



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

JULIANA M^a G. CARVALHO NASCIMENTO

**OS (DES)CAMINHOS DAS MULHERES NO TEATRO DE NELSON
RODRIGUES: UMA ARTICULAÇÃO ENTRE O TEATRO E A
PSICANÁLISE**

FORTALEZA
2011

JULIANA M^a G. CARVALHO NASCIMENTO

**OS (DES)CAMINHOS DAS MULHERES NO TEATRO DE NELSON
RODRIGUES: UMA ARTICULAÇÃO ENTRE O TEATRO E A
PSICANÁLISE**

Dissertação submetida à coordenação do Programa de Pós-graduação em Psicologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Soeiro Cruxen.

FORTALEZA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- N195d Nascimento, Juliana Maria Girão Carvalho.
Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues : uma articulação entre o teatro e a psicanálise / Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento. – 2011.
103 f., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Psicologia.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Soeiro Cruxen.
- 1.Rodrigues, Nelson,1912-1980 – Crítica e interpretação. 2.Rodrigues, Nelson,1912-1980.Senhora dos afogados – Personagens – Mulheres.3.Rodrigues, Nelson,1912-1980.Vestido de noiva – Personagens – Mulheres. 4.Rodrigues, Nelson,1912-1980.A serpente – Personagens – Mulheres. 5.Mulheres – Comportamento sexual. 6.Mulheres e psicanálise. 7.Teatro brasileiro. 8.Análise do discurso literário. I. Título.

JULIANA M^a G. CARVALHO NASCIMENTO

**OS (DES)CAMINHOS DAS MULHERES NO TEATRO DE NELSON
RODRIGUES: UMA ARTICULAÇÃO ENTRE O TEATRO E A
PSICANÁLISE**

Dissertação submetida à coordenação do Programa de Pós-graduação em Psicologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Prof. Dr. Orlando Soeiro Cruzen
Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dra. Laéria Fontenele
Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

A Pedro e Uirá, meus tesouros.

À Ozanira, minha mãe e amiga da vida inteira.

Ao meu pai, Erivan, exemplo de coragem.

À Mailin, Tuila e Raiany, flores do meu jardim.

Agradecimentos

Agradeço ao Nelson Rodrigues, pela sua genialidade literária e teatral, que me proporcionou o enorme prazer de me lançar em sua obra teatral. Agradeço a Capes PROPAG, que tornou viável meu sonho de pesquisar, através do financiamento de uma bolsa de estudos.

Ao meu orientador, prof. Orlando Cru xen, agradeço pela perspicácia nas orientações e por me mostrar o caminho da autonomia e da liberdade.

À professora Láeria Fontenele, agradeço pela parceria e pelo apoio de sempre, dentro e fora da academia. A colaboração dela foi fundamental para a realização dessa pesquisa. Agradeço também pela generosidade teórica, pelas trocas frutíferas de ideias, pelos livros emprestados e pelas palavras de incentivo.

À prof^a. Nadiá Paulo Ferreira, pela sua participação na banca e pela orientação maravilhosa que me deu.

À Caciana Linhares, amiga e irmã d'alma, pelo apoio que me deu desde a seleção do mestrado até hoje, tirando minhas dúvidas, emprestando-me seus livros, lendo e comentando meus trabalhos.

Ao Rodrigo Oliveira, meu companheiro na vida, agradeço pelo amor e pela confiança que me dedica, por ter compreendido as minhas ausências e os meus momentos de mau humor, pela revisão preciosa que fez nessa dissertação e em todos os meus trabalhos acadêmicos, por ter trabalhado muito para que nada faltasse em nossa casa e para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

Aos meus filhos, Pedro e Uirá, por suportarem todos os finais de semana e feriados passados em casa, para que a mamãe pudesse estudar.

Ao meu pai, Erivan, por ter me transmitido a paixão pela literatura e pela escrita, por ter me presenteado com a coleção do Freud e por ter me ensinado o caminho da coragem e da perseverança na vida. À minha mãe, Nira, agradeço por sempre acreditar em mim, por me apoiar em todos os momentos da vida, fazendo-me valorosa com o seu amor, incentivo e alegria de viver. A meus irmãos queridos, Ricardo, Erivanzinho e Manu, por fazerem parte da minha vida, sabendo que posso contar com eles sempre.

À querida Santana, uma irmã que a vida me deu, por cuidar da minha casa e dos meus filhos com um amor inigualável, dando-me a tranquilidade e a segurança necessárias para batalhar pelos meus sonhos.

Às queridas Josiane Ribeiro e Andrea César, pela amizade de uma vida inteira, por me acolherem sempre e escutarem meus desabafos nos momentos de angústia intelectual e afetiva.

À Francirene de Paula, pelos livros emprestados no processo seletivo do mestrado e por ter me ajudado na elaboração de meu projeto de pesquisa.

À minha avó Mundinha, em memória, por ter me mostrado o quanto uma mulher pode ser doce, acolhedora e criativa.

Ao anjo que sempre me acompanha e me quer bem, aplacando as minhas tristezas e iluminando a minha vida.

Às minhas atrizes Maria Vitória e Fran Bernardino, pela paciência em esperar que eu terminasse o mestrado.

À Gláucia Maia, pela amizade e pelas traduções dos meus resumos para o inglês.

À Mailin, Raiany e Tuila, pela alegria que me trazem e por terem me liberado do acompanhamento diário das tarefinhas escolares dos meus filhos.

Aos inúmeros amigos que me apoiaram e torceram por mim nessa árdua empreitada acadêmica: Celso Nunes, Adolfo Júnior, Oscar Arruda, Cinira d'Alva, Francisca Ramos, Antonia Nascimento, Estaniely, Fran Teixeira, Ricardo Guilherme, Paula Yemanjá, Grupo Bagaceira de Teatro, Marta Aurélio, Gigi Castro, Ângela Linhares, Fabíola de Paula, Ninno Amorim, Felipe Martins, Alê Ruoso, Isabel Silvino, Sidney Souto, Danilo Pinho, dentre outros, o meu carinho sincero.

Aos colegas de mestrado com quem tive trocas maravilhosas, Nistai Nascimento, Naianny Sampaio, Luciana, Paulo Castelo Branco, Farley, Alexandre, Sicília, Luísa e todos os outros. Ao professor Ricardo Barrocas, grande mestre desde a graduação, agradeço pela imensa generosidade intelectual e afetiva e por ter me guiado na leitura de inúmeros textos em que Freud discute a sexualidade feminina, proporcionando-me uma interlocução teórica viva e verdadeira.

Ao secretário do mestrado, Helder Hamilton, agradeço pela prestatividade e paciência incomparáveis e pelo cuidado dedicado a nós, pobres mestrados atordoados.

Agradeço imensamente aos alunos do curso de Psicologia que participaram dos meus grupos de estudo e que foram grandes colaboradores na minha pesquisa: Gisele, Mayara, Rebeca, Iza, Marlon, Amsraiane, Talita, Eloisa, Gabriela, Allan, Henrique, Eleonardo, Raquel, Nayany, Sara, Diego – espero não ter esquecido de ninguém.

Aos colegas do Laboratório de Psicanálise da UFC, Miguel, Clarissa, Raquel, Eduardo, David, Carolina Leão e os demais integrantes desse núcleo, por terem me

proporcionado um ambiente propício e acolhedor para a realização de meu grupo de estudo, pelo companheirismo e carinho que sempre me dedicaram.

À professora Inês Mamede, coordenadora da PROPAG, e aos inúmeros bolsistas de mestrado e doutorado com quem tive a oportunidade de conviver nos encontros PROPAG, em especial Tiago e Carol, da pós-graduação em Letras (UFC).

O ato criador tem janelas e portas abertas para o inexplicável.
(Celso Nunes)

O teatro não tem nenhum sentido, só o sentido que cada um de nós dá a ele.
(Eugenio Barba)

Resumo

Esta dissertação se debruça sobre algumas das personagens mulheres emblemáticas do teatro de Nelson Rodrigues, visando investigar os possíveis caminhos ou descaminhos dessas personagens, a fim de compreender as diversas expressões da sexualidade feminina, bem como as fantasias e posições subjetivas que as mulheres rodriguianas ocupam no exercício dessa sexualidade e no amor. Considerando a virulência do teatro rodriguiano e o poder da arte de dar expressão às formações do inconsciente, supomos que a dramaturgia de Nelson Rodrigues pode trazer importantes contribuições para o avanço do saber psicanalítico sobre a sexualidade feminina. Para tanto, essa investigação tomou como material de análise as peças: *Senhora dos Afogados*, *Vestido de Noiva* e *A Serpente*. Tendo como base o referencial teórico da Psicanálise, foram fundamentais para guiar essa investigação os conceitos freudianos de inconsciente, pulsão, recalque, complexo de Édipo, fase pré-edípica, complexo de castração, identificação e supereu; bem como a categoria teatral da *ação*. A presente pesquisa foi bibliográfica e buscou, na análise do discurso das peças, ater-se às sutilezas do texto rodriguiano, enquanto discurso veiculado pela palavra e pela ação. Desse modo, as mulheres do teatro de Nelson Rodrigues mostraram-se, sobretudo, arrebatadas pela paixão e pela voluptuosidade, em nome de um “querer” que ultrapassa o desejo e o encontro com o objeto; “querer” que parece se escorar também na figura da “outra mulher”, depositária de um amor ambivalente por excelência.

Palavras-chave: Teatro. Nelson Rodrigues. Sexualidade feminina. Psicanálise.

Abstract

This dissertation leans on some Nelson Rodrigues theater's emblematic female characters, aiming to investigate these characters ways or un-ways, in order to understand the different expressions of female sexuality, as well as the fantasies and the subjective positions that rodriguean women take on living this sexuality and love. Considering the rodriguean theater's virulence and the art's power of giving expression to the unconscious creations, we suppose Nelson Rodrigues dramaturgy may carry important contributions on the psychoanalyst knowledge improvement about female sexuality. For that, this study has taken as analysis material the plays: *Senhora dos Afogados* (*Lady of the Drowned*), *Vestido de Noiva* (*The Wedding Dress*) and *A Serpente* (*The Serpent*). Based on Psychoanalysis theoretical references, Freudian concepts of unconscious, drive, repression, Oedipus complex, early Oedipus complex, castration complex, identification e superego were fundamental to guide this investigation; as well as the drama category *action*. The present research was bibliographic and sought, by the plays discourse analysis, to stick to the Rodrigues writing subtlety, as a sort of discourse transmitted by words and action. Thereby, Nelson Rodrigues theater's women showed themselves, above all, rapt by passion and voluptuousness, in name of a "want" that exceeds desire and the meeting with the object; "want" also seems to lean on the shape of "another woman", depository of an ambivalent love par excellence.

Key-words: Theater. Nelson Rodrigues. Female sexuality. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

Introdução	p.11
1 O amor sem futuro de Moema, a <i>Senhora dos Afogados</i>	p.18
2 O sonho de Alaíde: fantasia e realidade em <i>Vestido de Noiva</i>	p.43
3 Duas irmãs para um mesmo homem – Análise da peça <i>A serpente</i>	p.64
3.1 Alteridade e sexualidade em <i>A serpente</i>	p.65
3.2 A mulher, o homem e a outra	p.84
Conclusão	p.88
Bibliografia	p.98

Introdução

Ao longo de sua vida, Nelson Rodrigues escreveu 17 peças teatrais, agrupadas e classificadas por Sábato Magaldi, a pedido do próprio dramaturgo, em *peças psicológicas*, *peças míticas* e *tragédias cariocas*. A princípio, cabe ressaltar que doze de suas peças trazem personagens mulheres no centro do conflito dramático; 02 destas 12 peças são compostas apenas mulheres.

Na classificação do teatro rodriguiano Magaldi, por um lado, atendeu ao critério cronológico, por outro, agrupou as peças em grandes blocos de acordo com características e temas afins. Para Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993a), as *peças psicológicas* trazem conflitos que se passam na tensão fronteira entre consciente e subconsciente – sendo que, em peças como *Vestido de Noiva* e *Valsa nº6*, as imagens mnêmicas e as fantasias inconscientes rompem a fronteira da consciência e se projetam imponentes na realidade factual.

Com as *peças míticas* Nelson dá-se o direito de transpor as convenções dessa realidade, mergulhando no que Magaldi chama de “inconsciente primitivo” do ser humano, trazendo à tona os “mitos ancestrais” desse inconsciente. Se com *Vestido de Noiva*, segunda peça (psicológica) de Nelson, ele conheceu o sucesso junto ao público, com as peças subseqüentes, as *míticas*, ele afirmou ter perdido esse mesmo público para sempre. O próprio dramaturgo explica:

...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 este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – ‘desagradável’. Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. (...) E por que ‘peças desagradáveis’? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia (RODRIGUES, 1949).

Coincidentemente, pestilento o teatro de Nelson Rodrigues e pestilenta a psicanálise de Freud; isto porque os dois expuseram, cada qual à sua maneira, os mecanismos e fantasias inconscientes. A psique feminina, nos dois, não escapa a esta exposição – antes a mobiliza. Nesse “teatro desagradável”, Nelson abre espaço para os mais obscuros desejos e torpezas humanas. Pode-se dizer que em sua dramaturgia percebe-se a existência de uma costura que une o teatro e a psicanálise, pois a tessitura de suas peças só reafirma que a língua do inconsciente é a que liga a todos os seres humanos. Para o teatrólogo Sábato Magaldi, as personagens de Nelson vêm da mesma argila da qual “são esculpidos os heróis de Eurípedes, Aristófanes, Shakespeare, Molière e tantos derramados na dramaturgia”, (MAGALDI *in*

RODRIGUES, 1993, p.14) – o que indica a universalidade das obras produzidas pelo dramaturgo brasileiro.

Nas *tragédias cariocas*, Nelson liga suas personagens e tramas à realidade social concreta, sem, no entanto, abdicar da “carga subjetiva” inerente à sua produção anterior. Assim, “o psicólogo e o mítico impregnaram-se da dura seiva social”. Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993, p.68) afirma também que com as *tragédias cariocas* dá-se a “síntese do complexo homem rodriguiano”.

Luiz Artur Nunes afirma que a dramaturgia rodriguiana constrói o que ele denomina de um ‘realismo processado’. Ao mesmo tempo em que Nelson rompe com o ‘naturalismo’, através de técnicas antiilusionistas que expõem o signo cênico em sua teatralidade – como, por exemplo, a utilização de máscaras, o manuseio de adereços imaginários, a projeção de imagens audiovisuais etc. –, o dramaturgo tem “um gosto pela reprodução minuciosa do ambiente social” (NUNES *in* RODRIGUES, 1993, p.251). Para Nunes, a vida é a matéria-prima de Nelson; é inegável que ele retira da vida uma gama de tipos humanos e de situações extremamente críveis – as suas crônicas autobiográficas bem comprovam esse fato. Porém, “Nelson submete esse material a um processo altamente sofisticado de deformação, de construção, de estilização” (NUNES *in* RODRIGUES, 1993, p.252). Segundo Nunes, seu intuito com esse processo de deformação e estilização da realidade é desmascará-la, denunciando a hipocrisia que rege o sistema de valores e condutas da sociedade.

Seu realismo é baseado na crença de que a superfície exterior da vida é apenas uma fachada para esconder a essência das coisas. Os seres humanos precisam ignorar essa essência por ser ela demasiado assustadora, demasiado horrenda. Por sob a superfície, fervilham forças obscuras primitivas. Libertá-las pode ter um efeito devastador. [...] Uma reprodução superficial dos fatos no teatro apenas reforçaria a manutenção do falso aparato que mascara o âmago da realidade. O drama de Nelson é realista não porque copia a realidade, mas porque a desvela (NUNES *in* RODRIGUES, 1993, p.252 e p. 253).

Nessa perspectiva, percebemos que o olhar jornalístico de Nelson, este cronista do cotidiano carioca, ultrapassou a superficialidade dos fatos para captar com perspicácia os entrelaçamentos inconscientes da constituição da mulher em sua relação com o Outro. Destes entrelaçamentos, algumas dicotomias saltam aos olhos nas peças do dramaturgo: o amor, concomitantemente, como vida e morte; 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).

