que essa angústia de castração é perene, pois, ao nascer para a linguagem, o sujeito contrai uma dívida de amor que “[...] o reconduz infinitamente a esse limiar, onde, no entanto, ele apalpa sua morte, já que o falo com que é convocado a se identificar é tão vazio quanto o buraco comportado nas palavras.”⁷⁴³

Em *Toda nudez será castigada*, acompanhamos Herculano às voltas com essa dívida de amor: na preocupação de salvar o filho — colocado por ele em um lugar paterno de proibição/permissão — da loucura ou da morte e no projeto de regenerar a prostituta. Serginho demandava-lhe castidade e as tias inspecionavam sua intimidade, ele é acusado pelas cuecas: “[...] você é homem, o teu desejo pinga!”⁷⁴⁴. Sendo assim, a família de castos lhe proibia o desejo, enquanto Geni o convocava a uma expressão mais livre. Com o casamento, Herculano busca a fictícia unidade propagada pelo cristianismo, modulando aquilo que em Geni aponta para a alteridade e divisão.

Na obra de Freud, é possível apreender que o amor serve como resposta à perda primária, uma satisfação narcísica é extraída ao amar aquele que é semelhante⁷⁴⁵. O amor, portanto, é narcísico e visa a completude, norteador pela ilusão do Um. Na neurose, a busca e a

⁷⁴¹ POMMIER, 1992, p.57.

⁷⁴² POMMIER, 1992, p.62.

⁷⁴³ POMMIER, 1992, p.74.

⁷⁴⁴ RODRIGUES, 1965/1990, p.196.

⁷⁴⁵ POMMIER, 1992, p.48.

produção de sentidos que almejam essa completude são estruturantes. Poli⁷⁴⁶ elucida que a construção de uma identidade homem ou mulher são produções sintomáticas que visam suplantar o furo estrutural. O ensino de Lacan, por sua vez, tornou explícito que o pleno encontro entre os sexos é inviável, é apenas o horizonte inalcançável. O amor vem, então, em suplência à inexistência da relação sexual.

Mesmo que seja uma crença enganosa, poder amar é uma decorrência da castração. [...] Acreditar que homens e mulheres constituam identidades complementares é, portanto, correlativo da ilusão que torna o amor um dos possíveis destinos da castração. O problema é que, ao crer-se em demasia, suporta-se pouco a queda das certezas. [...] Pode-se passar a vida buscando encontrar o outro complementar que, pelo amor, garantiria a identidade. Alguns casais dão provas desse encontro e optam por assegurar-se mutuamente, até o fim de seus dias. Do ponto de vista cultural, esta é a resposta estética à falta de sentido da vida — castração simbólica — que mais apreciamos.⁷⁴⁷

Para Nelson Rodrigues, “O sexo sem amor é uma cristalina indignidade. Sempre que o homem ou a mulher deseja sem amor se torna abjeto.”⁷⁴⁸. Ao mesmo tempo em que podemos depurar da obra rodrigueana um ideal de complementaridade entre homem e mulher através do amor, também percebemos que a tragédia sombreia esse idílio. Amor e morte comparecem juntos, no extremo do amor — possível ou impossível — ela é invocada.

Nelson Rodrigues defende que “[...] quem ama traz em si o apelo da morte. É o sonho, uma nostalgia e, numa palavra, é a vontade de morrer com o ser amado. Por que repudiar a morte, se ela está em nós, tão em nós, tão docemente em nós? O sujeito que nasce já começa a morrer.”⁷⁴⁹. Portanto, a sexualidade humana tem a marca das perdas advindas da certeza da morte e da separação entre sexo e amor. Contudo, é possível afirmar que, assim como o encontro entre os sexos, a morte é uma crença, pois não é possível experimentá-la: “O registro que fazemos é sempre o da perda do outro. Mas, nesse sentido de perda, a morte é antes uma fantasia de união, atinente ao amor.”⁷⁵⁰.

Afirmando-se como um romântico num sentido quase caricatural, Nelson Rodrigues opina que “[...] todo amor é eterno e, se acaba, não era amor. Para mim, o amor continua além da vida e além da morte. Digo isso e sinto que se insinua nas minhas palavras um ridículo irresistível, mas vivo a confessar que o ridículo é uma das minhas dimensões mais válidas.”⁷⁵¹. Por vezes, o pacto de morte é evocado em sua obra como a maior prova de amor.

⁷⁴⁶ POLI, 2007, p.288.

⁷⁴⁷ POLI, 2007, p.288.

⁷⁴⁸ RODRIGUES, 2011, p.101.

⁷⁴⁹ RODRIGUES, 2011, p.48.

⁷⁵⁰ POLI, 2007, p.289.

⁷⁵¹ RODRIGUES, 2011, p.101.

Se a união em vida é impossibilitada, então a ficção do encontro pode ser associada à ficção da morte, criando um último idílio.

5.3.3 *A questão da alteridade para os homens rodrigueanos*

Embora o conceito de alteridade não apareça diretamente na obra de Freud, sua condição de estrangeiro e a própria radicalidade da descoberta do inconsciente levaram-no a margeá-la. Em seu *Projeto para uma psicologia científica*⁷⁵², Freud apresenta o outro que comparece em auxílio ao desamparo primordial, proporcionando a mítica primeira experiência de satisfação. No narcisismo também está presente a figura de alteridade, pois é em relação ao outro que o *eu* é definido. Moreira delinea que, na obra freudiana, o “outro-abstrato” é a máxima presença de alteridade e pode ser traduzido pela verdade da castração e pelas formas universais de saber, aos quais se recorre para tornar a vivência compreensível⁷⁵³. Sendo referente à castração, a alteridade, em última instância, não pode ser negada, apresentando-se como um limite intransponível: “A dimensão de alteridade expressa na figura do ‘outro-abstrato’ é recusada na psicose e renegada na perversão, mas a Lei, o limite, reaparece e se impõe no sintoma, introduzindo uma perspectiva mortífera para o sujeito.”⁷⁵⁴.

Conceber a dimensão da alteridade não é algo simples. Nas reflexões que se seguem, acompanhamos a linha de pensamento desenvolvida por Pommier no artigo *L’altérité c’est le sexe*⁷⁵⁵, a fim de investigar o caminho percorrido pelo sujeito até chegar ao reconhecimento da alteridade.