No teatro rodriguiano, há uma dicotomia patente entre ser mãe e ser mulher, esta última compreendida como àquela que passa pela fruição do prazer sexual. Quando essas duas instâncias da feminilidade se unem em uma só personagem, o “ser mulher” geralmente se realiza fora do casamento, sob a marca da traição. O que essa dicotomia expressa no teatro de Nelson nos diz sobre os caminhos ofertados pela cultura para a mulher, e mais, sobre os caminhos psíquicos percorridos por uma mulher na experiência da sua sexualidade?

Ademais, nas peças de Nelson, no geral, uma mulher só existe remetida a outra mulher, que lhe servirá como ponto de escoramento para sua identidade feminina, como um duplo, e, ao mesmo tempo, como objeto a ser rebaixado e humilhado, mas sempre presente – essa dimensão é apresentada nas peças em que se expõe o amor rival entre irmãs. No que a identificação se apresenta na relação entre mãe e filha, a ambivalência do amor leva ao extremo da exclusão e do aniquilamento de uma ou de outra peça dessa relação. Assim, o olhar de Nelson parece refletir questões fundamentais sobre a sexualidade feminina. É este um dos encantamentos de sua obra e o que mobilizou, em particular, a presente investigação.

Para a psicanálise, a literatura e a arte sempre se configuraram como espaços de expressão privilegiada das formações do inconsciente. Marco Antonio Coutinho Jorge (2009, p.42) chama nossa atenção para o fato de que no ensaio de Freud (1907) sobre *Grädiva* (de Jensen), encontram-se várias observações que ressaltam “a aliança velada, embora fundamental, existente entre o trabalho do artista e as descobertas do psicanalista”. No referido ensaio, Freud afirmou que

...os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1996 [1907], p.20).

Jorge (2009, p.43), por sua vez, afirma que “o artista parece, com efeito, ter um contato proximal com o inconsciente, ou, pelo menos, parece deixar-se atravessar mais frequentemente por ele”. Nelson, apesar de ser sido muitas vezes tachado de machista e moralista, não escapa a essa assertiva.

Seguimos também uma trilha indicada por Freud, que via na arte uma importante chave de acesso à psique feminina. Desse modo, nossa investigação teve como material de análise parte da literatura dramática de Nelson Rodrigues. Tendo em vista a virulência de sua obra e a perspicácia com que expressou, tanto no teatro quanto na literatura, as nuances da constituição das mulheres, supomos que o teatro rodriguiano pode trazer importantes

contribuições para o avanço do saber psicanalítico sobre sexualidade feminina, acreditando que este ainda é um campo fecundo de investigação. Assim, na empreitada aqui apresentada, tivemos por objetivo investigar, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, os possíveis caminhos ou descaminhos das personagens mulheres, no sentido de compreender as expressões da sexualidade feminina a partir do teatro rodriguiano.

Do ponto de vista teórico, no âmbito da psicanálise, foram fundamentais para guiar essa investigação os conceitos freudianos de inconsciente, pulsão, recalque, complexo de Édipo, fase pré-edípica, complexo de castração, identificação e superego, que serão discutidos ao longo da análise das peças.

Além disso, sabemos que o texto teatral só tem possibilidades de se realizar em toda a sua potência artística através da representação. Assim como Ubersfeld,

...partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de “representatividade”; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto (UBERSFELD, 2005, p.6).

Nestes núcleos há algo de específico da escritura teatral, que é preciso considerar e que se relaciona com a ambivalência peculiar a essa escritura, enquanto discurso veiculado pela palavra e pela *ação*. Em geral os textos dramáticos indicam em sua tessitura o que, na linguagem teatral, se chama de *ações físicas*. Na ação é que se faz a cena – a teatral e a psíquica. A ação foi tomada por nós como uma categoria fundamental advinda da teoria teatral, lembrando que Freud também considerou os *atos* como manifestações humanas sobredeterminadas por desejos inconscientes.

As ações aparecem, em geral, nas rubricas (ou didascálias), que são textos distintos do diálogo e que revelam a voz do autor, fornecendo o nome e a caracterização das personagens – por vezes os estados emocionais destes nos diálogos –, noções de tempo, espaço e movimentação. Nelson é o tipo de dramaturgo que dirige a peça em sua escrita, pois através das suas rubricas ele propõe ao leitor e ao encenador, além dessas indicações citadas acima, objetos cênicos e, principalmente, ações que são cruciais para a construção das personagens, para o desenrolar da trama e para o sentido cênico global. Nesse sentido, a capacidade criativa de Nelson Rodrigues nos permite ter acesso a preciosidades como as mãos de Eduarda e Moema, o beijo com gosto de sexo de Paulo, Dorotéia que se penteia e se arruma involuntariamente, dentre outras ações, que são altamente ricas em significação. Nelson produz sentido não só com a palavra, mas sobretudo através da ação – ou, como diria Freud, através do ato. Desse modo, foi com prazer que, nesse trabalho, não nos restringimos ao campo da palavra, englobando em nossa pesquisa a ação e outros elementos teatrais

importantes para a compreensão do texto rodriguiano.

Focamos nossa pesquisa em três das dezessete peças de Nelson: *Senhora dos Afogados*, *Vestido de Noiva* e *A Serpente*. Assim, abordamos, de acordo com a classificação de Sábato Magaldi, uma peça mítica, uma peça psicológica e uma tragédia carioca. Nessa escolha, trabalhamos com peças de diferentes períodos da carreira dramaturgica de Nelson. Além dessas três peças, nos remetemos também, no trabalho de análise, a outras peças do autor, como *Dorotéia* e *Toda nudez será castigada*, para apontar como determinada temática (ou imagem) se repete na obra de Nelson.

Considerando a trajetória jornalística de Nelson, bem como sua intensa atuação como cronista, agregamos ao material de pesquisa dois livros de crônicas autobiográficas do dramaturgo e um texto que ele escreveu sobre seu teatro, de modo que em alguns momentos nos reportaremos a esse material onde o autor fala sobre o seu teatro, sua visão do amor, das mulheres etc. Além disso, em dois momentos distintos nos reportamos a uma adaptação cinematográfica da peça *Vestido de Noiva*, feita por Joffre Rodrigues, e em outro momento nos remetemos a uma leitura dramática encenada do texto *A serpente*, realizada pelo grupo Bagaceira (CE, 2009).

Afora essas incursões pontuais no cinema e na encenação teatral, nossa pesquisa foi fundamentalmente bibliográfica e pretendeu fazer uma articulação entre os saberes produzidos pela dramaturgia de Nelson e pela psicanálise, no campo da sexualidade feminina. Para tanto, tivemos em conta a orientação de Pura Cancina (2008) que, retomando tanto Freud quanto Lacan, nos adverte que na psicanálise é preciso investigar sem buscar. Isto implica em estarmos abertos, tanto na clínica quanto na literatura, para o “que cai”, para o aparentemente “sem sentido” do discurso do sujeito, afim de que os “achados” presentes nesse discurso mobilizem a formulação teórica.

Se, como afirma Cancina (2008, p.61), o “objeto” de investigação da psicanálise não é propriamente um objeto, mas “o sujeito de um discurso”, consideramos as personagens femininas de Nelson como sujeitos de um discurso sobre a sexualidade feminina. Discurso literário e fantasístico que, no dizer de Magaly Mendes (2007, p.29), “engendra entre o escritor e o leitor (...) uma mensagem com valor de verdade apesar de sua estrutura ficcional”.

No que concerne à apresentação dos textos teatrais abordados em nossa pesquisa, optamos por trabalhar não com um resumo sintético de cada peça, mas sim com a criação de uma narrativa mais extensa, que pudesse dar conta do desenrolar da trama e, principalmente, das sutilezas da palavra e da ação rodriguianas. Assim, contamos cada peça cena a cena, mas reorganizando o seu discurso, de modo a oferecer ao leitor uma caracterização ampla das

personagens principais, bem como tentando agrupar as repetições (de palavras, frases e ações), afim de tecer redes de sentido com os significantes que as peças nos fornecem. Porém, nessa reorganização da narrativa dramática, buscamos ser fiel e nos ater ao texto rodriguiano o máximo possível.

Regidos por esses princípios, dedicamos o primeiro capítulo dessa dissertação à análise da peça *Senhora dos Afogados*, quinta peça de Nelson, escrita em 1947. Nesse capítulo, nos detivemos principalmente sobre as personagens Moema e D. Eduarda, mas também discutimos suas relações com os personagens noivo e Misael. Abordamos o amor que Moema devota ao pai (Misael), bem como o ódio que dirige para a mãe (D. Eduarda), articulando essas relações a partir do complexo de Édipo e da fase pré-edipiana que o antecede, e expondo os possíveis desdobramentos dessas relações na sexualidade feminina. Discutimos o papel e o sentido que as mãos de D. Eduarda e de Moema têm no contexto da peça, articulando esse sentido à parcela de atividade da sexualidade feminina e à ligação (arcaica) entre mãe e filha. Falamos também da morte do amor e do desejo, presente no principal personagem masculino, Misael; bem como debatemos a necessidade de degradar o objeto almejado, necessidade esta que se presentifica na figura do noivo, personagem marcado pela insígnia de uma mãe rebaixada. Além de discutirmos o complexo de Édipo e a fase pré-edipiana, ao longo desse capítulo debatemos também os conceitos de supereu e de identificação, bem como a relação entre a sexualidade feminina e a negação da castração.

No segundo capítulo, nos debruçamos sobre a peça *Vestido de Noiva*, segunda peça do dramaturgo, escrita em 1943. Aqui, nos focamos principalmente na personagem Alaíde e nas relações que esta mantém com as personagens madame Clessi e Lúcia (também chamada de “mulher de véu”). Nesse capítulo nossa atenção voltou-se principalmente para os procedimentos de construção da fantasia inconsciente, bem como para os sentidos da fantasia de Alaíde no momento em que se depara com a morte inevitável. Trabalhamos também a função da “outra mulher” na sexualidade feminina, a partir do fascínio que a cortesã madame Clessi exerce sobre a personagem Alaíde, no seu desejo de figurar como “mais mulher” em oposição à Lúcia, sua irmã e rival. Acerca da idealização da figura da prostituta, debatemos também o desejo de Alaíde de ter acesso a um saber sobre o fazer desejar e sobre a própria sexualidade, desejo este característico da estrutura histórica, aqui também articulado a considerações sobre o caso Dora, de Freud (1905). Introduzimos também uma discussão sobre a função da outra mulher, encarnada na irmã rival. Neste capítulo, foram fundamentais as teorizações de Freud sobre a fantasia, dispersas na sua obra, e também sobre o conceito de identificação.

No terceiro capítulo, analisamos a peça *A Serpente*, último texto teatral de Nelson, escrito em 1978. Aqui, nos focamos sobre as personagens Lígia e Guida, discutindo o amor rival entre as irmãs, largamente presente na obra de Nelson. A partir desse amor, abordamos as diferenças entre a posição histérica e a posição mulher, discutimos o papel das fantasias bissexuais e incestuosas na constituição da histeria, bem como a relação da histérica com o desejo. Discutimos também a posição que essas mulheres ocupam na fantasia masculina, a partir dos personagens Décio e Paulo. Reportamo-nos às teorizações de Freud sobre a identificação, articulando esse conceito com o sintoma histérico, amplamente discutido nesse capítulo a partir de uma articulação com o sonho da bela açougueira, exposto por Freud na *Interpretação dos Sonhos*.

Para finalizar, cabe lembrar que a presente pesquisa pretendeu ser apenas uma possibilidade, um modo de olhar para o teatro de Nelson Rodrigues e para as mulheres refletidas nesse teatro, tirando deles algum sentido. No entanto, sabemos que existem muitas outras possibilidades, outras formas e perspectivas de investigação dessa mesma obra, desvelando outros sentidos que não os apresentados nesta dissertação. Como disse um mestre do teatro ocidental, Eugenio Barba: “o teatro não tem nenhum sentido, só o sentido que cada um de nós dá a ele¹”.

¹ Frase dita por Eugenio Barba na conferência do dia 25 de novembro de 2009, realizada no Theatro José de Alencar.

1 O amor sem futuro de Moema, a *Senhora dos Afogados*

Classificada como *peça mítica*, *Senhora dos Afogados* foi a quinta peça de Nelson Rodrigues, escrita em 1947. Acerca dela, o teatrólogo Sábato Magaldi pontua várias relações de semelhança com a trilogia de Eugene O’Neill, chamada *Electra enlutada*. Com esta peça O’Neill se propôs a “escrever um drama psicológico moderno” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993a, p.51) a partir da recriação da tragédia grega *Oréstia*, que é uma trilogia de Ésquilo. Segundo Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993a, p.51), nessa recriação O’Neill buscou encontrar “uma equivalência atual para a força mítica da tragédia grega”, de tal modo que criou paralelos evidentes com a história de Ésquilo – não foi esta a ideia de Nelson, que fez com que sua obra tivesse elementos e caminhos diversos tanto em relação à peça de O’Neill, quanto à de Ésquilo.

Ângela Lopes (1993, p.94), no entanto, pontua que Nelson capta, na construção de *Senhora dos Afogados* e outras tragédias suas, o que ela chama de “clichês trágicos”, quais sejam: “As noções de destino, fatalidade, maldição, vingança. Elementos como o coro. [...] Ele retomará também certos temas: o incesto, o infanticídio”. O tema do incesto aparece em *Senhora dos Afogados* como desejo velado que move a ação dramática; vejamos como este e outros elementos da tragédia são desenvolvidos nessa peça e em que medida eles nos dizem algo sobre a sexualidade feminina.

Na primeira rubrica da peça Nelson Rodrigues delimita dois espaços cênicos superpostos: a casa da família Drummond, com quadros dos antepassados nas paredes, e um café de cais – ou melhor, um bordel. No primeiro espaço encontram-se dona Eduarda e Moema (mãe e filha), ambas de luto, a avó louca, o coro de vizinhos e o mar, personagem invisível, mas continuamente “*próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as mulheres*”² (RODRIGUES, 1993a, p. 673) – um mar que chama para a morte e que, segundo a avó, “não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam” (RODRIGUES, 1993a, p.675).

Nelson sugere também que um farol distante se faça presente pelo seu efeito sistemático que faz alternar a sombra e a luz sobre a casa e essa família, incessantemente. Com isso o dramaturgo cria um efeito estético bastante significativo, pois nessa família nada fica inteiramente iluminado, nem velado; essa alternância entre sombra e luz pode nos remeter

² Na publicação *Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único* (Rio de Janeiro, 1993a), utilizada como referência para o presente trabalho, todas as rubricas da peça estão escritas em itálico. Em nossas citações de rubricas, seguiremos essa convenção.

à polaridade inconsciente x consciente, bem como à ideia de circularidade, de algo que sempre retorna.

Além disso, o dramaturgo indica, ainda nessa primeira rubrica, algumas características físicas de D. Eduarda e Moema. As duas não usam pintura no rosto e têm “*uma palidez quase sobrenatural*”; a primeira, apesar de já possuir cabelos grisalhos, ainda é uma mulher formosa. “*Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara*” (RODRIGUES, 1993a, p.673). No geral, as duas não se parecem fisicamente, porém as suas mãos se movimentam de maneira idêntica e simultânea, o que as incomoda em demasia – o dramaturgo propõe, inclusive, que essa movimentação das mãos seja uma repetição constante na peça. Adiante nos deteremos sobre essa movimentação.

Com exceção do primeiro quadro do terceiro ato, que se passa no café do cais, toda a ação dramática se desenvolve na casa dos Drummond, no decorrer de um dia. Como bem pontua Magaldi, Nelson trabalhou com a concentração do tempo, de modo que somente no segundo e último quadro do terceiro ato sabemos, através de uma breve fala de Misael, o pai, que se passou um dia.

No início da peça, D. Eduarda fala aos vizinhos sobre o pressentimento que sempre tivera, acerca da morte de sua filha Clara. Pelo discurso da mãe, sabemos de algumas características dessa jovem de 15 anos recém falecida: era fraca; tinha os pulsos finos e transparentes, quadris de menina, seios pequenos, desabrochando; educada e meiga. Características estas que servem de introdução para o principal atributo da moça: o pudor. Atributo este, aliás, que a avó trata de frisar como marca de todas as mulheres da família. Para as Drummond o pudor é tamanho, que “as mulheres se envergonham do próprio parto” (RODRIGUES, 1993a, p.674), acham-no imoral.

Esse pudor marcará uma série de personagens femininas rodriguianas, como as primas da peça *Dorotéia*. Mulheres que, assim como Clarinha, não têm quadris; da mesma forma que a linhagem das Drummond, as primas de Dorotéia cultivam com orgulho a “vergonha eterna” de saber que possuem “um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro...” (RODRIGUES, 1993a, p.635). Observamos aqui uma negação de atributos considerados feminis, como os quadris, as curvas do corpo e a própria maternidade.

No primeiro quadro de *Senhora dos Afogados* D. Eduarda comenta com os vizinhos que sabia que a filha, tão frágil, iria morrer; porém não imaginava que fosse cometer suicídio. Moema, que afirmou também ter adivinhado a morte da irmã, se opõe bruscamente à mãe, dizendo que a irmã não se suicidou e acrescenta, altiva, que os Drummond não se matam. D. Eduarda se retrata com os vizinhos, afirmando que é Moema, e não ela, quem sabe

das coisas. A avó intervém falando novamente do mar, que “quer levar toda a família, principalmente as mulheres” (RODRIGUES, 1993a, p.675); ela pede que tirem o mar dali, antes que seja tarde demais. Os vizinhos então comentam que Clara é já a segunda afogada da casa e que antes dela se afogara outra filha: Dora. A avó delirante continua seu presságio, afirmando que em seguida o mar levará os homens, depois “a casa, os retratos, os espelhos!” (RODRIGUES, 1993a, p.675).

D. Eduarda tenta tirar a avó de perto, mas esta se rebela contra o toque da nora, afirmando que não gosta de quem é mulher. A avó reconhece D. Eduarda, sabe que é a esposa de seu filho Misael, mas afirma que a nora é diferente das mulheres da família e que ela é uma estrangeira. A velha retoma então o tema da vergonha, afirmando que quando era jovem “tinha vergonha de tudo que era mulher” nela mesma (RODRIGUES, 1993a, p.675-676); interpela a nora, perguntando se ela também tem vergonha ou se se enamora do próprio busto diante do espelho. D. Eduarda, intimidada com as indiscrições da sogra, pede à filha que faça a avó se calar, mas Moema se nega. A avó segue afirmando que tem medo de ser envenenada pela nora; pede proteção à Moema e diz que só gosta dela, mesmo ela sendo mulher, pois ela é fria como as mulheres da família.

A avó, apesar de ser louca, fornece informações precisas sobre as características dessa família e inclusive acerca do desejo mais íntimo da personagem principal, Moema. No segundo quadro do primeiro ato, a avó lembrará à Moema, num diálogo em que expressa uma lucidez ardilosa:

AVÓ – O que importa é que és a única filha... Só tu existes...

MOEMA (*com uma expressão de triunfo*) – Só eu existo!

AVÓ – Nenhuma outra filha, nenhuma outra irmã.

MOEMA – Só eu.

AVÓ – **És filha única, mas não a única mulher...**

MOEMA (*elevando a voz, com espanto*) – Não sou a única mulher... Nessa casa, não sou a única mulher...

AVÓ – Existe outra. Não eu, que sou velha e doida...

MOEMA – Não tu, que és velha e doida. Outra mulher, outra mulher, outra mulher... (RODRIGUES, 1993a, p.688, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que confirma o novo lugar de Moema na estrutura familiar, a avó mostra saber algo sobre os desejos mais secretos da neta, indicando-lhe que ser a filha única não basta. Há “outra mulher” no caminho de Moema, que precisa ser eliminada. A avó, nesse diálogo, parece ocupar uma função de serpente, clareando e atijando o desejo da neta, sutilmente induzindo-a a agir. É interessante como o dramaturgo põe Moema a repetir três vezes a expressão “outra mulher”, como a indicar um ponto de fixação da personagem. A

princípio, a outra mulher da casa, ou melhor, a verdadeira mulher é D. Eduarda. Ademais, a frase acima destacada será repetida várias vezes ao longo da peça por Moema.

Após falar de sua vergonha como mulher, a avó sai a mando de Moema. D. Eduarda retoma a conversa com os vizinhos, desculpando-se pela perturbação da sogra, ao que um vizinho afirma que a avó está doida. Moema intervém negando a loucura da avó e dizendo que é um problema da idade. Nesse diálogo, Moema se opõe a vários comentários obtusos e indiscretos dos vizinhos, cuidando sempre em manter a altivez de sua família e, principalmente, de seu pai que, no discurso da moça, não apresenta falhas. Ela afirma que a morte de Clara não foi suicídio, como acreditavam a mãe e os vizinhos, mas um mero acidente. A uma vizinha que manifesta o desejo de ver o pai chorando a filha morta, Moema informa que seu pai não chora e que sua “família chora pouquíssimo” (RODRIGUES, 1993a, p.678). A outro vizinho que insinua ter sido Clarinha a filha predileta do juiz, Moema só responde que ele é ministro, desviando o assunto para a nomeação do cargo e para o banquete realizado em homenagem ao pai. Os vizinhos então cometem nova indiscrição, afirmando que esse banquete foi realizado em desagravo do Dr. Misael, que é caluniado de ter assassinado uma prostituta. Este assunto incomoda D. Eduarda, que pede aos vizinhos que parem, ao que eles se retiram simbolicamente da cena, tapando o rosto com uma mão.

Vale comentar brevemente a função dos vizinhos na peça. Magaldi compara os vizinhos, em suas múltiplas funções, ao coro das tragédias gregas. Conforme dirá o personagem do noivo ao final da peça, os vizinhos “estão em todos os lugares ao mesmo tempo” (RODRIGUES, 1993a, p.716), de modo que em vários momentos são chamados a dar testemunho acerca das ações dos personagens centrais; em alguns momentos eles “trazem informações úteis ao desenrolar da trama ou à ciência do público” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993a, p.55), além de fazerem comentários indiscretos bem peculiares à opinião pública – segundo D. Eduarda, os vizinhos conhecem todas as infâmias. Eles não saem de cena, apenas deixam de participar diretamente dela; eles chegam, inclusive, a bisbilhotar uma cena entre D. Eduarda e o marido, que se passa no espaço privado do quarto. Apesar de serem maleáveis de acordo com a conveniência, os vizinhos parecem representar a sociedade ou a ordem suprema; podemos também compará-los, a partir dos atributos aqui listados, à instância psíquica conhecida como supereu – adiante abordaremos a origem e função dessa instância, a partir de Freud. Ademais, os vizinhos passam, a convite de D. Eduarda, a usar máscaras (hediondas) como sendo seu “verdadeiro rosto” – é aqui que o uso de máscaras aparece pela primeira vez na obra de Nelson, repetindo-se na peça *Dorotéia*.

Após a saída simbólica dos vizinhos, D. Eduarda queixa-se da ausência do marido e do filho, manifestando o desejo que estivesse em casa algum homem da família para chorar com as mulheres pela menina que morreu. Para ela bastaria até o noivo de Moema, pois seria alguém da família fazendo companhia. A avó reaparece abruptamente, afirmando que “nem noivo, nem marido, nem amante são da família” (RODRIGUES, 1993a, p.678), o noivo é também um estranho, como a própria Eduarda. A avó pergunta à Moema o que ela sabe sobre o noivo e esta começa a falar dele, informando o pouco que sabe: que foi oficial da marinha, que a mãe mora numa ilha e que não se sabe do pai; fala também que tem algo nos olhos e na boca do noivo que a atrai. Moema interpela a mãe, intimando-a a dizer o que sabe sobre o noivo, já que antes gostava dele e passou a odiá-lo, inexplicavelmente. D. Eduarda implora à filha que desmanche o noivado e convoca os vizinhos a falarem sobre a vida do noivo – é neste momento que eles colocam as máscaras.

Segundo os vizinhos, o noivo passa o dia bêbado, com várias “mulheres da vida”; “diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida” (RODRIGUES, 1993a, p.679) – neto de uma velha cafetina, ele é apresentado como um vagabundo voluptuoso, amante de prostitutas. Os vizinhos dizem também que, em todas as partes do seu corpo, ele tem tatuagens com nomes de prostitutas que conheceu. (No começo do segundo ato o noivo mostrará o peito nu, revelando que só há um nome tatuado no seu corpo, repetido muitas vezes: o de sua mãe morta). Após calar os vizinhos, Moema prossegue falando do noivo, como se estivesse sonhando:

Diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para o meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca... (*olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada*) E por que, meu Deus, por quê?

(*Olha novamente as mãos, com espanto; d. Eduarda tem exatamente o mesmo movimento. E, por um momento, as duas esquecem de tudo para examinar as próprias mãos.*)

MOEMA (*para d. Eduarda*) – Por que não paras com essas mãos? Por que não lhes dás sossego?

D. EDUARDA (*desesperada*) – Eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!

(*Mãe e filha, com uma expressão de sofrimento profundo, têm o mesmo gesto fúnebre; unem as mãos na altura do peito e entrelaçam os dedos.*) (RODRIGUES, 1993a, p.680).

Dois aspectos importantes podem ser pontuados a partir desse diálogo. Em primeiro lugar, a fascinação do noivo pelas mãos de Moema faz com que a personagem atente para um envolvimento tácito entre ele e sua mãe – a repulsa inexplicável de D. Eduarda, que antes gostava do noivo, também indica à Moema que a mãe sente algo pelo rapaz. Quando D.

Eduarda pede à filha que desmanche o noivado “antes que seja tarde” (RODRIGUES, 1993a, p.679), é como se ela se preocupasse mais consigo mesma, do que com o destino da filha. Aliás, adiante a trama mostrará que Moema continuou noiva apenas com o intuito de atizar a atração entre a mãe e o noivo.

O outro aspecto refere-se às mãos das duas personagens. Moema e D. Eduarda são mulheres castas, que pertencem a uma família onde a fidelidade “já deixou de ser um dever” e virou “um hábito de trezentos anos” (RODRIGUES, 1993a, p.684). D. Eduarda, apesar de ser diferente, estrangeira, partilha dessa característica das mulheres da família: é fiel. Ela é tão fiel, que nunca foi acariciada por nenhum homem, nem pelo próprio marido; o marido a possuiu sem acariciá-la. Porém, ser fiel não parece uma tarefa fácil para D. Eduarda, como indica a pergunta que ela faz ao filho Paulo, “(*rindo e chorando*) – Achas fácil ser fiel?... Fácilimo...” (RODRIGUES, 1993a, p.684). Mas a quem D. Eduarda é fiel de fato? Se o marido nunca a acariciou, nem lhe dedicou amor, não é merecedor dessa fidelidade. Terá sido D. Eduarda acariciada somente pela mãe? É para a mãe que se dirige a fidelidade dessa mulher?

Ademais, cumprindo o hábito da fidelidade, D. Eduarda se esforça por pertencer a essa família de mulheres frias. Ela é fiel, mas não é fria e isto parece lhe escapar pelas mãos – ela não manda em suas mãos, que se movimentam à sua revelia. Moema, apesar de ser fria, dirá ao pai em cena posterior que, assim como as irmãs mortas, também sabe acariciar – ela fala e esboça no ar a carícia. O fato de essas mulheres saberem acariciar, mas não serem acariciadas, indica, talvez, a prevalência delas em uma posição masculina, ativa, de investimento libidinal no outro, o que aponta também para um recalque da posição feminina e da parcela de passividade que lhe é necessária, em termos da economia da libido, para que possa ser possível ocupar a posição de objeto. Se na cena transcrita acima mãe e filha entrelaçam as mãos num gesto fúnebre, é talvez porque queiram aquietá-las, como quem mata o desejo que se trai pelos movimentos delas.

O texto da peça nos indica, em momentos diversos, que as mãos de D. Eduarda e, conseqüentemente, as de Moema, atraem e fascinam os personagens masculinos: Misael (pai), Paulo (filho e irmão) e noivo. Supomos que devem ser mãos belas, que se movimentam com delicadeza e que contrastam com a aparência geral dessas mulheres, que o dramaturgo sugere que seja rígida, hierática e de luto. Num diálogo com Moema, Paulo afirma que a mãe e a irmã “são parecidas como duas chamas” (RODRIGUES, 1993a, p.682), mas Moema nega e diz:

Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só as nossas mãos são parecidas! [...] Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... (*estende as mãos com profundo rancor*) [...] São elas que me ligam à minha mãe... Enquanto elas existirem, serei filha de sua carne... (RODRIGUES, 1993a, p.682).

Que movimentos seriam estes, que fascinam tanto os personagens e que ligam mãe e filha irremediavelmente? Lembremos que as mãos são tão ativas na carícia, quanto na violência. Nesta peça elas parecem ter um valor de objeto fetiche, de algo que substitui o falo perdido e encobre a castração feminina.

Para tentarmos compreender melhor essa ligação entre Moema e D. Eduarda, que se expressa pelas mãos, retomemos Freud. N' *Os Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* Freud afirma que a mãe, ou outra mulher que ocupe a função de cuidadora, é quem desperta as pulsões sexuais do bebê através de seus carinhos e cuidados higiênicos, que se constituem como “uma fonte incessante de excitação e satisfação sexuais vindas das zonas erógenas” (FREUD, 1996 [1905a], p.210). As mãos têm uma função ativa e central nesses “carinhos e cuidados higiênicos” e, portanto, no despertar das pulsões. Para Freud, as pulsões sexuais não são despertadas apenas por essa excitação das zonas genitais, mas também pela ternura que a mãe dedica ao bebê. Ele afirma ainda que esse despertar não deve ser recriminado, pois se relaciona a uma importante tarefa materna: ensinar a amar. Por outro lado, o excesso de mimos e de ternura é prejudicial à criança, pois pode acelerar sua maturidade sexual, bem como torná-la “incapaz de renunciar temporariamente ao amor em épocas posteriores da vida” (FREUD, 1996 [1905a], p.211).

Tanto para o menino, quanto para a menina, a mãe é o objeto original de amor. No complexo de Édipo do menino esse objeto se mantém, ao passo que no da menina deve haver uma mudança desse objeto em favor do pai. Porém, a mudança de objeto que caracterizará tal complexo, nas meninas, complica-se bastante se considerarmos que “a fase de ligação exclusiva à mãe” (FREUD, 1996 [1931], p.238), denominada de *pré-edipiana*, é mais importante para as mulheres do que para os homens e se estende por um tempo excessivamente longo. Freud (1996 [1931], p.235) suspeita, inclusive, de que esta fase se relacione com a etiologia da histeria e que também nela se localize o “germe posterior da paranóia nas mulheres”.

Freud (1996 [1933a], p.120) pontua que as relações libidinais de uma menina para com sua mãe transformam-se ao longo do desenvolvimento sexual, de modo que “também assumem as características das diversas fases [oral, anal e fálica] e se expressam por desejos orais, sádico-anais e fálicos”. No que concerne ao período fálico, Freud observou na clínica o

desejo expresso da menina “de ter da mãe um filho”. Outro importante achado concernente a esta fase, foi o reconhecimento da “fantasia de sedução na pré-história pré-edipiana das meninas” (FREUD, 1996 [1933a], p.121), na qual a mãe figura como agente sedutor – ao invés do pai, como surgira nos relatos das primeiras históricas. Para Freud essa fantasia se ergue sobre um fundo de verdade, na medida em que foi realmente a mãe, através de seus cuidados higiênicos, quem despertou as sensações de prazer na genitália de sua filha. Convém ressaltar que a masturbação clitoridiana dessa fase é prenhe de fantasias incestuosas que têm a mãe como objeto de desejo – masturbação que é efetuada, em geral, pelas mãos.

Nos dois artigos dedicados à feminilidade, Freud afirma que é preciso considerar seriamente o fato de que muitas mulheres permanecem presas em sua ligação com as mães, sem efetuarem uma mudança de objeto em direção aos homens. No caso de Moema, a peça mostra desde o início o repúdio que ela tem pela mãe; ela sabe que são somente as suas mãos que a ligam a essa mãe, a qual ela dedica seu ódio. Por outro lado, esta ligação expressa pelas mãos parece remeter aos vestígios de um amor arcaico, poderoso, o qual não foi possível eliminar completamente. Essas mãos que escapam à inteligibilidade da palavra, que só sabem agir, à revelia das personagens, mostram-se na peça como o resto indissolúvel desse amor arcaico pré-edipiano, do qual a peça não nos fornece a história, mas expõe a marca deixada no corpo. Além de ser marca, cicatriz de uma ferida mal curada, as mãos são o próprio traço pelo qual se dá a identificação da filha à mãe, na saída desse amor desmedido e sem futuro. Essa identificação, ao mesmo tempo em que corrobora com o abandono da mãe pela filha, é um voto de amor da segunda para com a primeira, pelo viés do ódio – como disse Chico Buarque em sua música *Atrás da porta*, “te adorando pelo avesso, para mostrar que ainda sou tua”.