Adentramos na existência como sujeitos desejantes a partir da recusa em ocupar o lugar de mero objeto. A divisão interna cavada pelo desejo traz um incômodo que o sujeito busca resolver com a miragem do Um. Por exemplo, pode-se buscar o mítico parceiro amoroso complementar ou um grupo que represente uma unidade e, por conseguinte, rejeite o que lhe é estranho. Sendo assim, somos divididos como sujeitos, mas isso não implica necessariamente reconhecer o outro como diferente. O cristianismo promete a unicidade a partir de um amor divino, mas obteve o oposto ao separá-lo do sexo⁷⁵⁶.

⁷⁵² FREUD, S. (1895). Proyecto de psicología. In: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v. I.

⁷⁵³ MOREIRA, Jaqueline Oliveira. **Do problema da alteridade no pensamento freudiano: uma construção**. Revista Agora. Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 251-270, 2003, p.262.

⁷⁵⁴ MOREIRA, 2003, p.268.

⁷⁵⁵ POMMIER, 2002.

⁷⁵⁶ POMMIER, 2002, p.101.

Em essência, o amor não viabiliza o reconhecimento do próximo. O outro desse amor narcísico, que visa completude, representa um duplo imaginário que também pode despertar ódio: “Meu amor, perdoa meu ódio!”⁷⁵⁷, diz Aurora, de *Os sete gatinhos*, ao entregar o amado para a morte. Também em *O beijo no asfalto*, antes de atirar no amado, Aprígio diz: “Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor.”⁷⁵⁸. Guilherme, em *Álbum de família*, assassina Glória quando ela se nega a unir-se a ele. Em todos esses casos, diante da não reciprocidade, o amor passa a manifestar a face de ódio aniquilador.

Em *O mal-estar na cultura*⁷⁵⁹, Freud percebe que o amor ao próximo é uma inversão decorrente do recalçamento do ódio, que é muito mais basilar. O supereu conduz o sujeito a respeitar seu semelhante, mas, em contrapartida, dirige ao eu as moções agressivas que seriam destinadas ao outro. A dimensão do supereu não aponta, portanto, para a alteridade.

O medo da escuridão e da solidão, marcas das primeiras fobias, demonstram a falta que o eco da palavra faz. Pommier aponta que, sem o suporte da visão, a criança pode sentir a ameaça de que seu corpo se desvaneça ou que se torne o falo que a mãe deseja. A angústia da castração pode ser articulada em dois tempos. Enquanto a angústia de castração da mãe ameaça o corpo do sujeito em sua totalidade, a angústia de castração do sujeito recai sobre uma parte de seu corpo⁷⁶⁰. Também é nessas condições noturnas angustiantes que se iniciam as práticas masturbatórias infantis. O prazer advindo dos genitais surge como uma afirmação de que o corpo não é o falo, jogando a parte contra o todo. Apesar desse movimento afirmativo, esse gozo não alivia a angústia. Sendo assim, a castração materna desperta excitação sexual, mas exclui a alteridade, pois na masturbação é o próprio duplo que está em questão. A perseguição do duplo vigora até a descoberta da diferença entre os sexos.

Ao sobrepor a imagem do corpo do sujeito ao falo que lhe falta, o Outro materno engendra esse narcisismo. O falo surge, então, como um objeto mais cobiçado pelo Outro do que pelo sujeito. Diversas maneiras de satisfazer essa demanda são formuladas pelas teorias sexuais infantis. Uma delas, por exemplo, seria tornar-se um com a mãe, garantindo todas as satisfações pulsionais do corpo. Vimos isso em Edmundo, de *Álbum de família*, que almejava mais voltar a ser um com a mãe, retornando ao céu que teria antecedido o nascimento, do que tomá-la como amante.

⁷⁵⁷ RODRIGUES, 1965/1990, p.251.

⁷⁵⁸ RODRIGUES, 1961/1990, p.152.

⁷⁵⁹ FREUD, S. (1930). O mal-estar na cultura. In: FREUD, S. **Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

⁷⁶⁰ POMMIER, 1992, p.71.

Meninos e meninas são o falo em um primeiro momento, por isso que as teorias sexuais infantis a princípio atribuem falo a todos, sem diferença nem alteridade⁷⁶¹. Reconhecer a diferença de gêneros é bem distinto de assimilar a diferença sexual, pois só com esta descoberta o sonho da unidade se mostra inviável. Como vimos, Freud considerava que a diferença entre masculino e feminino se estabelecia a partir de atividade e passividade. Por conseguinte, não é a posse do pênis que garante a masculinidade. O caminho de acesso ao gozo fálico tem por condição esbarrar em alguma barreira como equivalente psíquico da Lei. Dessa forma, a punição pode ser sentida como consequência de uma transgressão excitante.

Ao longo de nossas abordagens das peças, percebemos a marca da excitação pela transgressão em alguns personagens: na forma como Jonas se servia das garotas das redondezas; na confissão da fantasia de violar mulheres na rua feita por Olegário; e no potencial transgressor que Herculano reconhece em si, como se apenas a sobriedade pudesse assegurar que ele não se tornaria um assassino incestuoso. A posição de atividade traz consigo, portanto, um sadismo latente. Segundo Pommier⁷⁶², a brutalidade contra o outro mostra-se como primeiro traço da masculinidade muito antes da relação sexual ser compreendida.

A posição da atividade implica numa dessemelhança e, por conseguinte, no reconhecimento da alteridade. Como essa masculinidade tem que ser constantemente afirmada, o Outro sexo torna-se alvo de uma fascinação angustiada, uma alteridade perturbadora. Uma criança pode levar muito tempo para reconhecer a ausência de falo da mãe, pois, tendo nascido dessa ausência, seu ser depende disso⁷⁶³. Percebemos a perseverança do ideal não castrado de mãe naquilo que move Olegário em sua busca da mulher sem pecado ou no desejo que Serginho manifesta em anular retroativamente a própria existência para que a mãe permanecesse virgem.

É preciso enfatizar que também as meninas e mulheres rejeitam o feminino. Em *Toda nudez será castigada*, por exemplo, a tia fica terrificada com o seu menino ter “servido de mulher” e Geni, apesar de exibir seu corpo, relata sentir aversão pelo feminino nu. Pommier defende que, desde que encarada de frente, a descoberta do feminino proporciona o reconhecimento da alteridade em sua maior generalidade e que somente a partir disso a solidão da infância pode ser quebrada. Situamos aqui o papel que Geni desempenha para Serginho, pois essa dimensão da alteridade só pode ser reconhecida a partir da sexualidade adulta.

A dimensão do terceiro torna-se implícita nos jogos de rivalidade e demanda de exclusividade do amor, como vimos com Olegário e Herculano. Enquanto a dimensão narcísica

⁷⁶¹ POMMIER, 2002, p.103.