Acerca do abandono da mãe pela menina e da identificação resultante, Freud afirmou, em seu *Esboço de Psicanálise* (1996 [1940-1938], p.206-207, grifo nosso):

Se se perdeu um objeto amoroso, a reação mais óbvia é identificar-se com ele, substituí-lo dentro de si próprio, por assim dizer, mediante a identificação. Esse mecanismo vem agora em auxílio da menina. **A identificação com a mãe pode ocupar o lugar da ligação com ela.** A filha se põe no lugar da mãe, como sempre fizera em seus brinquedos; tenta tomar o lugar dela junto ao pai e começa a odiar a mãe que costumava amar, e isso por dois motivos: por ciúme e por mortificação pelo pênis que lhe foi negado.

Freud, ao tratar da constituição do supereu no texto *O Eu e o Id* (1923a), já abordara esse tipo de identificação na qual o objeto é erigido dentro do eu. Freud supõe, inclusive, que essa identificação por meio da introjeção é uma condição imprescindível para que o isso abdique de seus objetos. No mesmo texto ele afirma que “ao adotar as

características do objeto, o eu impõe-se [...] ao id como um objeto de amor e lhe diz: ‘veja, você também pode me amar, sou tão parecido com o objeto’, desse modo buscando substituir a perda sofrida” (FREUD, 2007 [1923a], p.23). As mãos são a metáfora da mãe, corporizada em Moema. Adiante retomaremos ainda a discussão sobre essas mãos, a partir de outra perspectiva.

Após o diálogo sobre o noivo, que culmina na inquietação da mãe e da filha com as mãos e no gesto fúnebre feito pelas duas, entra em cena Paulo, filho de Eduarda e irmão de Moema. Segundo descrição do dramaturgo, ele é um rapaz “*muito jovem e bonito, com algo infantil ou de feminino nos gestos e na fisionomia atormentada*” (RODRIGUES, 1993a, p.680). No dizer de Moema, o irmão pode chorar por Clarinha, pois ele se parece com a mãe. Para Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993a, p.57), “Paulo tem a fragilidade dos homens fixados na imagem materna”.

Essa cena inicia-se com D. Eduarda lamentando a ausência do filho no dia da morte da irmã; Paulo informa que estava no mar com o noivo de Moema, procurando o corpo da jovem afogada. Nesse diálogo, ele traz algumas informações importantes: a primeira é a de que o noivo desistiu de procurar Clarinha quando soube que sua mãe voltara da ilha – o noivo ficou desvairado de alegria ao saber que a mãe estava na cidade. Moema não se importa com o noivo, mas se incomoda com a busca que o irmão fez; ela o proíbe de procurar Clarinha no mar, afirmando que “é preciso não atrair o ódio dos afogados” (RODRIGUES, 1993a, p.681). Em uma cena seguinte Paulo insistirá em buscar o corpo da irmã e Moema tentará dissuadi-lo, descrevendo o rosto aterrorizante dos afogados, com seus “olhos brancos e a boca obscena”, e afirmando que “não se pode amar um afogado” (RODRIGUES, 1993a, p.688).

Na primeira cena com Paulo, D. Eduarda pede aos filhos que rezem com ela pela filha morta, mas Paulo se nega, pois não consegue pensar na irmã, somente em seu pai e nas acusações que lhe são feitas pela cidade, de ter matado uma prostituta do cais. D. Eduarda lamenta o esquecimento da filha, esquecimento este que atravessará a peça. (Em outros dois momentos os personagens tentam, mas não conseguem rezar por Clara. Somente a prostituta recebe lágrimas e orações de pesar.) Na fala de Paulo destacam-se as mãos do assassino, que no crime foram sujas de sangue e depois enxugadas numa toalha – esta imagem se repetirá adiante, numa fala de D. Eduarda. Depois de pedir à Moema que lhe garanta que seu pai não fez isso com as mãos, Paulo traz outra informação importante para a compreensão da trama: a mulher foi morta há exatos dezenove anos. Imediatamente D. Eduarda acrescenta que este é também o dia do aniversário de casamento dela e do marido, que faz dezenove anos de casados. Paulo chama a atenção das duas para um barulho que invade a cena: é o coro das

prostitutas do cais, que choram e rezam, apontando para a casa dos Drummond, eximindo-se de cumprir a função para qualquer um, em honra da prostituta assassinada.

Após esse diálogo, a mãe ausenta-se e ficam somente Paulo e Moema. É quando Paulo fala da semelhança entre a mãe e a irmã e das suas mãos – diálogo que mencionamos anteriormente. Paulo comenta também que ao lado de Moema ele só pensa em morte, talvez pelo fato dela só se vestir de preto, antes mesmo da morte das irmãs. Moema afirma, enigmática, que se trata de um voto que fez e que um dia ela se vestirá de branco, dia este que será o mais feliz de sua vida, em que cantará e beijará as suas mãos. Ela se nega, porém, a dizer a Paulo qual será esse dia e afasta-se dele, para ir ao jardim esperar pelo pai e desejar esse dia.

Segue-se um diálogo entre Paulo e a mãe, no qual esta fala ao filho do temor que sente de Moema, de como acha a filha estranha e desequilibrada, do ódio que a filha lhe devota. D. Eduarda afirma ainda que Moema é capaz de lhe caluniar para o filho e, ao dar-lhe exemplos de calúnias, fala de atos que deseja praticar: envenenar o marido e entregar-se ao noivo da filha.

Na cena seguinte, Misael, o “grande pai”, entra em casa com Moema. Como numa pose de fotografia, a família se reúne e compõe um grupo estático que é insultado pelos vizinhos. Misael é juiz e está prestes a ser nomeado ministro; acerca dele o dramaturgo diz: “*Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba imensa e negra, nas faces fundas. Faz pensar também numa intensa sensualidade contida*” (RODRIGUES, 1993a, p.684). Após os insultos Misael, sentado em sua poltrona, estende os pés e Moema se apressa em descalçá-los. Com um ar humilde e doce, bem diferente de sua expressão usual, ela troca os calçados do pai, que comenta saudoso: “era Clarinha quem me fazia isso... [...] Agora és tu. MOEMA (*humilde*) – Agora sou eu. E amanhã, e depois, e sempre” (RODRIGUES, 1993a, p.685). O pai lembra que no dia anterior Clarinha o acariciou nos pés e Moema afirma que também sabe acariciar.

D. Eduarda tenta direcionar a conversa para o assunto da morte de Clarinha, mas Moema se intromete e instiga o pai a falar do banquete. Trava-se um duelo tácito entre mãe e filha, pois Moema não quer que o pai lamente a filha morta. Misael se distrai da dor da perda e começa a descrever o banquete. Ele conta que no momento de fazer seu discurso, viu uma mulher diferente das outras bem à sua frente. Ela ficou olhando para ele o tempo todo, mas ele sabia que ela não poderia estar ali, pois havia morrido há muitos anos; só Misael a viu, de modo que não pode continuar seu discurso e fugiu acompanhado pela morta que tornara o banquete maldito, impregnando o ambiente com um cheiro de mar. Moema manifesta seu

ódio a essa mulher desconhecida e agarra-se ao pai, fazendo com que ele desperte da lembrança da mulher morta. Misael lembra-se das filhas mortas e constata que agora só tem Moema, o que ela confirma, afirmando ser a única filha. É quando D. Eduarda pede ao marido que reze por Clarinha; a princípio ele aceita, mas quando ela lhe pede que ajoelhe, ele desiste de rezar e chama esposa para acompanhá-lo ao quarto.

No quarto trava-se uma longa cena entre o casal; os vizinhos mascarados espiam os dois por cima de um biombo, enquanto Moema e a avó ouvem a conversa do lado de fora. A cena inicia-se com o coro das mulheres do cais que invade o ambiente, tornando a reza nítida e opressora. Misael pergunta quem chora tão alto e por quem, Eduarda fala que as prostitutas choram pela mulher que morreu há dezenove anos. Ela relembra o assassinato, contando que “o assassino matou com uma machado... [...] e quase separou a cabeça do tronco” (RODRIGUES, 1993a, p.690) – o machado já havia sido mencionado em cenas anteriores, mas ninguém havia ainda falado explicitamente da forma desse assassinato. D. Eduarda lembra também que na noite de seu casamento as mulheres gritavam da mesma maneira e que, apesar do marido ter fechado toda a casa, o choro invadia o quarto, como se saísse do chão, do colchão e até do travesseiro. Nessa cena Nelson sugere que as vozes das mulheres chorando sejam uma presença auditiva constante, que se alterna entre aumentar e diminuir de volume.

Misael pergunta-se quem é o assassino e, sobretudo, o que ele estará fazendo com as mãos naquele momento; ele supõe possíveis gestos para as mãos do assassino, ao mesmo tempo em que os reproduz, sob o olhar da esposa. Misael incomoda-se com esse olhar e o compara ao das pessoas no banquete e ao olhar do noivo de Moema. Ele associa o olhar à acusação que lhe fazem, de ter matado a prostituta; todos comentam e lhe acusam, somente Eduarda nunca se pronunciou sobre o assunto. Porém Misael acredita que a esposa também suspeita dele e a pressiona para que ela admita, mas ela se nega.

Finda a discussão, Eduarda traz para o marido um copo com água misturada ao remédio para o coração; ele suspeita que a mulher pôs veneno no copo e fala de sua própria velhice como sendo um motivo para a esposa matá-lo. Enquanto olha o copo, Misael lembra à esposa da primeira noite dos dois:

MISAEL – Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. [...] sabes por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...

EDUARDA – Nunca me tiveste amor!

MISAEL – Não podia... Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque

somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... A cama é triste para os Drummond...

EDUARDA – Tens os filhos em casa e amas na rua! (RODRIGUES, 1993a, p.693).

Na sequência do diálogo, Misael nega que tenha conhecido outra mulher depois do casamento. Acrescenta ainda que sempre a possuiu no escuro, como um cego; que quando se aproxima dela, uma morta se coloca entre os dois, impedindo que ele deseje qualquer mulher – a morta representa a própria morte do desejo. Esse diálogo é permeado pelo rancor de D. Eduarda, que a princípio recusa-se a lembrar da noite de núpcias – na mesma cena o marido dirá que ela é diferente das mulheres da família, ela confirmará a diferença, mas lhe dirá que é igual na fidelidade. Se Eduarda é diferente das Drummond, é também porque esperava amor desse marido que nunca a acariciou.

Desde o início da peça os personagens, vizinhos ou familiares, mencionam o assassinato da prostituta e a suspeita de que Misael é o assassino. O próprio Misael, ao descrever o banquete e falar da presença de uma morta, bem como nessa cena com a esposa, fornece indícios que confirmam essa suspeita. Nelson não se preocupa em criar um suspense ou enigma em torno desse assassinato; nesse sentido, a luz do farol é uma metáfora muito forte na peça, pois ela traduz a própria dinâmica do texto de deixar os fatos às claras, insinuando a verdade, em meio à sombra do que não é explicitamente dito – não é à toa que a avó manda o neto matar a luz do farol com um machado. Assim como não é à toa que Eduarda, nessa cena, também conta ao marido que sonha com um homem sem rosto que “está sempre enxugando a mão ensanguentada em muitas toalhas” (RODRIGUES, 1993a, p.693). Mãos que, depois de matar, não souberam mais acariciar.

Sábato Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993a, p.53) bem pontua que o assassinato da prostituta por Misael funda “um símbolo, que nutre a obra rodriguiana: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher, ou, por outra, o matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, pulsional, amoroso”. Para Magaldi, o crime de Misael foi ter assassinado o próprio amor. Aqui, não se trata da separação entre amor e desejo, pois o desejo morreu junto com o amor e o objeto amado. Misael matou o desejo encarnado na prostituta em nome da sobriedade dos Drummond, para continuar fazendo parte dessa linhagem que exige dos seus o apagamento das pulsões sexuais. Essa linhagem que renega o prazer e o amor, que visa preservar apenas a continuidade da família (ter filhos), como afirmou Misael em seu diálogo com a esposa, bem pode ser comparada ao supereu, em sua origem e função.

Segundo Freud, a constituição do supereu é um processo que possibilita a superação do complexo de Édipo, na medida em que o eu retira o investimento libidinal dos objetos parentais incestuosos, que são dessexualizados e introjetados no eu, mediante a identificação. Assim, “o supereu reteve as características essenciais das pessoas introjetadas – a sua força, sua severidade, a sua inclinação a supervisionar e punir” (FREUD, 1996 [1924a], p. 185). Freud (1923a; 1924a) acrescenta ainda que a severidade extrema do supereu, que suplanta a dos modelos introjetados, se deve provavelmente ao fator da *defusão pulsional*, pois nessa dessexualização do modelo parental se desfaz a fusão entre pulsão sexual e pulsão destrutiva, liberando esta última na forma de tendência destrutiva ou agressiva, que pode se voltar contra o eu ou contra o mundo externo. Em um de seus últimos escritos, Freud (1938) afirma ainda que essa severidade excessiva equivale à força necessária para combater a tentação do complexo de Édipo.

Misael, ainda no quarto com Eduarda, confessará para o noivo o assassinato (do amor), que lhe foi imposto por seu supereu. Antes o noivo fala aos vizinhos de sua mãe – essa que foi morta –, que regressou recentemente de sua ilha encantada para ir ao encontro do pai. Ele fala de como sua mãe é bela e eternamente jovem, de como os homens eram fascinados por ela, principalmente o pai, que adorava o seu pescoço branco e macio. Um pai que tinha vontade de matar a mãe do noivo, para que ela não fosse de mais ninguém. O noivo divaga, afirmando que se o pai machucasse a mãe, ele o mataria. Moema aparece e intervém, dizendo que “não se mata um pai” (RODRIGUES, 1993a, p.696); ela também recrimina o noivo por ele só falar da mãe e nunca do pai. O noivo admite que não mataria o pai, pois isso faria a mãe sofrer. Ele fala ainda da ilha em que mora a mãe, lugar para onde vão as prostitutas mortas; em seguida admite que está triste, pois a mãe veio e não lembrou dele, só quis saber do marido.

No quarto, D. Eduarda sente a presença do noivo pelo cheiro de mar que invade os seus cabelos – assim como Misael sentiu um cheiro de mar no banquete, quando a morta apareceu. Aqui, o mar evoca uma sensualidade almejada por D. Eduarda, que se torna doce. O noivo entra no quarto e pressiona Misael, intimando-lhe a dizer se viu a sua mãe no banquete. Ele descreve a cena do banquete e diz como a mãe estava vestida; Misael afirma que a mulher que ele viu não pode ser a mãe do noivo, pois ela estava morta. O noivo revela a data da morte da mãe, conta como foi o assassinato e acusa Misael, que continua negando. O rapaz obriga Misael a lhe olhar nos olhos e a reconhecer seu rosto: ele é o filho da prostituta com Misael. Só então o pai confessa o crime e conta o que houve de fato: no dia de seu casamento, a amante quis conhecer a casa e o quarto do casal, exigiu a primazia do leito conjugal, “nunca

foi tão bonita e tão meiga... Deitou-se na cama da noiva...” (RODRIGUES, 1993a, p.702). Misael sentiu que ela tinha que morrer, talvez porque a partir dali ele fosse se tornar um prisioneiro dos caprichos de Eros, pois a prostituta ultrapassou a fronteira do mero desejo sexual, com sua meiguice entrou no terreno do amor.

Misael conta ainda que a arrastou até a praia, onde ela morreu com os olhos abertos. A cena foi presenciada pela mãe de Misael, a avó, que não disse nada, mas enlouqueceu. Segundo Magaldi (*in* RODRIGUES, 1993a, p.58), “a loucura representou para a avó o refúgio da responsabilidade de ter testemunhado o crime do filho. Alienada do mundo, ela não julga, não condena – encontra na ausência a cura da tragédia”.

Depois de relatar o crime, Misael volta-se para o filho bastardo, intrigado com o fato de ele ter noivado com a própria irmã. O noivo afirma que queria que uma Drummond lhe pertencesse, não a irmã, mas a esposa do pai. Ele pega D. Eduarda nos braços e lhe diz que sempre pensou nela, que beijava as mãos de Moema porque eram iguais às dela. D. Eduarda pede para ver os nomes escritos no corpo do noivo e constata, com um misto de fascínio e inveja, que é um só nome repetido várias vezes, dentro de corações atravessados. O noivo a chama para ir com ele e, diante do medo dela, se orgulha por ela ser pura, pois assim poderá vingar a mãe morta. D. Eduarda supõe que o noivo a odeia e que só a deseja em nome da mãe morta; ainda assim, ela prefere ir com ele para bem longe do marido, onde nem o sonho de Misael possa alcançá-la.

Podemos supor que o noivo tem traços físicos que lembram o próprio pai quando era jovem. Tanto que ele atrai não só D. Eduarda, mas também Moema – lembremos que anteriormente a moça afirmara que ele tem algo nos olhos e na boca que a atrai. Para Eduarda, o noivo traz “o apelo sensual que o marido sempre lhe negou” (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993a, p.54).

Ademais, o noivo apresenta-se marcado pela insígnia da mãe, tudo o que ele faz é em nome da mãe. Se Eduarda lhe encanta é talvez porque, como esposa do pai, represente um substituto materno, como se ele não pudesse escolher uma mulher que não pertencesse ao pai. Na cena que se passa no bordel do cais, a mãe do noivo será descrita sempre em comparação à D. Eduarda, como se as duas tivessem uma beleza semelhante; por outro lado, o noivo faz questão de expor e humilhar D. Eduarda publicamente, degradando a sua imagem de mulher de família tradicional, com 300 anos de fidelidade.

É interessante notar que o noivo encena, literalmente, a fantasia masculina descrita por Freud em seu ensaio *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens* (1910). Neste ensaio, Freud aborda um tipo de escolha em que geralmente prevalecem duas

condições: a primeira é de que o objeto a ser escolhido deve ser comprometido, de modo que haja sempre um terceiro elemento prejudicado; a segunda, menos frequente, é de que o objeto tenha uma reputação sexual questionável – Freud (1996 [1910], p.172) nomeia essa condição de “amor à prostituta”. Além disso, o homem manifesta a ânsia de salvar a mulher amada dessa posição aviltante. Essas pré-condições para a escolha do objeto também proporcionam ao sujeito a oportunidade de liberar impulsos de rivalidade para com o homem prejudicado e de ciúme para com o objeto. Por trás dessas condições e dessa atitude, Freud nos faz atentar para a fantasia que sustenta essa escolha, que se origina de uma fixação infantil na mãe. Para tanto, ele nos remete ao período em que o menino faz duas descobertas, que terminam por se associar uma à outra: uma é a descoberta da função da prostituta e a outra é a de que seus pais mantêm relações sexuais. Ao constatar que a mãe tem relações sexuais com o pai, o menino sente-se traído por ela e finda por compará-la a uma prostituta. Assim, o objeto escolhido se apresenta como um substituto da mãe a partir dessa fantasia infantil; porém, agora o sujeito não é mais o traído e sim o que mobiliza a traição de um terceiro.

No caso do noivo, a mãe dele era realmente uma prostituta e, segundo os vizinhos, ele só se interessa por esse tipo de mulher. A princípio, D. Eduarda não se enquadra nesse perfil; porém o noivo, ao levá-la para o bordel, expondo-a e humilhando-a publicamente, trata de degradá-la e rebaixá-la a essa posição. Ela mesma permite e se coloca nesse lugar, como se só assim lhe seja possível ser mulher; ela diz: “não importa o que tu faças comigo – a humilhação – nada... Tudo o que fizeres é amor... Sempre...” (RODRIGUES, 1993a, p.717). O noivo nega o amor, afirmando que ela só está ali pelo ódio que ele devota aos Drummond e por vingança. D. Eduarda toma a vingança para si: “Eu também estou me vingando... Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes, vivos e mortos... do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade...[...] Só não me vingo do meu filho...” (RODRIGUES, 1993a, p.717).

Nessa longa cena do bordel, que precede o fim da peça, D. Eduarda pede, inclusive, que o noivo lhe ensine o caminho da ilha das prostitutas mortas, onde as moças passam a eternidade acariciando-se umas às outras, pois presente que vai morrer e quer ir para lá. O noivo, por sua vez, desdenha da amante afirmando que ela não poderá entrar na ilha, pois ela não é meretriz. Na sua ânsia de humilhá-la, ele a ameaça de mandá-la de volta para casa, sem sequer tocá-la. Nessa cena, o noivo oscila entre o voto à mãe e o fascínio por D. Eduarda; num momento dedica à amante ódio e, em outro, amor, como se vacilasse em sustentar um desejo viril e, portanto, uma posição fálica frente a essa mulher. Tanto é que, ao retornar do quarto em que se consuma a traição de D. Eduarda, o noivo pede perdão à mãe,

pois não pensou nela, e sim na amante. Como disse um dos frequentadores do bordel: “a prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deita na cama da prostituta” (RODRIGUES, 1993a, p.718). Ao final dessa cena, quando o noivo é morto por Paulo, que estava assistindo a tudo com Moema, D. Eduarda grita para a filha: “Deus fez **tua** vontade! Traí meu marido! [...] Desce e vem chamar tua mãe de prostituta!” (RODRIGUES, 1993a, p.720, grifo nosso). Aqui D. Eduarda equipara a vontade de Moema, que a mãe traísse, à de Deus, ou melhor, do destino – D. Eduarda demonstra, inclusive, que sabia dessa vontade que encarna a própria inexorabilidade trágica de um destino do qual ela não pôde (nem quis) fugir.

Ademais, ao se denominar de prostituta e desejar passar a eternidade na ilha das meretrizes mortas, D. Eduarda atualiza o que Nelson (1993b) chamou de a “nostalgia da prostituta”, presente na obra rodriguiana desde *Vestido de Noiva*, através do fascínio de Alaíde, também uma mulher de família, por Clessi, outra prostituta assassinada por amor. Assim, o dramaturgo tece uma fantasia – da prostituta que existe em toda mulher – a partir de dois pontos de vista: do homem e da mulher. Do lado do homem é a fantasia que jaz por detrás da escolha de objeto explicitada anteriormente, na qual o objeto substitui uma figura materna degradada, comparada à prostituta. Do lado da mulher, a fantasia da prostituta parece denunciar (ou encobrir) uma vocação para o gozo, para um deixar-se arrebatar pela força das pulsões, de modo que algumas personagens mulheres de Nelson Rodrigues, como D. Eduarda e Alaíde, chegam a abdicar dos seus bens preciosos (família, marido, filhos, dinheiro etc.), que supostamente se constituem como substitutos fálicos, em nome de uma paixão sem objeto, paixão pela volúpia e pelo gozo.

Depois que D. Eduarda parte com o noivo, levada nos braços pelos vizinhos, segue-se então um longo diálogo entre Misael e Moema, bastante revelador dos laços que unem a filha ao pai.

Desmascarado na cena anterior, Misael pede paz e tranquilidade para a sua carne, negando a castidade sustentada com tanto esforço e por tanto tempo; ele nega não só a sua, mas de toda a família: “se eu não sou [casto], por que seriam os meus antepassados?...” (RODRIGUES, 1993a, p.705). Ele demonstra estar sofrendo com a partida da esposa, mas acredita que velhice fará a carne sossegar. Ele pergunta se Moema viu a mãe partir com o noivo, ela confirma que sim e lhe questiona por que ele não matou o rapaz. Misael afirma que não poderia esboçar um gesto sequer e assume para a filha o assassinato da prostituta, a mulher que estava no banquete. Moema afirma que ouviu tudo e o pai então lhe diz:

MISAEL (*sem ouvi-la*) – Sou um assassino, teu pai é um assassino!
 MOEMA – Mas não és o único assassino do mundo.

MISAEL (*com medo*) – Às vezes penso que sou... o único... Que antes de mim ninguém matou... Que ninguém tirou a vida de ninguém!
 MOEMA (*num crescendo*) – Outros mataram!
 MISAEL (*num grito*) – Não!
 MOEMA – A toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois, enxuga as mãos de sangue numa toalha...
 MISAEL (*quase feliz*) – Juras?
 MOEMA (*doce*) – Juro...
 MISAEL (*suplicante*) – E também matam muitas mulheres, Moema? Falo “mulheres da vida”?...
 MOEMA (*veemente*) – Muitas mulheres.
 MISAEL (*maravilhado*) – Da vida?
 MOEMA – Da vida. Elas morrem (*hesita*) aos milhares... (RODRIGUES, 1993a, p.706).

Misael é um juiz que está prestes a se tornar ministro; um juiz tem o papel social de resguardar a lei e a justiça, como seu representante máximo. Misael também é nomeado pelos vizinhos de o “grande pai”; um pai também tem a função de proteger sua família e, num plano simbólico, de instaurar a Lei. Misael cumpre a lei e a tradição prescrita pela família e seus antepassados, mas a custo do assassinato do amor, do desejo e, conseqüentemente, do recalque das pulsões sexuais, já que os Drummond são frios, castos e fiéis. Por outro lado, para resguardar a tradição familiar, ele infringe a lei da sociedade, da qual ele é o representante na sua função de juiz, ao assassinar uma mulher.

Porém, Moema, mesmo sabendo que o pai infringiu a lei e que é um homem falho, constrói seu discurso de modo a minimizar ou mesmo a obstruir essa falha; ela não permite que o pai saia da posição de homem ideal e perfeito. Na continuação da cena, Misael pergunta se Moema conhece algum outro assassino além dele, para ser seu companheiro na hora do medo e da insônia. É quando a filha indica a si mesma e admite ter matado as duas irmãs: Dora e Clarinha. Ela se diz mais assassina que o pai, pois, ao afogar as irmãs, feriu o seu próprio ser. O pai tenta entender o motivo de tamanho ódio e Moema responde: “tiraram todo o amor que eu teria de ti. Receberam as carícias que eu não tive... Elas descalçavam e acariciavam os teus pés... E eu não! Era preciso que deixassem este mundo...” (RODRIGUES, 1993a, p.707).

Ao afogar as irmãs, Moema também conseguiu se equiparar ao pai, recebendo dele a sua insígnia, na medida em que repetiu o crime do pai de matar o amor – ela matou os objetos que recebiam o amor e os carinhos do pai, outrora dedicados à prostituta. Com esses assassinatos, ela deliberadamente busca identificar-se ao pai também pelas mãos; ela toma para si as mãos que matam e enxugam o sangue numa toalha, como se através disso fosse possível libertar-se dos movimentos involuntários que a ligam à sua mãe.

Em nome desse amor paterno que se pretende único e absoluto, Moema entregou as irmãs rivais ao mar, para que o pai não tivesse sequer a oportunidade de expressar seu amor e sofrimento junto aos corpos mortos. Além disso, a filha apagou também todos os vestígios das irmãs (como retratos e roupas), para que delas não restasse nem um traço de memória e passasse a existir somente Moema e sua imagem diante do pai. O pai pergunta se ela não tem medo, porque ele mesmo tem; Moema afirma que sim, mas que não importam o medo e a insônia diante de ter conseguido realizar seu sonho de ser a filha única.

Misael mostra-se atormentado pela culpa e pelo medo, mas Moema não. Ela lhe diz, “(apaixonadamente) Somos assassinos, pai, tu e eu!...” (RODRIGUES, 1993a, p.708). Aqui, ser assassino adquire uma conotação positiva e idealizada, que une pai e filha. Tudo o que Moema fez foi em nome do pai, como um voto de amor e devoção a ele. Nesse sentido, nos faz lembrar as considerações de Freud sobre o amor, em seu texto *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1921). Nesse texto, Freud diferencia a identificação da idealização, considerando esta última como um amor que pode tornar-se tão extremado, que pode ser descrito como “fascinação” ou “servidão”, pois o eu investe no objeto grande quantidade de libido narcísica, tornando-se modesto e despretensioso, ao passo que o objeto torna-se “cada vez mais sublime e precioso, até obter finalmente a posse de todo auto-amor do ego, cujo auto-sacrifício decorre, assim, como consequência natural” (FREUD, 1996 [1921], p.123). Freud acrescenta ainda que nesses casos de devoção ao objeto, as funções pertinentes ao ideal do eu, que nesse período de sua formalização teórica ele considerava equivalente ao supereu, deixam de atuar. Assim,

a crítica exercida por essa instância silencia; tudo o que o objeto faz e pede é correto e inocente. A consciência não se aplica a nada que seja feito por amor do objeto; na cegueira do amor, a falta de piedade é levada até o diapasão do crime. A situação total pode ser inteiramente resumida numa fórmula: *o objeto foi colocado no lugar do ideal do ego* (FREUD, 1996 [1921], p.123).

É o que parece ter acontecido com Moema, que elegeu o pai como seu grande e único amor e nele ficou retida. Se retomarmos Freud, veremos que toda menina tem de efetuar uma passagem do objeto materno para o paterno, para ingressar no complexo de Édipo, como um caminho que leva à feminilidade. Em sua reformulação desse complexo, que consistiu em traçar um perfil mais diferenciado entre o desenvolvimento sexual da menina e do menino, Freud (1925) já chamara a atenção para um importante achado: o fato do complexo de Édipo nas meninas ser uma formação secundária. Como já dissemos anteriormente, o primeiro

objeto de amor da menina é a mãe; porém, ama-se uma mãe fálica, supostamente não castrada.

No movimento da filha desligar-se da mãe, rompendo seu vínculo de amor exclusivo, Freud (1996 [1933a]) enumera uma série de queixas que vão se acumulando e que, para ele, assemelham-se mais a racionalizações feitas *a posteriori*: a de não ter sido suficientemente amamentada pela mãe, considerando-se aqui o leite como signo de amor; a de ter sido menos amada do que um irmão (ou irmã) mais novo; a de ter sido proibida na sua obtenção de prazer (através da masturbação) exatamente por àquela que despertou a atividade masturbatória. Ao observar que essas queixas também se encontram atuantes no menino, Freud busca algo que seja especificamente da menina. Encontra essa especificidade na falta do pênis, causa da maior fonte de ressentimento na menina, que culpa a mãe por tê-la colocado no mundo tão em desvantagem. A ferida narcísica que a castração representa para a menina configura-se, então, como um fator decisivo para o rompimento do vínculo mãe e filha, que termina em ódio.

Para Freud (1925), a descoberta do pênis, enquanto o que engendra a constatação da distinção anatômica entre os sexos, coloca a menina diante da castração – a sua, a da mãe e das outras mulheres. Ele afirma também que, num primeiro momento, a menina pode atribuir a ausência de pênis somente para si mesma, como sendo o resultado de uma punição que lhe foi infringida por alguma falta que cometeu, ou mesmo por ter se masturbado. Algumas meninas, ao constatarem que sua mãe e as outras mulheres também não possuem pênis, passam a partilhar do desprezo dos homens pelo sexo feminino.

No entanto, Paul-Laurent Assoun (1993) bem pontua que não se trata simplesmente de identificar os motivos que proporcionam a mudança de objeto na menina; no que concerne às queixas listadas por Freud, Assoun frisa que é preciso percebê-las enquanto uma produção de razões que justifiquem o afastamento do objeto materno. Como se cada “futura mulher” tivesse que se dar ao trabalho de inventar, “para dar a si mesma a força e as razões para voltar os olhos para outro lugar que não a mãe” (ASSOUN, 1993, p.103). Da lista freudiana, Assoun destaca duas razões por ele consideradas as principais: uma é o próprio complexo de castração e a outra, retirada literalmente do texto freudiano *Sexualidade Feminina* (1931), é o fato de que esse amor ilimitado pela mãe, amor que exige exclusividade, “não tem, na realidade, objetivo [alvo], sendo incapaz de obter satisfação completa e, principalmente por isso, está condenado a acabar em desapontamento [desilusão] e a ceder lugar a uma atitude hostil” (FREUD, 1996 [1931], p.239). Para Assoun, é um amor sem futuro – o que a filha trata de mostrar a si mesma através desse acúmulo incessante de razões

que justifiquem o seu desligamento da mãe. Não é só um mero afastamento, mas pressupõe o **voltar-se contra** a mãe, pois, como Freud aponta nesse mesmo texto de 1931, a ligação pré-edipiana trata-se de um investimento libidinal incomensurável e incomparável a qualquer outro que surja posteriormente, que tem como marca a ambivalência entre amor e ódio – ambivalência esta que, em muitas pessoas, se constitui como um “traço arcaico” retido por toda a vida.