⁷⁶² POMMIER, 2002, p.104.

⁷⁶³ *Ibid.*, p.105.

se põe a serviço do Um, o gozo sexual adquire sentido a partir do terceiro que o interdita. É da exclusão desse terceiro que surge o dois da alteridade. O sofrimento diante de imaginar a vitória do terceiro é uma forma de reviver a cena primordial. A alteridade do sexo remete ao traumático infantil, pois a fantasia e o amor rejeitado no complexo de Édipo imprimem uma marca que perdura. Um trauma atual pode, portanto, avivar a cena fantasiada e a dor da rejeição.

Essa cenografia a três, implicada na demanda de exclusividade do amor, extrai gozo daquilo que foi traumático. ao ponto de a dor da traição tornar-se um sofrimento delicioso⁷⁶⁴. A função do terceiro vai além do pai como aquele que interdita o incesto, ela coloca na cena fantasística o pai do trauma sexual. O pai ter sido considerado, ao menos em devaneio, um sedutor em potencial marca o psiquismo de forma traumática mesmo que nada tenha acontecido. Ressaltamos que o trauma sexual aqui referido não concerne a uma sedução efetiva, mas àquela fantasiada, na qual o desejo do pai se confunde com o desejo pelo pai. Fantasiar um vínculo sexual com o pai, contudo, põe em xeque a própria existência, pois seria não ter nascido. Além disso, ele é amado especificamente por sua função de pai, o que implica que o desejo dele está em outro lugar. A impossibilidade que seu amor comporta é o que mais seduz, um amor que conduz à rejeição⁷⁶⁵.

O amor pelo pai portador do falo é salvador, mas também é paradoxal desde sua origem, pois, ao se dirigir a um rival, confronta erotismo e desaparecimento⁷⁶⁶. O sadismo, presente tanto na perversão quanto na neurose, decorre da rivalidade com o pai. Para afirmar-se como viril, ele entende que tem que dirigir uma crueldade ao objeto sexual, cometendo os atos que atribui ao rival. Em *Álbum de família*, Guilherme mata a pontapés uma moça engravidada pelo pai e relata o ato à família quando, depois de mutilar os genitais, sente-se superior ao pai.

Há na masculinidade a marca de um sadismo latente. Pommier considera que: “O homem violenta a mulher, mesmo que seus atos continuem civilizados, porque a virilidade de seu desejo, por si só, é brutal, não no sentido da busca de uma destruição, mas no da eternização de uma vítima que não interessa eliminar.”⁷⁶⁷. O autor aponta que o amor de um homem por uma mulher pode se referir menos ao que ela apresenta de semelhante à mãe e mais à ruptura que ela pode promover em relação ao espaço materno. A masculinidade pode conduzir o homem a aliar-se a uma generalidade e ignorar o que faz, não se implicando como sujeito. Há,

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p.107.

⁷⁶⁵ POMMIER, 1992, p.27.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p.76.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.91.

portanto, uma perda de subjetividade na masculinidade. Justamente por isso, ele pode ter a impressão de não ser amado pelo que tem de singular, mas sim pelo valor fálico — seu dinheiro, poder ou proezas sexuais⁷⁶⁸.

A divisão interna do gozo se estabelece a partir da cena primordial, que inclui três personagens. O terceiro emerge e traz à tona a alteridade da mulher e o desejo de morte do homem. Sendo assim, a intimidade entre desejo sexual e desejo assassino aproximam gozo sexual e morte. Situado nesse limite, o orgasmo divide o corpo e instala uma alteridade interna. O que, a princípio, poderia ser o encontro de duas pessoas com seus sonhos onanistas, passa a revelar a dimensão da alteridade, pois cada um já traz um terceiro acoplado. Portanto, o gozo sexual impõe o reconhecimento da diferença⁷⁶⁹. Contudo, tanto a rejeição ao feminino quanto as representações religiosas do pai dificultam essa descoberta erótica da alteridade.

É notável a evitação do reconhecimento dessa alteridade em muitos dos personagens aqui trabalhados e podemos apontar nisso as raízes de suas ruínas. Em *Álbum de família*, a partir do momento em que a esposa, que apenas aquiescia ao desejo do marido, introduz um terceiro, Jonas torna o leito deles inimigo e restringe sua vida sexual à fantasia de possuir o corpo da filha. Edmundo rejeita a esposa e a própria condição de desejanse ao aspirar o retorno ao útero materno. Guilherme, não tolerando que o desejo de Glória se apresente como dissonante, mata a irmã. Em *Os sete gatinhos*, Seu Noronha tem repulsa pela esposa e um ódio generalizado ao feminino. Em *A mulher sem pecado*, Olegário tenta sufocar a expressão de desejo da esposa e quando, enfim, é traído e abandonado, ele apanha um revólver e o coloca na frente. Em *Toda nudez será castigada*, Herculano se apressa em encobrir com o manto do pudor e do casamento aquilo que lhe chega da dimensão da alteridade.

Pommier⁷⁷⁰ sustenta que nenhuma outra forma de respeito pela alteridade se iguala a esse reconhecimento da diferença por meio do amor sexual. Essa alteridade, contudo, não se limita à esfera da vida íntima, pois esse terceiro que emerge na intimidade é qualquer um. Qualquer mulher encarna a outra mulher, assim como qualquer homem carrega consigo o desejo assassino contra o pai. Dessa forma, a alteridade alcança os semelhantes a partir do que temos de mais íntimo e, ao mesmo tempo, estrangeiro em nós.

Nos limites que traçamos para esta pesquisa, não incluímos a peça *O beijo no asfalto*⁷⁷¹, mas a evocaremos brevemente aqui como um contraponto. Um homem anônimo

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p.92-3.

⁷⁶⁹ POMMIER, 2002, p.108.

⁷⁷⁰ POMMIER, 2002, p.109-110.

⁷⁷¹ RODRIGUES, 1961/1990.

perde o equilíbrio na calçada, cai na rua e é atropelado por uma lotação. Outro homem, Arandir, que estava próximo, debruça-se para socorrê-lo. À beira da morte, o atropelado lhe pede um beijo e ele o dá. Um jornalista e um delegado encontram nessa situação uma oportunidade de deleitarem-se com um escândalo, criando lucrativas ficções acerca da cena. Dizem, por exemplo, que eram amantes ou que o próprio Arandir teria sido o responsável pela morte. O escrutínio público chega à esfera íntima e a esposa, até então feliz no casamento, passa a questionar o marido e se afasta dele. A todos, a cena do beijo no asfalto parece ser incompreensível e inaceitável.

Arandir diz que o moribundo era alguém de sua idade, alguém em quem ele se reconheceu nessa situação ímpar e que lhe inspirou solidariedade. Por outro lado, encontrando a iminência da morte nos olhos do outro, ele também contempla seu próprio desamparo. Aos outros personagens, o ato é tomado como repulsivo — tanto pela possibilidade de feminilização diante de outro homem e quanto pela proximidade da morte —, motivando os interrogatórios, a perseguição e o assassinato de Arandir. Para eles, o ato é enigmático e desperta ódio; para Arandir, o incompreensível é a reação dos outros: “O rapaz estava morrendo. Morrendo junto ao meio-fio. Mas ainda teve voz para pedir um beijo. Agonizava pedindo um beijo.”⁷⁷². Arandir relata nunca ter tido atração por homens, nunca teria beijado a não ser nessa situação: “Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! ‘Eles’ não percebem que alguém morria?”⁷⁷³. Defendemos que não é simplesmente seu duplo quem ele beija, mas sim a morte, através desse outro, num profundo reconhecimento da alteridade.

Para Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* é a história do amor derrotado. Para o autor, todo amor é a história de uma derrota, pois o homem ama errado e tudo o induz ao equívoco. Sendo tão raro encontrar o amor, mesmo que muito se procure, pode ser considerada inadmissível a bem-aventurança de alguém nesse campo e foi isso que o dramaturgo quis mostrar em sua peça: “Um homem é sacrificado fisicamente porque teve um ato de amor puro, na hora da morte.”⁷⁷⁴. Nelson Rodrigues baseou a peça num fato que ocorreu quando ele tinha por volta de vinte anos. Um jornalista, que ele conhecia e considerava uma pessoa muito boa, foi atropelado.

Poucos minutos antes de morrer, pediu para que qualquer pessoa o beijasse. Queria morrer sentindo o carinho de um ser humano e por isso quis ser beijado. Podia ser qualquer pessoa, o que lhe importava era o ato do amor. [...] os jornais fizeram

⁷⁷² POMMIER, 2002, p.110.

⁷⁷³ RODRIGUES, 1961/1990, p.148.

⁷⁷⁴ RODRIGUES, 2011, p.46.

escândalo com sua morte. Isto demonstra que o homem é invejoso e egoísta. E minha peça procurou mostrar exatamente isto, um momento de amor e a falta dele, no homem.⁷⁷⁵

Apresentamos *O beijo no asfalto* porque entendemos o ato de Arandir como uma genuína manifestação de reconhecimento da alteridade, em dissonância com os demais personagens homens que elencamos neste trabalho. Também percebemos que, marcado por isso, ele se torna alvo desse ódio à diferença, abordado na seção 5.2.2 no que concerne à homossexualidade, mas que aqui é acrescido da repulsa à morte e ao reconhecimento da castração e da finitude.

A diferença nos habita. Ao abordar o inconsciente, Freud apontou para o que há de estrangeiro em nós mesmos. O sentimento de estranheza diante da diferença do outro está atado à inquietação e ao mal-estar sentidos em relação àquilo que emerge na consciência, mas não é reconhecido como próprio. O horror ao que é, ao mesmo tempo, estranho e íntimo é angustiante e é projetado em um objeto externo sob a forma de ódio. Diante da incapacidade de tolerar o que há de estranho em si mesmo, a segregação e o extermínio do diferente passam a ser apontados como solução.

Em nossa leitura das peças selecionadas, concluímos que os desfechos trágicos dos homens estão frequentemente ligados aos embaraços no reconhecimento da diferença sexual e da alteridade. Defendendo-se disso de forma rígida, os homens caminham rumo às suas próprias ruínas. Seja por ação própria, seja delegando — inconscientemente ou não — a tarefa a alguém, Jonas, Guilherme, Edmundo, Bibelot e Seu Noronha morrem no encerramento das tramas. Ao final de *A mulher sem pecado*, Lídia deixa uma carta confessando a traição e avisando de sua partida, deixando claro que não quer o perdão do marido. A voz de Lídia segue ecoando no microfone enquanto Olegário busca o revólver na gaveta e o direciona a si mesmo.

O desfecho de *Toda nudez será castigada*, tantos anos depois, remete ao da primeira peça conhecida de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*. Do início ao fim da trama, Herculano é confrontado pela alteridade do feminino e da morte presentificada na voz de Geni, que lhe diz que ele não sabe de nada. Antes de se ouvir pela última vez sua voz gravada, escurece o palco e desaparecem todos. Depois da revelação final, a voz dela se quebra num soluço e acaba a gravação. Sabe-se que Herculano também tem um revólver, mas não há indicação precisa de que ele seguiria os passos de Olegário. Diante de tantos encerramentos mórbidos, destaca-se o destino suspenso de Herculano, aquele que mais apostou no amor. Resta

⁷⁷⁵ RODRIGUES, 2011, p.46.

apenas o foco de luz sobre a cama vazia, um último lembrete da impossibilidade da relação sexual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhum limite pode ser imposto ao artista, defendia Nelson Rodrigues. Qualquer que seja o tema, deve ser abordado obedecendo apenas ao misterioso impulso interior, que, no seu caso, o conduziu a circular os temas do amor e do sexo⁷⁷⁶. Seguindo esse movimento íntimo, Nelson Rodrigues conseguiu expressar em suas criações artísticas algo relativo ao saber que não se sabe — o inconsciente. Por conseguinte, sua obra o ultrapassa na medida em que há nela uma lógica inconsciente, que não se submete ao domínio da intenção do artista.

Para o dramaturgo, a vida humana gravita em torno de dois mistérios permanentes: o amor e a morte⁷⁷⁷. Nada mais lógico do que o artista recolher desses campos o substrato para sua criação. Também foram esses enigmas — *Eros* e *Tanatos* — que intrigaram Sigmund Freud e o mobilizaram a construir a Psicanálise. Ambos assumiram a missão de ir ao fundo do humano a partir dessas forças que estão no cerne da existência.

Nelson Rodrigues declara que “A arte deve permitir, a todos nós, essa participação pessoal e criadora.”⁷⁷⁸. Sendo uma organização em torno do vazio⁷⁷⁹, a arte comporta uma lacuna que convoca algo de nosso próprio desejo. Dessa forma, não somos nós que escolhemos a obra de arte, mas sim algo dela nos impulsiona e nos captura. A expressão artística teatral alcança sua potência quando leva a público os mistérios da intimidade e, assim, faz enigma e instiga as questões do sujeito, apontando para sua divisão⁷⁸⁰.