A menina volta-se, então, para o pai no intuito de conseguir o almejado pênis que sua mãe não pôde lhe dar, pois o pai encarna aquele que supostamente detém o que falta à mãe e à própria menina – o *falo*. Porém, a entrada no Édipo só se efetiva se, através do que Freud (1996 [1933a], p.128) chama de uma primitiva *equivalência simbólica*, “o desejo do pênis for substituído pelo desejo de um bebê” – Freud (1996 [1933b], p. 102) já chamara a atenção para o fato de que nas fantasias inconscientes “fezes - dinheiro - dádiva - bebê - pênis são [...] tratados como a mesma coisa, e representados, também, pelos mesmos símbolos”. Na verdade trata-se, aqui, de uma transferência, para o pai, de um desejo que já se manifestara na relação pré-edipiana.

O Édipo feminino mostra que muito cedo o amor se apresenta para as mulheres como “amor de transferência”, pois a menina transfere para a relação edipiana com o pai “quase tudo” o que “já estava presente em sua vinculação inicial” (FREUD, 1996 [1933a], p.120) pré-edipiana. Assoun (1993, p.VIII) nos traz uma importante leitura desse fato, ao assinalar nele um “princípio dos ‘vasos comunicantes’”, segundo o qual o amor pela mãe, na filha, com todas suas fantasias e ambivalências, se esvazia e escoo para preencher o terreno paterno. Para Assoun (1993, p.VIII), “é um princípio de ‘trasvasamento’ que revela muito da economia” psíquica da mulher, “essa ‘economia’ de um excesso de amor que escoo sem parar, ou melhor, de um ‘falta’ a ser arrumada...” Um amor que parece pedir um amo, alguém que lhe sirva de ponto de escoramento – acaso não é o que nos mostra a personagem Moema?

Assoun afirma ainda que o discurso freudiano bem pontua as inúmeras variações de objeto que a menina tem de levar a cabo: ama a mãe loucamente, até abandoná-la e eleger o pai, para depois efetuar mais uma renúncia que a destinará ao homem – se bem que nem todas conseguem efetuar essa renúncia, como o próprio Freud também pontuou e Moema nos mostra. Outra observação importante de Assoun acerca da primeira troca de objeto que uma menina deve realizar, é que é preciso que o pai seja eleito pela filha que, na verdade, transforma em escolha a única alternativa que lhe resta, criando assim uma saída viável do amor alienante do Outro materno. Consoante esse autor, o pai vem como um “antídoto” para curar a menina da dor de ter perdido a mãe. Ainda assim, o pai possibilita à filha “uma

escolha amorosa propriamente dita. Esta se apresenta como um carregador precioso que escora o desejo no amor” (ASSOUN, 1993, p.IX).

Em *Senhora dos Afogados* Moema, apesar de amar o pai loucamente, parece estar sempre produzindo razões para condenar a mãe e libertar-se dela. Na sequência do diálogo em que ela e o pai assumem-se mutuamente assassinos; quando Misael, a mando da filha, dá graças por ter uma companheira assassina para a insônia e o medo; os vizinhos avançam em cena e lançam com escárnio para Moema a frase que lhe cabe, repetindo: “És a única filha. Mas não a única mulher” (RODRIGUES, 1993a, p.709). Assim que os vizinhos saem, Misael toma as mãos da filha nas suas e lembra-se de D. Eduarda; com uma “*nostalgia carnal*”, ele diz:

E se eu ficasse assim, olhando para as tuas mãos, pensaria estar aos pés de tua mãe... Juraria que tu eras ela... Mas olho teu rosto... [...] e vejo que és tu. Se não tivesses rosto, eu te amaria... (*Beija as mãos da filha em delírio*) ...como se tu fosses minha mulher...

MOEMA (*desesperada*) – Pai, esquece que eu tenho rosto...

(*Na sua paixão, Moema procura conquistar o pai; estende as mãos para ele. Misael olha com deslumbramento as mãos da filha.*)

MOEMA – Olha as mãos, só as mãos! São tuas! Toma! (RODRIGUES, 1993a, p.709).

Na sua paixão pelo pai, Moema pede até o apagamento da sua própria imagem, para conseguir fazer-se mulher através das carícias dele. Nesse diálogo é claro o desejo incestuoso que a liga ao pai e que a faz não se contentar com o lugar de filha; ela quer ser a mulher amada, acolhida e eleita pelo desejo desse pai que, mesmo abandonado pela esposa e com as filhas mortas, não consegue enxergar e amar Moema por ela mesma.

Enquanto o pai se inebria com as mãos da esposa na filha, esta repete mais uma vez que não é a única mulher. A mãe fugiu, mas Moema insiste com o pai que ela deve expiar a culpa, seduzindo-o a castigar D. Eduarda. Ela conta que havia presenciado um beijo entre a mãe e o noivo, mas que um beijo não era suficiente para instaurar o adultério, por isso ela desejou e esperou que a mãe fosse até o fim, para que o castigo fosse merecido. (Na cena seguinte, ela dirá ao irmão que rezava para que a mãe pecasse e que só não desmanchou o noivado, porque queria que a mãe e o noivo se apaixonassem; por fim admite que foi ela quem despertou o amor entre os dois). Na tentativa de convencer o pai, que se recusa a matar a esposa, Moema argumenta que cometeu dois crimes por ele e que, naquele momento, D. Eduarda está com outro homem, ao que Misael acrescenta que a esposa deve estar acariciando o outro com suas mãos. Moema tem, então, uma ideia:

E por que não a castiga nas mãos? [...] As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar...

O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm o corpo... (RODRIGUES, 1993a, p.710).

Nesse trecho, Moema apela para que o pai atue como agente castrador, extirpando da mãe a parte em que parece se localizar o excesso de volúpia, uma parte em que, no contexto da peça, localiza-se a parcela de atividade da sexualidade feminina, caracterizando-se como um substituto fálico no corpo dessas mulheres. É também, como afirmamos anteriormente, a parte em que se materializa a ligação entre a mãe e a filha, o pedaço de carne que une as duas. Desse modo, ao pedir ao pai que elimine as mãos da mãe (a mão mãe), Moema apela para que ele ponha um fim (fatal e definitivo) na ligação entre as duas. As mãos são, ainda, por onde escapa em ato a pulsão de morte das duas personagens, pois D. Eduarda, ao ceder aos seus apelos de mulher e entregar-se ao noivo, entrega-se também à morte.

Vale pontuar que Moema não se contenta em fazer a mãe ir embora da casa. Ao fazer um trabalho silencioso e maquiavélico para levar a mãe a trair o marido, ela visa à difamação da mãe. É como se não bastasse um desligamento simbólico; ela quer a difamação e a eliminação completa da mãe, para poder enfim aceder como mulher. Trata-se de um ódio tão ilimitado, quanto o amor outrora devotado. Nesse sentido, Nadiá Ferreira nos esclarece que

o ódio tem a mesma dimensão imaginária da paixão. Isto significa que o outro, como se fosse um objeto, é embrulhado em seu invólucro, para ser considerado não o bem do sujeito, mas o seu mal. Agora, em vez de querer o outro só para si, aspira-se à sua destruição completa. O ódio, tal qual a paixão, exige coisas impossíveis e sem limite. Justamente por isso, ele não se satisfaz com a eliminação do outro. Então, se não é possível o desaparecimento do outro na ordem simbólica, ou seja, apagar o seu nome, eliminando qualquer referência à sua existência, é preciso a difamação (FERREIRA, 2004, p.40).

Em seu ódio Moema, a senhora dos afogados, senhora do destino que leva à morte, consegue convencer o pai a amputar as mãos da mãe; convence também o irmão a matar o noivo, talvez o punindo por ter amado a mãe e por tê-la feito infiel não só ao pai, mas à própria Moema. A moça também deixa a avó morrer de fome e sede e, por fim, manda o irmão, que se parece com a mãe, para o mar morte; tudo isso para ser a única mulher.

O segundo e último quadro do terceiro ato inicia-se com a saída do caixão de D. Eduarda; os vizinhos, Misael e Paulo estão de luto, enquanto Moema está vestida com um esplêndido vestido branco – com a morte da mãe, seu luto chegou ao fim. Nessa cena, antes de Paulo ir para o mar, o vendedor de pentes, personagem frequentador do bordel, conta como D. Eduarda morreu. Assim como fez com a prostituta, Misael arrastou a esposa pelos cabelos

até a praia e com um machado cortou-lhe as mãos. D. Eduarda correu para abraçar o vendedor de pentes, que assistia tudo à distância, para ver se podia acariciá-lo sem mãos, na esperança de assemelhar-se às prostitutas e ir para a ilha. Segundo o vendedor, “ela morreu de saudade das próprias mãos” (RODRIGUES, 1993a, p.723).

Paulo, por não suportar imaginar o sofrimento da mãe, pede que Moema o mande para o mar. O vendedor de pentes, ao presenciar esta cena, condena o ato de Moema, assumindo uma função profética e dizendo o que a espera: nunca mais Moema verá sua imagem, nem seu rosto. Ela tenta negar a profecia, mas ao olhar no chão como quem se debruça sobre um rio, como um Narciso às avessas, ela não se vê. Corre para o espelho e, ao mirar-se, ela vê refletida não a sua imagem, mas a de D. Eduarda de luto, com gazes ensanguentadas nos pulsos, a repetir todos os movimentos da filha. Moema desdenha da mãe porque esta não tem mais suas mãos, não pode acariciar, nem jamais será aceita na ilha das prostitutas, que se acariciam umas às outras sem cessar. Misael pede que a filha quebre o espelho, mas ela não o escuta e continua a falar com a mãe:

Agora estás em todos os espelhos... E na água do rio e nas poças de água... Sempre encontrarei tua imagem e não a minha própria... (*passa a mão no próprio rosto*) Esse rosto não é meu... E estou de branco... Pela primeira vez tirei o luto, porque morreste... Não puderam cruzar tuas mãos sobre o peito... Não puderam unir tuas mãos... Elas morreram antes (RODRIGUES, 1993a, p.726).

Ao constatar que perdeu seu rosto, que agora só existe a imagem da mãe, é como se Moema tivesse sucumbido à figura materna, como se ela só soubesse de si através do reflexo da outra, da rival por excelência. No entanto, essa grande rival (outrora grande amor) está para sempre aprisionada do outro lado do espelho, ou melhor, aprisionada em superfícies refletoras (rio e poças de água), destinada a ser a imagem de Moema e a repetir os movimentos desta, por toda a eternidade – como uma Alice dentro do espelho. É com esforço que Moema tenta se diferenciar da imagem refletida, pela cor do vestido e pelas mãos ausentes da mãe.

Misael pede à filha que deixe a mãe em paz; Moema volta-se para ele, que a culpa de tudo o que aconteceu, ao que ela retruca ter sido o destino o responsável pelos acontecimentos trágicos – se o culpado é o destino, Moema, senhora dos afogados, é também senhora do destino. Misael insiste em acusá-la, afirmando que teria perdoado Eduarda, pois “os velhos perdoam” (RODRIGUES, 1993a, p.726); ele acrescenta que matou a esposa com um ódio que não era dele e sim da filha. Moema indigna-se pelo pai ainda chorar essa esposa que, se estivesse viva, não poderia fazer nada com as mãos – ela fala e, ao invés de acariciá-

lo, agarra-lhe pelos cabelos com violência, para mostrar do que suas mãos são capazes. Ela reclama com desprezo o fato do pai chorar pela esposa e pelas filhas mortas, enquanto ela sempre soube o que queria, desde menina: ficar sozinha com ele na casa – nesta fala Moema nos revela que sua paixão pelo pai vem de uma fixação infantil. Em seguida ela sussurra que os dois estão sós na casa: ela é enfim a única filha e única mulher.

Freud afirma que as meninas, por não se depararem com o medo da castração, demoram a sair da situação edípica – a dissolução do Édipo feminino se dá muito tarde, lentamente e de modo incompleto. Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) ele fala do papel crucial da escolha objetal incestuosa, feita na infância pelo viés da fantasia, nas perturbações do desenvolvimento psicosexual. Freud (1996 [1905a], p.214) afirma que existem indivíduos que passam pela puberdade e “nunca superam a autoridade dos pais e não retiram deles a sua ternura”. Esses indivíduos, em geral, são moças que perseveram no amor infantil pelos pais até a idade adulta, tornando-se, na sua vida sexual, frígidas.

Uma decorrência extremada desse amor infantil é o repúdio total à sexualidade, que, nos psiconeuróticos, barra “grande parte da atividade psicosexual destinada ao objeto, ou a totalidade dela” (FREUD, 1996 [1905a], p.215), forçando-a a permanecer no inconsciente. Para Freud (1996 [1905a], p.215) esse tipo de posição frente ao amor relaciona-se a uma “fixação infantil da libido”. O fato de tratar-se de um amor que foi transferido da mãe para o pai, não minimiza a potência desse amor (fixação), ao contrário, explicita a origem da potência e até a justifica. Nelson, com sua Moema, nos fornece um retrato autêntico e singular desse amor.

Moema dirige-se novamente para o espelho e o pai lhe pede que mande a mãe embora para sempre. Diante da imagem da mãe a repetir os seus movimentos, Moema diz:

Deixei de ser tua filha... A única coisa que nos unia eram nossas mãos... Tu perdeste as tuas... E eu me libertei de ti...
(Breve e delirante cena de narcisismo; Moema enamora-se das próprias mãos; beija-as. O rosto de D. Eduarda exprime o desespero mais profundo.)
 MOEMA – Agora, vai... Já que não és minha mãe, que nossa carne não tem mais nada em comum, vai!... (RODRIGUES, 1993a, p.727).

Com a mãe morta e sem mãos, parece que Moema pode enfim advir como mulher e usar as mãos não para matar, mas para amar e acariciar. Considerando que nas duas cenas do espelho o dramaturgo sugere que a mãe esteja sempre repetindo os movimentos da filha, podemos supor que isto se dá também nesse momento em que Moema beija as mãos, de modo que a mãe beija mãos inexistentes, o que justifica o desespero indicado na rubrica acima. Podemos supor também que Moema beija as mãos deliberadamente, vingando-se da mãe

através disso que antes tanto a incomodava: a repetição dos movimentos das mãos, entre as duas. Se outrora D. Eduarda possuiu a primazia dos movimentos, nesta cena a filha é quem comanda a ação. Na sua vingança, Moema, com seu ato de beijar as mãos, faz a mãe deparar-se com o irreparável da castração materna; no lugar de suas mãos belas e cariciosas, D. Eduarda encontra o horror do vazio com bordas de gazes e sangue. Ela perdeu suas mãos fálicas e sua filha falo. Moema perdeu a imagem, mas valeu à pena, pois se vingou da mãe e tem o pai só para si – ela sacrificou tudo em nome desse amor (ódio).

(Moema está imóvel diante do espelho. Então acontece o que ela deseja. Estendendo os braços sem mãos d. Eduarda vai recuando, recuando, até desaparecer. É a vitória de Moema. Frenética, ela corre para o pai. Coloca a cabeça de Misael no próprio regaço. A cabeça do último Drummond tomba na direção da platéia. Os olhos estão abertos e fixos. A filha nada percebe, na embriaguez do seu triunfo.) (RODRIGUES, 1993a, p.727).

Ela só percebe o pai morto quando se curva para beijá-lo; aterrorizada, ela lhe implora que não a deixe só, depois corre para o espelho, que “*não reflete a sua imagem, nem a de ninguém*” (RODRIGUES, 1993a, p.728). Os vizinhos e o vendedor de pentes aproximam-se dela, enquanto o vendedor diz:

Perdeste a tua imagem... [...] ...mas ficaste com tuas mãos...
(Moema olha as próprias mãos com um medo selvagem.)
 VENDEDOR DE PENTES E OUTROS *(gritando)* – Viverás com elas... E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... Quando morreres, elas serão enterradas contigo...
([...] Moema está sozinha no palco ou apenas na companhia do pai morto. Então olha as próprias mãos. E odeia-as como nunca. Depois vai estendendo os braços, como se quisesse criar entre si e as mãos uma distância qualquer, ou expulsá-las de si mesma.) (RODRIGUES, 1993a, p.728).