Partindo da visão de que há em todos uma face linda e outra hedionda, Nelson Rodrigues considerava que o ser humano só se salva se reconhecer a própria hediondez e estabeleceu como proposta de seu teatro provocar esse reconhecimento: “O teatro é mesmo dilacerante, um abscesso. Teatro não tem que ser bombom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir o espectador.”⁷⁸¹. Embora cogitasse possíveis reações às suas peças, Nelson Rodrigues mantinha-se irredutível e não fazia concessões. A peça é o que deve ser. Guiado pelo dever de elementar dignidade autoral⁷⁸², o dramaturgo afirmou que, apesar de almejar o sucesso, não sacrificaria em função disso sequer uma vírgula de seu original ou a concepção de uma única cena.

⁷⁷⁶ RODRIGUES, 2011, p.60.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p.59.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p.56.

⁷⁷⁹ LACAN, 1959-60/2008, p.162.

⁷⁸⁰ QUINET, 2019, p.57.

⁷⁸¹ RODRIGUES, 2011, p.64.

⁷⁸² *Ibid.*, p.42.

A beleza da encenação teatral é composta por elementos que “[...] contribuem não só para passar a verdade cênica, mas para produzir o gozo estético que enquadra o sofrimento, o horror, a angústia, a compaixão e a tristeza que podem advir ao se assistir a uma peça de teatro.”⁷⁸³. Isso possibilita que se extraia uma satisfação além do princípio do prazer — gozo — a partir da dor da tragicidade colocada em cena⁷⁸⁴. O cerne do desejo traz um perigo de aniquilação que é desarmado pelo belo. Ao analisar as tragédias gregas, Lacan percebe que o belo exerce a função de pôr um véu sobre a morte, que é a pura natureza desprovida de sentido, e permite que apenas entrevejamos o que ele esconde, tornando possível o máximo de proximidade da inexorável finitude⁷⁸⁵.

Para Nelson Rodrigues, nada soa mais falso do que a alegria. Do berço ao túmulo o homem é triste, pois a morte está sempre à espreita. Em sua concepção, o homem é sórdido porque, ressentido contra a morte, “[...] faz a própria vida com excremento e sangue.”⁷⁸⁶. Conforme exploramos no Capítulo 3, a mortalidade é a marca do ser sexuado. Por trás da mítica busca do parceiro sexual complementar, subjaz a procura do sujeito pela parte para sempre perdida de si mesmo ao se constituir como ser vivo sexuado e não imortal.

Em seu teatro desagradável, sobre o qual discorreremos no segundo capítulo desta tese, Nelson Rodrigues confronta seus personagens e o público com a angústia despertada perante a castração, a alteridade e a finitude. A frequente incidência da impossibilidade da relação sexual em suas obras mostrou-se como um campo fecundo para investigarmos a fantasia dos homens. Retomamos sucintamente como isso se apresentou nas peças selecionadas.

Em *Álbum de família*, abordada no terceiro capítulo, os desejos incestuosos se manifestam abertamente, atormentando os homens. Guilherme se castra fisicamente como uma garantia de manter a pureza de sua irmã Glória, que ele desejava. Impotente com a esposa, Edmundo acredita que só poderia se realizar sexualmente com a mãe, mas suas falas apontam que, mesmo com a mãe, ele não almeja um encontro sexual e sim voltar a ser parte dela, um feto em seu útero, reviver um idílico céu que antecedeu o nascimento. Segundo a mãe, Nonô enlouqueceu de “felicidade” depois da conjunção carnal com ela, apontando que, quando se ensaia a realização do desejo incestuoso, a consequência é a perda da realidade. Os gritos de Nonô emergem das redondezas da casa como uma reverberação desse gozo mortífero. A queixa de Jonas de que nem fêmeas as mulheres são demarca que, ao adentrarmos na ordem simbólica,

⁷⁸³ QUINET, 2019, p.64.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.64.

⁷⁸⁵ MAURANO, 2001, p.53.

⁷⁸⁶ RODRIGUES, 2007, p.7

perdemos para sempre as possibilidades de satisfação instintual e de completude entre macho e fêmea. Morte e desejo estão amalgamados nesta peça. Guilherme defende que aquela que amou uma vez deve fazer do quarto seu túmulo. Jonas retoma a fala do filho acrescentando que também o homem não deve sair vivo do quarto. Sentindo que é imperativo possuir e matar a mulher amada, Jonas se defende buscando meninas virgens da idade de Glória, o que apenas ressalta sua insatisfação, e adiando a volta da filha do colégio, pois tinha medo de que ela pedisse para que morressem juntos. O pacto de morte — proposto por Teresa e Guilherme a Glória e fantasiado por Jonas — comparece como uma tentativa de união, como se o encontro impossível em vida se tornasse possível através da morte.

No quarto capítulo, abordamos *Os sete gatinhos*. Logo no início da peça, há uma representação da impossibilidade da relação sexual quando o encontro de Bibelot e Aurora torna-se um desencontro, pois as indicações cênicas descrevem um balé amoroso executado à distância. Bibelot cinde sua escolha de objeto entre a mulher para ter em casa e a que ele tem na zona. Por um lado, com a degradada ele alcança prazer sexual; por outro, na intimidade com a mulher valorizada, ele se comove e chora. Depois, ele confessa a Aurora que se sente inibido sexualmente diante da pureza de Silene. Nesta peça também está presente a questão da mutilação genital. Seu Saul diz que um estilhaço de granada matou seu desejo, mas paga para ter um momento particular com Silene, no qual apenas segura sua mão. Seu objetivo é sustentar parecer homem, ludibriar os outros fazendo com que pensem que ele teve relações com ela. Se, em *Álbum de família*, Nonô enlouqueceu ao ser tomado como amante pela mãe, nesta peça recai sobre Dr. Bordalo o destino trágico diante da aproximação do incesto: o médico se mata depois de possuir Silene, que ele associa à filha.