Essa ideia da imagem desaparecida nos faz lembrar de um velho personagem da literatura e do imaginário ocidental, o vampiro, que é o ser “fabuloso” que se olha no espelho e não tem sua imagem refletida; aquele que sobrevive à custa do sangue alheio, outros morrem para ele continuar a viver. Terá Nelson pensado no vampiro para criar o castigo de Moema? Vale atentar também que Moema matou as irmãs, destruiu seus vestidos e rasgou seus retratos para que delas não restasse nenhuma imagem, até findar-se a da memória – agora o apagamento da imagem que ela criou para as rivais retorna para ela mesma, que talvez venha a esquecer-se de seu próprio rosto, restando-lhe ver-se do peito para baixo, com as mãos de Eduarda a se movimentarem em seu corpo.

Ao perder o pai, a própria imagem e ficar com as mãos, Moema retorna para o abismo materno desse pedaço de carne que age à sua revelia – as mãos mãe. O pai não pôde lhe dar consistência de mulher e ela perdeu-se no vazio da volúpia materna.

2 O sonho de Alaíde: fantasia e realidade em *Vestido de Noiva*

Alaíde é a personagem central da trama de *Vestido de Noiva*, segunda peça escrita por Nelson Rodrigues. Para se travar um debate sobre a personagem e a peça, é preciso primeiro que se compreenda a organização espaço-temporal que o dramaturgo propõe. Sobre o tempo na peça, Nelson Rodrigues afirmou que lhe fascinava o desejo de “contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas” (RODRIGUES, 1949). Nelson acrescentou ainda que a natureza da peça exigia que ela fosse toda “construída na base de cenas desconexas” ou, dito de outro modo, num “processo de ações simultâneas, em tempos diferentes” (RODRIGUES, 1949). Se o tempo é outro que não o cronológico, a organização do espaço se somará a ele na criação de uma cena teatral diversa, caótica e por vezes grotesca. Nessa conjunção de tempo e espaço cênicos, como poderemos comprovar adiante, Nelson reitera a observação de Freud (1996 [1908a], p.138), quando este afirmou que na fantasia “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une”.

Na primeira rubrica da peça Nelson divide o espaço cênico em três planos: “primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade” (RODRIGUES, 1993a, p.349). Notem bem o que se anuncia logo no início: a alucinação está em primeiro plano – e isto será explorado intensamente no decorrer da peça. Com isso, o dramaturgo evidencia e privilegia a realidade como psíquica e seu caráter fundamental de fantasia, pois são as personagens centrais do plano da alucinação, Alaíde e madame Clessi, que conduzem a trama e descortinam os conflitos em jogo. A realidade factual só adquire sentido a partir dessa “alucinação”, que traz verdades fundamentais sobre o desejo de Alaíde. Assim, Nelson parece atualizar na arte a conclusão de Freud, quando este descobriu que as cenas de sedução relatadas pelas históricas eram fantasias; ele concluiu que, “no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material” (FREUD, 1996 [1925-1924], p.40). Acerca da “realidade material”, dita objetiva, Marco Antonio Coutinho Jorge nos adverte que ela não é a mesma para todos os seres falantes, “pois cada sujeito estabelece uma relação com o mundo e com os outros por meio de uma fantasia

particular, advinda para ele no momento mesmo de sua constituição” (JORGE, 2010, p.243). Fantasia esta que, segundo Jorge, é uma espécie de moldura, de enquadramento do mundo, do qual o sujeito não pode querer livrar-se completamente.

Para Ângela Leite Lopes (1993, p.13), em *Vestido de noiva* Nelson não só explora o universo do “subconsciente”, como “estabelece uma espécie de paralelo entre os mecanismos da psique e os do teatro”. Ronaldo Lima Lins (1979, p.63), por sua vez, afirma que a proposta formal da peça não possibilita seu ingresso nos “terrenos mais escorregadios do inconsciente ou do subconsciente”; para ele a peça, com seus diversos planos de ação, visa expor a “natureza multifacetada da consciência” (LINS, 1979, p.62). De nossa parte, acreditamos que a partir do plano da alucinação Alaíde ultrapassa as fronteiras da consciência e nos leva a explorar sim o terreno do inconsciente, expondo inclusive os procedimentos de construção da fantasia e do sonho.

Mas o que conta a peça? Na realidade, Alaíde, jovem mulher de 25 anos, casada com um rico industrial, foi atropelada por um carro e está na mesa de cirurgia de um hospital, com escoriações generalizadas e “afundamento dos ossos da face” (RODRIGUES, 1993a, p.386) – estas informações são fornecidas por repórteres, em doses homeopáticas. Na primeira cena do plano da realidade, um repórter informa que a moça ainda não morreu, mas vai. Em outra cena do mesmo plano, já no fim do segundo ato, um médico diz a Pedro, o marido de Alaíde, que ela não sofreu nada, pois chegou em estado de choque. “E isso para o acidentado é uma felicidade. Uma grande coisa. A pessoa não sente nada” (RODRIGUES, 1993a, p.380).

Mas o plano da realidade não está em ênfase na encenação, ele está em terceiro lugar, de modo que, como afirmamos acima, Nelson ingressa no território e na lógica da dita “outra cena”, a do inconsciente. Mas que cena é essa que Alaíde compõe no plano da alucinação? Se no plano da realidade ela está em choque, é fato que ela está desacordada ou em coma. A encenação privilegia, portanto, aquilo que se passa na psique de Alaíde nesse estado de inconsciência corporal, ou seja, imagens e cenas que não são delírios auditivos e visuais que irrompem na consciência. O que se desenrola no plano da alucinação só pode ser nomeado como sonho – um sonho que protege a personagem do real da morte iminente. Como disse o médico, “uma felicidade. Uma grande coisa” (RODRIGUES, 1993a, p.380), de fato.

Se no corpo Alaíde não sente nada, na realidade psíquica as imagens inconscientes vão se liberando à medida que a morte se aproxima. No plano da memória, que surge intrinsecamente ligado e dependente ao da alucinação, os recalques reaparecem a partir

das intervenções de madame Clessi, que impulsiona Alaíde a preencher as lacunas de sua história fazendo-lhe perguntas certeiras.

Dois tipos de lembranças apresentam-se no plano da memória: a de fatos vividos por Alaíde antes do acidente e a lembrança de fatos lidos e/ou fantasiados por ela, como será exemplificado adiante. Quanto mais a morte se aproxima, mais alucinação e memória se confundem. Como afirma Clessi:

Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! [...] ALAÍDE (*agoniada*) – Está tudo embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente. É uma misturada (RODRIGUES, 1993a, p.376).

A junção entre casamento e enterro perpassa a peça: o casamento como entrada em uma nova vida e o enterro como luto. Amor e morte juntos, até o fim.

A peça inicia-se com a descrição, feita ao microfone, de uma intervenção sonora que é um traço brutal da realidade, o último retido na memória de Alaíde: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio” (RODRIGUES, 1993a, p.349). Os sons de buzina, derrapagem, ambulância, acrescidos de um grito de mulher, se repetirão ao longo da peça, invadindo o plano da alucinação e imobilizando as personagens presentes. Em nenhum momento da peça Alaíde e Clessi se remeterão a estes sons que se repetem e as paralisam. O uso do microfone como um recurso que potencializa a voz, ao mesmo tempo em que torna dispensável a presença do agente emissor na cena, também será uma constante na peça. Isto aponta para um traço fundamental da fantasia, que é o fato dela se constituir a partir de “coisas que foram *ouvidas*” (FREUD, 1996 [1897], p.296).

Após a descrição do que se pode chamar de “imagem acústica” do atropelamento, surge Alaíde, no plano da alucinação, com vestido cinza e bolsa vermelha: ela vai a um bordel do ano de 1905, procurar a cafetina e cortesã madame Clessi. Porém, Alaíde é uma mulher do tempo de Nelson: ela é atropelada em meados de 1943 – na realidade, ela e Clessi jamais se encontraram em vida. No bordel ela depara-se com as profissionais escandalosamente pintadas e vestidas, duas das quais dançam numa “vaga sugestão lésbica” (RODRIGUES, 1993a, p.349). Alaíde pergunta por Clessi, as mulheres a ignoram por um tempo, mas acabam por responder que a madame morreu e foi enterrada de branco, parecendo uma noiva. Alaíde, excitada e com um riso entrecortado, recusa-se a acreditar que a cafetina morreu e, muito menos, que foi enterrada de branco! Na sua surpresa, diz nas entrelinhas: como uma puta pode ser enterrada vestida de noiva?! Seu riso transforma-se num choro.

No plano da realidade, repórteres comunicam aos seus jornais, de maneira seca e impessoal, o atropelamento de Alaíde. Nos dois primeiros atos esse plano é composto de cenas curtas, que se alternam entre os diálogos dos repórteres nas redações e os dos médicos operando Alaíde. Estes últimos diálogos são ainda mais impessoais e coisificantes, nas mãos dos médicos Alaíde transforma-se em objeto em meio aos instrumentos cirúrgicos. Como exemplifica o seguinte trecho: “MÉDICO – Pulso? MÉDICO – Cento e sessenta. PRIMEIRO MÉDICO (*pedindo*) – Pinça. SEGUNDO MÉDICO – Bonito corpo. PRIMEIRO MÉDICO – Cureta. TERCEIRO MÉDICO – Casada – olha a aliança. [...] PRIMEIRO MÉDICO – Aqui é amputação. [...] Serrote” (RODRIGUES, 1993a, p.369).

Numa adaptação cinematográfica da peça (VESTIDO, 2006), o caráter grotesco da operação de Alaíde é exacerbado na medida em que se corta a maioria dos diálogos, restando o sangue do corpo mutilado em contraponto à brancura da roupa dos médicos, com um “tic tac” de relógio ao fundo.

Para Ronaldo Lins (1979), essas cenas do plano da realidade exacerbam a frieza e a falta de ternura que já se apresentam nas relações familiares de Alaíde. Ademais, esse autor ressalta que em 1943, ou seja, num período de transição, em que o Rio de Janeiro ainda não era de todo uma metrópole, Nelson soube captar bem a frieza e a solidão características da modernidade e das grandes metrópoles. Segundo Lins (1979, p.71), “é dentro de sua solidão que Alaíde sofrerá as maiores manifestações de sua angústia e acabará, como compensação para suas carências de afeto, buscando companhia no protegido reduto de suas fantasias”.

No plano da alucinação, entra um cliente no bordel. Alaíde não se lembra se é casada, pois é “uma mulher sem memória” (RODRIGUES, 1993a, p.251), mas sabe que o cliente tem o mesmo rosto do seu marido, Pedro. Este rosto é a imagem que se repete em todos os personagens homens do plano da alucinação, nas cenas do bordel, e no da memória, quando se refere às cenas entre Clessi e o namorado – que também tem o rosto de Pedro. Por uma sugestão feita pelo dramaturgo em suas rubricas, os homens do bordel, do empregado ao cliente, são uma pequena variação do mesmo, o quase igual; somente as mulheres se diferenciam. A princípio podemos pensar que, se os homens do bordel são todos iguais ao seu marido, não é no homem que Alaíde encontrará o que procura, pois eles representam o que ela já conhece.

Duas frases que se seguem à observação de Alaíde sobre o cliente, que é nomeado por Nelson de “homem”, complementam esse sentido do homem como mesmo, igual. Ao apontar a aliança de casamento da personagem, uma mulher do bordel afirma que a da sua irmã é mais fina, ao que outra mulher responde, cética, “grossa ou fina, tanto faz”

(RODRIGUES, 1993a, p.351). Essa resposta também parece aludir ao pênis, considerando que no uso vulgar da língua portuguesa ele é nomeado por várias palavras no feminino. Mais adiante, Clessi afirma: “marido ou noivo, tanto faz” (RODRIGUES, 1993a, p.356). É como se dissessem: homem é tudo igual e o uso que se faz dele também. A repetição da imagem de Pedro, bem como esses ditos, parece indicar uma destituição do valor do homem enquanto objeto – aliás, foi o que Alaíde fez ao conquistar Pedro, para desprezá-lo após o casamento.

Freud (1996 [1912], p.194) já observara que o “objeto final da pulsão sexual nunca mais será o objeto original, mas apenas um sub-rogado do mesmo”, de modo que esse objeto irremediavelmente perdido se faz representar por uma série de objetos substitutivos, que jamais proporcionarão a satisfação completa. Ao contrário, eles atualizam mais a insatisfação e a falta – não é o que faz a repetição da imagem de Pedro na fantasia de Alaíde?

O homem cliente aproxima-se de Alaíde, que se afasta em pânico, pedindo às prostitutas que lhe digam que ela não pertence ao lugar. Porém, quando o cliente pergunta se ela é nova no cabaré, Alaíde muda de atitude subitamente e assume a função, afirmando que está lá havia três meses. O cliente lembra-se dela e Alaíde corta o flerte de maneira agressiva, intimando-o a provar que já a tinha visto:

ALAÍDE – Diga! Já me viu? Eu devia esbofeteá-lo...

O HOMEM (*oferecendo a face*) – Quero ver.

ALAÍDE (*numa transição inesperada*) – ...mas não quero. (*passa da violência para a doçura*) Estou sorrindo – viu? Aquilo não foi nada! [...] Estou sorrindo, sem vontade. Nenhuma. Vou com você – nem sei por quê. Sou assim. (*doce*) Vamos, meu amor? (RODRIGUES, 1993a, p.352).

Primeiro Alaíde ofende-se pelo fato do cliente tomá-la como uma prostituta com alguma experiência, lugar em que ela mesma se coloca diante dele; ela oscila entre ser uma prostituta e sustentar sua imagem de mulher direita. Em seguida, diante da face ofertada, ela recua no seu desejo de esbofetear o homem e retorna para a posição de objeto servil e doce, a serviço do desejo do outro. Porém, ela dará uma bofetada no homem nessa mesma cena, punindo-o por ele afirmar que Clessi morreu gorda, velha e cheia de varizes, ou seja, Alaíde recusa-se a aceitar essa imagem degradada de Clessi.

Mas o que isso e a repetição de Pedro dizem sobre o desejo de Alaíde? Para responder a tal pergunta, é preciso compreender o que a personagem foi buscar no bordel. A princípio, ela procura madame Clessi, uma cafetina que foi rica, teve muitos amantes e morreu assassinada em 1905 pelo namorado adolescente, que se parecia com seu filho morto. Alaíde soube de Clessi através de um conversa de seus pais, logo que se mudaram para a casa que fora da cortesã – o quarto de Clessi, “o melhor da casa”, tornara-se de Alaíde. No sótão, a

moça encontrou uma mala de Clessi com roupas, fotos, um espartilho rosa e o diário da cortesã – diário que Alaíde guardou para si em segredo e do qual sabia passagens de cor.

Diário em que Clessi escreveu sobre o bordel, contou encontros com seus amantes e fatos picantes da sua vida. Escritos que excitavam e fascinavam Alaíde, talvez pelo fato de representarem a transmissão de um saber sobre a feminilidade, ou sobre um modo de viver a feminilidade, com o qual Alaíde se identificava. Clessi era uma prostituta de luxo, a dita mulher de vida fácil, que vive de dar e receber prazer a homens solteiros e casados.

Além do diário, Alaíde leu tudo sobre a morte e o enterro de Clessi nos jornais da época, encontrados na biblioteca. A Clessi do plano da alucinação é uma personagem composta pela fantasia de Alaíde a partir de dois tipos de escritura: a da seção policial e a outra, que podemos chamar de escrita de alcova. Além do que foi ouvido, o que foi lido é fundamental para a construção do sonho de Alaíde.