Além de se negar a ver o corpo de Silene como sexuado, Seu Noronha expressa repulsa pelo corpo da esposa, que descarrega sua frustração rabiscando no banheiro as obscenidades das quais sente falta. O patriarca de *Os sete gatinhos* se engaja numa perseguição daquele que desonrou sua família, contudo suas falas revelam que ele buscou a própria ruína em um gozo masoquista. Ele manifesta abertamente sua fantasia do bordel de filhas quando descobre que Silene não é mais virgem. Pontuamos que ele exibia a pureza de Silene como algo de valor fálico, tal como seu punhal de prata, que ele deixa cair quando a gravidez da filha é revelada. Em contrapartida, ele também expressa alívio com a revelação da perda da virgindade: “[...] nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer...”⁷⁸⁷. Sua obstinação em apunhalar o olhar da lágrima, o olhar castrador, aponta para a tentativa de se defender da castração

⁷⁸⁷ RODRIGUES, 1958/1985, p.230.

golpeando esse objeto por definição inapreensível. Também destacamos que aliciar secretamente as filhas mais velhas, sabotando suas possibilidades de casamento, e direcionar os rendimentos da prostituição delas para manter a caçula como um objeto elevado foi uma forma indireta de fazer uma impostura do Pai primordial, que gozava de todas as mulheres. Contudo, justamente por isso se condena e tem o destino do pai: o assassinato.

Diziam a Nelson Rodrigues que sua obra gravitava apenas em torno de sexo e questionavam se ele só sabia escrever sobre isso, todavia o autor retifica: “*Isso é amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo?*”. Diante das acusações de que repetia assuntos e personagens, Nelson Rodrigues⁷⁸⁸ defende que nada se repete e que cada tema tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Por exemplo, “Sobre ciúme o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo 250 vezes original. Sobre o amor, também. Sobre a morte, *idem.*”⁷⁸⁹.

O ciúme é o tema privilegiado em *A mulher sem pecado*, primeira peça que abordamos no quinto capítulo. Nela, Olegário finge uma impossibilidade física de performar o ato sexual supostamente com o objetivo de testar a fidelidade da esposa. O espectro do que consiste em uma traição se amplia de ações para pensamentos, do presente para o passado e o futuro. Esmiuçando suas falas, percebemos que a impotência fingida mascarava a impotência que lhe era inevitável ao se aproximar do desejo. A esposa se queixa de que ele interrompia as carícias para falar de trabalho e dinheiro.

Almejando uma castidade feroz, Olegário se mostra marcado por uma defesa prevalentemente obsessiva frente a atitudes e desejos perversos. A partir disso, ele apresenta duas cenas fantasiadas. A primeira consistiria em que o marido e a mulher se conservassem castos um para o outro sempre, lado a lado no mesmo leito, mas sem uma carícia sequer, pois a experiência sexual, mesmo no casamento, seria uma maldição. Na segunda cena, ele inclui, além do casal, um terceiro ideal — castrado ou impotente. O trio permaneceria em um quarto do qual jamais se poderia sair, olhando um para o outro eternamente. Ao encenar a paralisia, Olegário resguarda a esposa dos componentes sádicos do seu desejo, mas também protege a si mesmo da angústia que a expressão do desejo dela lhe desperta.

Na obra de Nelson Rodrigues, as mulheres, representando a alteridade tanto como Outro sexo quanto como objeto causa do desejo, frequentemente colocam os homens diante do

⁷⁸⁸ RODRIGUES, 2011, p.79.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p.79.

próprio desejo e da insuficiência do gozo fálico, conduzindo-os, então, ao traumático encontro com o real⁷⁹⁰. Na medida em que quer o gozo do homem, usufruir dele, uma mulher pode suscitar angústia nele, pois só há desejo realizável implicando a castração: “Na medida em que se trata de gozo, ou seja, em que é o meu ser que ela quer, a mulher só pode atingi-lo ao me castrar.”⁷⁹¹. A queda se produz na consumação do orgasmo, ou seja, a detumescência na copulação confronta o sujeito com sua angústia de castração.

Lacan⁷⁹² ressalta que o falo é mais significativo na vivência humana por sua possibilidade de ser um objeto decaído do que pela sua presença. A função fálica no homem é marcada pela falta. Sendo assim, sua ligação com o objeto tem que passar pela negatização do falo e pelo complexo de castração, estabelecendo uma posição de centralidade do $-\phi$ no desejo do homem⁷⁹³. Para Lacan, a angústia é a verdade da sexualidade, pois o falo não se encontra onde é exigido como objeto de potência, isto é, no plano da mediação genital. A castração vem em substituição dessa verdade, contudo, no lugar em que ela tem que se produzir, não há objeto a castrar: “Para isso, seria preciso que o falo estivesse ali, mas ele só está ali para que não haja angústia. O falo, ali onde é esperado como sexual, nunca aparece senão como falta, e é essa a sua ligação com a angústia.”⁷⁹⁴. A impotência é uma falta central, que destina o homem a só poder gozar com sua relação a partir de uma potência enganosa ($+\phi$)⁷⁹⁵.

Há uma lacuna central que separa gozo e desejo e a angústia se produz nessa fenda. Sendo assim, o gozo não está prometido ao desejo: “O desejo só pode ir ao encontro dele, e, para encontrá-lo, deve não apenas compreender, mas transpor a própria fantasia que o sustenta e o constrói.”⁷⁹⁶. O desejo, em seu cerne, é desejo de desejo, reconduzindo à angústia na medida em que se propor como desejante é se propor como falta de a ⁷⁹⁷. A angústia representa o Outro, que, em última instância, comparece na fantasia como agente da castração⁷⁹⁸. Lacan pontua que as *Erniedrigungen*, as depreciações da vida amorosa abordadas por Freud, são efeitos fundamentais da lei que constitui o desejo como desejo. Essa estrutura fundamental e irreduzível não coloca o Outro em seu centro: “Ela só lhe diz respeito excentricamente e de lado – pequeno a , substituto do A maiúsculo.”⁷⁹⁹.

⁷⁹⁰ FERREIRA, 2013, p.115

⁷⁹¹ LACAN, 1962-3/2005, p.199.

⁷⁹² *Ibid.*, p.187.

⁷⁹³ *Ibid.*, p.202.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p.293.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.293.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p.359.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p.198.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p.360.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p.202.

Retomando as peças sobre as quais discorreremos nesta tese, podemos concluir que há uma inevitável participação da castração nas dinâmicas amorosas entre homens e mulheres. Enumeramos muitas cenas emblemáticas da impossibilidade da relação sexual e, em última instância, elas convergem para o fato de que o gozo fálico é o obstáculo que impede que o homem goze do corpo da mulher⁸⁰⁰. Delineados como aqueles que estão inscritos por completo na função fálica, os homens abordam a inexistência da relação sexual a partir da fantasia⁸⁰¹. Sendo assim, desejar e encontrar uma mulher pode desencadear angústia no homem porque o aproxima de *a*, objeto da fantasia. Lacan pontua que “O objeto da fantasia é essa alteridade, imagem e *pathos*, por meio da qual um outro toma o lugar daquilo de que o sujeito está simbolicamente privado.”⁸⁰².

Quando o sujeito se descentra de si mesmo e se encaminha em direção à alteridade, adentra em um campo no qual, inevitavelmente, ele constata que o Outro, do qual ele espera uma verdade oracular, tem uma falta — $S(A)$ — inerente à sua função de tesouro do significante. Ao final de nosso percurso, concluímos que os desfechos trágicos dos homens do teatro rodrigueanos aqui abordados se articulam nesse ponto central de embaraço diante da alteridade, na medida em que a falha no Outro os remete à sua própria. Ao defender-se de forma inflexível de reconhecer a diferença sexual e a alteridade, os homens que acompanhamos ao longo desta pesquisa determinaram seus desfechos desafortunados.

Seja por suicídio — como Guilherme, Edmundo ou Olegário — ou solicitando que alguém aperte o gatilho — como Jonas —, alguns dos homens que acompanhamos escolhem a morte. A decisão ocorre quando as mulheres, através das quais fantasiavam alcançar a idealizada completude, apontam seu desejo para outro lugar ou faltam em definitivo. Guilherme, que idealizava uma vida livre de desejo ao lado da irmã, joga-se nos trilhos do trem depois de matar Glória, que desejava o pai. Acreditando que a união carnal com a mãe o garantiria satisfação plena, Edmundo não suporta a traição da mãe, ser preterido em relação ao irmão. Jonas decide morrer quando percebe que a morte de Glória silenciou seu desejo. Depois de decidir acabar com a encenação de impotência, Olegário é confrontado com a impotência real diante da fuga da mulher que ele desejava.

Em *Os sete gatinhos*, Bibelot e Seu Noronha negam-se a reconhecer a subjetividade das mulheres, degradando-as ou restringindo-as a objetos. Tal como o escravo-mensageiro⁸⁰³,

⁸⁰⁰ LACAN, 1972-3/2008, p.14.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.92.

⁸⁰² LACAN, 1958-9/2016, p.336.

⁸⁰³ LACAN, 1960a/1998, p.818.

eles enunciam as mensagens que os condenam e roteirizam seus assassinatos: Bibelot provoca o ódio de Aurora, garantindo com isso ser morto por causa de uma mulher da zona; Seu Noronha, por sua vez, convoca as filhas ao assassinato daquele que as prostituiu e, por fim, suas palavras e sua lágrima o denunciam.

Em *Toda nudez será castigada*, Herculano é confrontado logo no início com o não-saber através da voz de Geni, que presentifica a alteridade do feminino e da morte. Entre todos os homens sobre os quais discorremos, Herculano se destaca como aquele que aposta no amor como suplência à inexistência da relação sexual. Enquanto os outros homens apresentaram as fantasias de forma inflexível, o que os conduziu à própria ruína, Herculano e Serginho iniciam a trama com horror ao sexo e, sobretudo, à prostituta. Contudo, no contato com Geni, isso se metamorfoseia. Herculano passa a defender que o sexo, desde que aliado ao amor, pode ser algo lindo. Serginho, por sua vez, encontra o sexo por uma via traumática, a violação, mas Geni entra em cena e o convoca a desejar. Então, ele sai da posição de ser o falo para as tias e passa a operar a partir da castração e do desejo. Arriscando certo otimismo, ponderamos que o desfecho indefinido de Herculano — que tem um revólver, mas não há indicação cênica de suicídio — talvez aponte para uma abertura e, diante do desamparo, a morte não compareça como a única saída.

Ao assumir o compromisso de não pôr uma vírgula a mais nem uma vírgula a menos em suas criações, Nelson Rodrigues foi fiel ao seu projeto estético e à lógica íntima de suas peças, construindo, assim, uma obra dramaturgica que nos atinge com vigor até hoje. O autor dizia que a falta de espanto o punha doente⁸⁰⁴. Na tentativa de provocar esse efeito, o dramaturgo colocou em cena aquilo que, para muitos, deveria permanecer secreto e oculto. No recorte que estabelecemos da obra, esse foco de luz está na diferença sexual e nos desencontros fundamentais daí decorrentes. Ao final de *Toda nudez será castigada*, resta iluminada apenas a cama vazia, um lembrete da impossibilidade da relação sexual.

⁸⁰⁴ RODRIGUES, 1993a, p.13.

REFERÊNCIAS

- AMBRA, Pedro. **O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no ocidente**. São Paulo: Annablume, 2015.
- ANDRÉ, Serge. **A impostura perversa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- ARAÚJO, Ronald de Paula. O mal-estar na cultura e a função paterna no princípio, agora e sempre. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 91-102, jun. 2020. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912020000100009&lng=pt&nrm=iso . Acesso em 10 de outubro de 2022.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **Littérature et psychanalyse**. Paris: Elipses, 1996.
- BRAUNSTEIN, Néstor. **Gozo**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Noite de verão**. São Paulo: BMG: 2001. 3min43s
- CANCINA, Pura H. **La investigación en psicoanálisis**. Rosário: Homo Sapiens Editora, 2008.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CRUXÊN, Orlando. A homofobia no campo psicanalítico. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v.6, n.2, p.21-28, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/17941> . Acesso em 10 de outubro de 2022.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FERREIRA, Nadiá P. **Malditos, obscenos e trágicos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FLEIG, Mario. **O desejo perverso**. Porto Alegre: CMC, 2008.
- FONTENELE, Laéria. O olhar, o amor e ódio em um conto de Clarice Lispector. **O Marrare**. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Instituto de Letras/UERJ, número 12, p.11-21, ano 10, 1º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero12/laeria.html> . Acesso em 10 de outubro de 2022.
- FONTENELE, Laéria. Prefácio. In: FERREIRA, Nadiá P. **Malditos, obscenos e trágicos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FREUD, S. (1895). Proyecto de psicología. In: FREUD, S. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v. I.

- FREUD, S. (1897). Carta 71. *In: FREUD, S. Obras Completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v. I.
- FREUD, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. *In: FREUD, S. Obras Completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. v.VII.
- FREUD, S. (1905-6). Personagens psicopáticos no palco. *In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FREUD, S. (1908). O poeta e o fantasiar. *In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FREUD, S. (1909). **El “hombre de las ratas”: a propósito de un caso de neurosis obsesiva**. Buenos Aires: Amorrortu, 2016.
- FREUD, S. (1910). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. *In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FREUD, S. (1910). Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, S. (1911). Formulações acerca dos dois princípios do acontecer psíquico. *In: FREUD, S. Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v.I.
- FREUD, S. (1912). Sobre a mais geral degradação da vida amorosa. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, S. (1913). Tótem y Tabú. *In: FREUD, S. Obras Completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. v. XIII.
- FREUD, S. (1914). O Moisés, de Michelangelo. *In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FREUD, S. (1915a). Pulsões e destinos da pulsão. *In: FREUD, S. Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v.I.
- FREUD, S. (1915b). O Recalque. *In: FREUD, S. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v. I.
- FREUD, S. (1918). O tabu da virgindade. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, S. (1919). **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, S. (1920). Além do Princípio do Prazer. *In: FREUD, S. Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006. v.II.

FREUD, S. (1922). Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad. *In: FREUD, S. Obras Completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991. v. XVIII.

FREUD, S. (1923). Organização genital infantil. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1924). O declínio do complexo de Édipo. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1924). O problema econômico do masoquismo. *In: FREUD, S. Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

FREUD, S. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.264.

FREUD, S. (1927). O Fetichismo. *In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

FREUD, S. (1930). O mal-estar na cultura. *In: FREUD, S. Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, S. (1931). Sobre a sexualidade feminina. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1933). A feminilidade. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1935). Carta a uma mãe preocupada com a homossexualidade de seu filho. *In: FREUD, S. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1937). Construções na análise. *In: FREUD, S. Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, S. (1938). A Cisão do Eu no Processo de Defesa. *In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. v.III.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GAZZOLA, Luiz Renato. **Estratégias na neurose obsessiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Só o amor pode fazer o gozo condescender ao desejo. **Reverso**, Belo Horizonte, v.41, n.77, p.75-81, jun. 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952019000100009&lng=pt&nrm=iso . Acesso em 10 de outubro de 2022.

LACAN, J. (1938). Os complexos familiares na formação do indivíduo. *In*: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, J. (1952). **O mito individual do neurótico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. (1953-1954). **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LACAN, J. (1955-1956). **O seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, J. (1956-1957). **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995

LACAN, J. (1957-1958). **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LACAN, J. (1958a). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.758.

LACAN, J. (1958b). A significação do falo. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. (1958c). A direção do tratamento e os princípios de seu poder. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. (1958-1959). **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, J. (1959). À memória de Ernest Jones: Sobre sua teoria do simbolismo. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. (1959-1960). **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. (1960a). Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. (1960b). Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. (1960-1961). **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

LACAN, J. (1962-1963). **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, J. (1964). **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *In*: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, J. (1968-1969). **O seminário, livro 16: de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. (1969-1970). **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LACAN, J. (1971). **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LACAN, J. (1971). Lituraterra. *In*: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, J. (1971-1972). **O seminário, livro 19: ...ou pior**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

LACAN, J. (1972-1973). **Seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LIMA, Rafael Alves. Prefácio. *In*: AMBRA, Pedro. **O que é um homem? Psicanálise e história da masculinidade no ocidente**. São Paulo: Annablume, 2015.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.

MAURANO, Denise. **A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MILLOT, Catherine. **Gide Genet Mishima: inteligência da perversão**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MOREIRA, Jaqueline Oliveira. **Do problema da alteridade no pensamento freudiano: uma construção**. Revista *Ágora*. Rio de Janeiro, v.6, n.2, p.251-270, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/y5mzsBFntcQt3XBXKKGKv4MK/?lang=pt#:~:text=O%20problema%20da%20alteridade%20n%C3%A3o,grande%20fasc%C3%ADnio%20sobre%20o%20psicanalista>. Acesso em 10 de outubro de 2022.

MOTTA, Vera Dantas de Souza. **Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena**. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

NASCIMENTO, Juliana M. G. Carvalho. **Composições dramáticas das mulheres na obra de Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OLIVEIRA, Luciano Lima de. **O que é um homem?: Estudo psicanalítico sobre a masculinidade a partir do discurso de homens penectomizados por câncer de pênis**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza (CE), 2020.

PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PERISCÓPIO. Diário de Notícias (Rio de Janeiro). p.7, 19 jun. 1965.

POLI, Maria Cristina. **Feminino/Masculino**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

POLI, M. C. **A Medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise**. Revista *Ágora*. Rio de Janeiro, v.10, p. 279-294, 2007.

POMMIER, Gérard. **A ordem sexual: perversão, desejo e gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992.

POMMIER, Gérard. **L'altérité, c'est le sexe**. *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 18, no. 1, 2002, pp. 99-111. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2002-1-page-99.htm>. Acesso em 10 de outubro de 2022.

QUINET, Antônio. **O inconsciente teatral**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições, 2019.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

REGNAULT, François. Essas esquisitices abundantes nos textos psicanalíticos. *In*: MILLER, Gerard (org.). **Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.129

REGNAULT, François. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RODRIGUES, N. (1941). A mulher sem pecado. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

- RODRIGUES, N. (1943). Vestido de noiva. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1945). Álbum de família. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1946). Anjo Negro. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1947). Senhora dos afogados. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 2: peças míticas**. Organização e introdução de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1949). **Teatro desagradável**. Revista Folhetim, n.7, p.5-13, mai-ago de 2000.
- RODRIGUES, N. (1949). Dorotéia. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1953). A falecida. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RODRIGUES, N. (1957). Perdoa-me por me traíres. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RODRIGUES, N. **O remador de Ben-Hur: confissões culturais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1957.
- RODRIGUES, N. (1958). Os sete gatinhos. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 3: tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RODRIGUES, N. (1961). O beijo no asfalto. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RODRIGUES, N. (1962). Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RODRIGUES, N. (1965). Toda nudez será castigada. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RODRIGUES, N. **O autor explica porque toda nudez será castigada**. O Globo (Rio de Janeiro). p. 6, 15 jul. 1965.
- RODRIGUES, N. (1973). Anti-Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 1: peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. (1978). A serpente. *In*: RODRIGUES, N. **Teatro completo 4: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

RODRIGUES, N. **O óbvio ululante: primeiras confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

RODRIGUES, N. **O reacionário: memórias e confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Flor de Obsessão**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

RODRIGUES, N. **Elas gostam de apanhar**. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

RODRIGUES, N. **A cabra vadia: novas confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

RODRIGUES, Nelson; RODRIGUES, Sônia (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SCHERMANN, Eliane Z. **O gozo em-cena: sobre o masoquismo e a mulher**. São Paulo: Escuta, 2003.

SÓFOCLES. **Édipo Rei / Antígona**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

SOLER, Colette. **A psicanálise na civilização**. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VALAS, Patrick. **As dimensões do gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.