Porém, é preciso considerar que as seções policiais dos jornais do início do século 20 apresentavam uma escrita permeada por valores estéticos advindos da literatura, de modo que se tratava de uma postura diante da escrita menos objetiva e impessoal, se comparada à postura dos repórteres retratados por Nelson na peça. O próprio dramaturgo presenciou essa mudança no jornalismo de sua época e falou sobre ela em várias crônicas autobiográficas (RODRIGUES, 1993b, p.198-206; 1995, p.225-226), ressaltando, inclusive, seu sentimento de pertença a essa geração de jornalistas que tinha uma preocupação estética com a palavra, com os efeitos sonoros da escrita, e que incluía nas matérias elementos ficcionais para cativar o leitor. Em uma dessas crônicas, Nelson afirma

...que há, entre a nossa imprensa moderna e o fato, uma distância fatal. O repórter age e reage como um marginal do acontecimento. Antigamente, não. Antigamente, o profissional sofria o fato na carne e na alma. Podia morrer num incêndio como um bombeiro; e, se era um naufrágio, o sujeito podia se afogar briosamente. Havia o risco e, não raro, o martírio (RODRIGUES, 1993b, p.198).

Em uma crônica posterior, também escrita no ano de 1967, Nelson acrescenta que “hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. [...] Daí porque a maioria foge para a televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira” (RODRIGUES, 1993b, p.205). O ato de mentir, aqui, deve ser entendido como a criação e a incorporação de elementos ficcionais e recursos poéticos à escrita jornalística. A partir destas observações de Nelson, podemos supor que as matérias sobre o assassinato de Clessi, que

permearam o imaginário de Alaíde, ricas em detalhes, deviam ter esse caráter literário e até folhetinesco.

Ademais, vale ressaltar que a peça fornece indícios de uma paixão de Alaíde por romances, pois mais adiante ela irá misturar a história do assassinato de Clessi com trechos de *E o vento levou* e da ópera *Traviata* – mistura que aponta também uma identificação de Alaíde com a personagem Scarlett O’Hara.

No plano da alucinação, Clessi percebe a fascinação de Alaíde ao falar dos objetos da mala e pergunta-lhe: “Quer ser como eu, quer? ALAÍDE (*veemente*) – Quero sim. Quero. CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?” Alaíde acrescenta: “Quero ser como a senhora. Usar espartilho” (RODRIGUES, 1993a, p.355). Para ela, ser como Clessi implicava em usar uma cobertura diversa da sobriedade cinza de mulher casada: algo que adorna e define o corpo, o espartilho se apresenta como um símbolo de sensualidade.

Após uma breve cena dos médicos no plano da realidade, o cliente do bordel aproxima-se e acusa Alaíde de ter matado o marido. Alaíde admite o assassinato e justifica-se para Clessi, afirmando: “Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em todo lugar. Eu tinha nojo de sua bondade” (RODRIGUES, 1993a, p.357) – adiante descobriremos que essa afirmação é uma frase invertida. A pedido de Clessi, Alaíde rememora a cena que culminou no assassinato de Pedro; entre memória e alucinação, ela sente que alguém quer matá-la, lembra de um mulher de véu.

Na lembrança encenada, Alaíde provoca o marido, querendo saber o que ele faria se ela se “transformasse numa madame Clessi” (RODRIGUES, 1993a, p.357). Pedro responde que a mataria, mas ela duvida da coragem do marido e ele confirma que realmente não praticaria tal ato. Alaíde provoca o marido ainda mais: primeiro exige a atenção dele, para repeli-lo logo em seguida. Depois afirma que deixou de gostar dele no dia do casamento e que gosta de outro. Pedro tenta ignorá-la, chamando-a de doida, ao que ela responde: “você faz mal em dizer que não mataria nunca sua mulher!... Um marido que dá garantias de vida está liquidado” (RODRIGUES, 1993a, p.359). Ela acrescenta que vai abandonar o marido e fugir, para ser livre. Pedro irrita-se e torce o braço da esposa, que se faz de inocente para depois atacá-lo pelas costas com um ferro.

No plano da alucinação, Alaíde diz a Clessi que nunca pensou “que fosse tão fácil matar um marido” (RODRIGUES, 1993a, p.360). Porém, ela não se lembra do que Pedro fez para merecer tal destino, mesmo sendo um homem bom. Ela não tem pena dele, só ódio – também intui que a mulher de véu está metida nisso. A única coisa da qual ela tem certeza, é

que estava muito mudada com Pedro, por conta do “fantasma de madame Clessi” (RODRIGUES, 1993a, p.359), que a enlouquecia. Clessi acrescenta mais dois fantasmas à lista de Alaíde, o da mulher de véu e o de Lúcia – este nome, mencionado anteriormente pela mãe de Alaíde no diálogo sobre a casa da cortesã, também lhe é ameaçador. O cliente confirma a participação da mulher de véu e manda Alaíde lembrar-se do seu casamento, dica crucial para a personagem desvelar seus enigmas.

Mas Pedro não foi assassinado pela esposa, ele continua vivo no plano da realidade. A memória revela-se falha, permeada pelo desejo da personagem, que recria o que foi vivido, talvez para proteger-se da dureza dos fatos – Clessi indica à Alaíde que o assassinato pode ter sido um sonho. Entretanto, é a vontade de saber o motivo do assassinato fantasioso que a leva a lembrar-se de seu casamento. Esta lembrança revelará o caráter de Lúcia, da mulher de véu e de Pedro, um homem “bom”.

Instigada por Clessi, Alaíde encena o momento em que está no quarto terminando de se aprontar para o casamento. Ela repetirá essa cena três vezes, com pequenas variações; na primeira vez, a cena começa já no fim, quando Alaíde está prestes a sair do quarto, acompanhada dos pais e da sogra. Nessa primeira rememoração, Alaíde oculta uma quinta pessoa presente no quarto, da qual percebemos os vestígios através de falas que a mãe de Pedro dirige a ela, personagem invisível da qual Alaíde recalca também as respostas.

Porém Clessi não aceita essa versão cheia de lacunas e faz Alaíde voltar novamente à cena da memória. Nesta cena Clessi está fora do campo de encenação e da visão do público, de modo que se configura como presença sonora, voz que intervém no plano da memória com perguntas, feitas ao microfone, que ajudam Alaíde a reconstruir a cena.

Na segunda rememoração, Alaíde está no quarto e entra a mulher de véu; foi ela quem vestiu Alaíde de noiva. As noivas também usam um véu, geralmente cobrindo os cabelos – nesse momento, porém, Alaíde ainda não pôs sua grinalda, é uma noiva incompleta. A mulher de véu, por sua vez, usa um véu invertido, tapando-lhe o rosto, fazendo um furo nessa personagem na altura da face, transformando-lhe numa imagem de enigma e de exaltação da falta. Podemos afirmar também que um véu cobrindo o rosto é mais utilizado em pessoas mortas. Certamente um véu também cobrirá o rosto despedaçado de Alaíde, no velório próximo e inevitável.

Considerando que na fantasia o sujeito pode ser representado por vários personagens em cena, podemos supor que o véu dessa mulher, ao mesmo tempo em que indica que há algo da ordem do sem sentido na face, protege Alaíde da imagem aterrorizante do seu rosto despedaçado. Aqui, o véu é uma metáfora da própria função da fantasia.

Em uma carta a Fliess, Freud aponta a origem e a função da fantasia na histeria: “As fantasias derivam de coisas que foram *ouvidas*, mas só compreendidas *posteriormente*, e todo o seu material, naturalmente, é verídico. São estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamento deles e, ao mesmo tempo, servem como auto-absolvição” (FREUD, 1996 [1897/1950], p.296, grifo do autor). Em *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1996 [1908a], p.137) afirma que “toda fantasia é a realização de um desejo, a correção da realidade insatisfatória”. Ele acrescenta que os sonhos não são outra coisa que fantasias cujos desejos inconscientes foram recalçados e distorcidos para encontrar expressão consciente.

Na *Interpretação dos Sonhos* (1900-1901) Freud afirma que as fantasias (chamadas também de sonhos diurnos) têm um grande número de atributos em comum com os sonhos noturnos. Nesse sentido, ele afirma que as fantasias, “como os sonhos, são realizações de desejos; como os sonhos, baseiam-se, em grande medida, nas impressões de experiências infantis; como os sonhos, beneficiam-se de certo grau de relaxamento da censura” (FREUD, 1996 [1900-1901], p.525). Nesse mesmo texto ele afirma ainda que as fantasias precedem os sintomas histéricos e que estes não se encontram enlaçados a reminiscências reais, mas sim a fantasias erigidas a partir de reminiscências. No *rascunho L* da carta 61, citada anteriormente, Freud já afirmara que “as fantasias são **fachadas psíquicas** construídas com a finalidade de obstruir o caminho para essas lembranças” (FREUD, 1996 [1897/1950], p.297, grifo nosso) de cenas *primevas*.

No *rascunho M*, Freud (1897/1950) aborda a construção da fantasia, que se dá mediante um processo de distorção que adultera a memória por meio de uma fragmentação, pondo de lado principalmente as “relações cronológicas” das lembranças – nessa construção por fragmentação, a fantasia é criada a partir de vestígios, de fragmentos visuais e auditivos distintos que se unem, de modo que se perde a “conexão original” da fantasia. Em *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues joga com maestria com esse procedimento de construção da fantasia, inclusive no que concerne à relação com o tempo; porém, como se trata de uma criação artística, ele expõe algumas lembranças que originaram determinadas fantasias de Alaíde – ainda que trabalhe também com memórias inventadas e adulteradas.

Ainda no *rascunho M*, Freud acrescenta que essa forma de construção de fantasias, por fragmentação, tem por consequência a cessação dos “sintomas mnêmicos”; no lugar destes, encontram-se “ficções inconscientes” livres do sistema de defesa. Se essas fantasias têm sua intensidade aumentada, o que pode acarretar seu acesso à consciência, elas sofrem a ação do recalque e um sintoma é criado, “mediante uma força que impele para trás, indo desde a fantasia até as lembranças que a constituíram” (FREUD, 1996 [1897/1950],

p.302). Nessa mesma perspectiva, Freud afirma em *Escritores criativos e devaneios* (1908a) que quando as fantasias encontram-se por demais abundantes e poderosas, estão firmados os requisitos necessários ao desencadeamento de uma neurose ou de uma psicose.

Em outro texto do mesmo período, ele afirma também que os sintomas histéricos “nada mais são do que fantasias inconscientes exteriorizadas por meio da conversão” (FREUD, 1996 [1908b], p.151), de modo que quem se interessar pelo estudo da histeria, voltará o seu olhar investigativo não para os sintomas, mas sim para as fantasias que os originaram. Ele acrescenta ainda que existem casos em que “os histéricos não dão expressão às suas fantasias sob a forma de sintomas, mas como realizações conscientes, e assim tramam e encenam estupros, ataques ou atos de agressão sexual” (FREUD, 1996 [1908b], p.151) – são os devaneios, que têm papel crucial na criação artística e literária.

Marco Antonio Coutinho Jorge (2010, p.207) aponta que, para Freud, a fantasia tem uma função essencial, que é a de criar uma “‘ponte’ entre princípio de prazer e princípio da realidade”. Jorge (2010, p.209) destaca ainda duas importantes articulações de Freud, quais sejam: a da fantasia como uma tentativa de elaborar a insatisfação intrínseca à pulsão sexual; e a introdução do conceito de pulsão de morte, enquanto uma “pressão (*Drang*) que almeja a satisfação absoluta, denominada por ele [Freud] de morte e, posteriormente, por Lacan, de gozo”.

Acerca da relação entre fantasia e pulsão de morte, Jorge (2010) afirma que a fantasia se apresenta com aquilo que freia a pulsão de morte na sua busca pela satisfação absoluta, na medida em que sexualiza esta pulsão, transformando-a em pulsão sexual. Assim, a fantasia “mediatiza o encontro do sujeito com o real. Ela é, assim, uma espécie de tela protetora para o sujeito e se compõe, para Lacan, um suporte do desejo é na medida em que estabiliza, fixa o desejo do sujeito numa relação com determinado objeto *a* para fazer tela à *das Ding* [A Coisa]” (JORGE, 2010, p.243). Mas voltemos à “tela protetora” de Alaíde e vejamos de que materiais ela se compõe.

No plano da memória, a mulher de véu prende Alaíde no quarto e inicia uma discussão: ela acusa Alaíde de lhe ter roubado todos os namorados e de ir se casar com o único homem que ela amou. Alaíde seduziu o namorado da mulher de véu, enquanto esta, doente, assistia a tudo paralisada. Alaíde, porém, se exime da culpa: foi Pedro quem a preferiu em lugar da outra. Depois de recuperar-se da doença, a mulher de véu também não fez nada para reconquistar Pedro, nem protestou com Alaíde, pois queria ver até onde ela iria chegar. O que isso denuncia? O que paralisou a mulher de véu e a impossibilitou de agir? Aqui parece haver um certo gozo em olhar a outra ocupando a posição que antes fora sua, como uma

petrificação decorrente do olhar. Será que nesse olhar a mulher de véu realizava seu desejo por procuração, através de Alaíde, representante de um eu ideal?

Na discussão entre as duas surge o significante “mais mulher”, do qual Alaíde se recobre para justificar sua conquista em detrimento da mulher de véu, que replica ter lhe faltado o impudor de Alaíde para reconquistar Pedro. Ser **mais mulher** configura-se como ter **impudor** e roubar o namorado alheio. A mulher de véu anuncia sua vingança: Alaíde roubou-lhe o namorado, mas ela vai lhe roubar o marido. Um roubo maior, que requer mais impudor e uma ameaça de morte. O plano da mulher de véu pode ser resumido na seguinte fala: “o que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo” (RODRIGUES, 1993a, p.371).

Anunciada a vingança, Alaíde duvida que a mulher de véu tenha coragem para lhe matar, ao que esta lhe responde com a ação de esbofetear-lhe a face. Em seguida a mulher de véu faz uma importante revelação: o namorado sobre o qual ela conversara tantas vezes com Alaíde... é Pedro. A mulher de véu já começou o seu trabalho de sedução e roubo: ela tem um caso com o noivo da sua rival.

Vale pontuar que essa cena do quarto é apresentada aos pedaços, entrecortada pelas cenas de Clessi com o namorado, também pertencentes ao plano da memória, e pelas cenas do velório de Clessi, pertencentes ao plano da alucinação – cenas estas que parecem servir para amortecer o peso das lembranças de Alaíde sobre o seu casamento.

A discussão entre a mulher de véu e Alaíde é interrompida três vezes: as duas primeiras pela mãe de Alaíde, que não consegue entrar no quarto, e a terceira vez por Pedro, a quem elas deixam entrar, fingindo que nada aconteceu. O seguinte trecho sintetiza o teor do diálogo entre os três:

PEDRO (*perverso, para a mulher de véu*) – Você tem namorado?
 MULHER DE VÉU (*fria*) – Por que?
 PEDRO (*cínico*) – Por nada. Seu gênio é tão esquisito!
 MULHER DE VÉU – Tenho. (*com perversidade*) Tive. Ele vai-se casar com outra.
 PEDRO – Então o homem é um vilão autêntico!
 MULHER DE VÉU – É.
 ALAÍDE (*sardônica*) – Não faz mal. Ela gosta dele assim mesmo.
 MULHER DE VÉU – E gosto, sim. Ninguém tem nada com isso (RODRIGUES, 1993a, p.373).

Antes de Pedro entrar, a mulher de véu havia proibido Alaíde de falar sobre o que ela lhe contou. Pedro é quem provoca a mulher de véu e instiga o diálogo acima; a rubrica

indica, para o tom da primeira fala de Pedro citada, o significante “perverso”. Ele sabe que a mulher de véu está falando dele, ele mesmo se diverte denominando-se um “vilão”, porém ele não sabe que Alaíde também sabe. Ele vai casar-se com uma e recebe uma declaração de amor da outra na frente de sua noiva! Há uma excitação nisto, um gozo por estar entre essas duas mulheres, acreditando que uma delas é desentendida. Alaíde veste a máscara de desentendida para Pedro, pois se deixa beijar e age com ele como uma noiva dengosa, não permitindo que a revelação da mulher de véu abale publicamente seu casamento – ela tenta ferir a outra, agindo como se sua revelação fosse coisa sem importância. A afirmação de Alaíde (“Não faz mal. Ela gosta dele assim mesmo”) é escutada por Pedro como um não saber, mas encontra eco na mulher de véu como uma provocação a mais.

Já a mulher de véu, em suas falas, responde aos dois do lugar de quem sabe. Quando Pedro sai, ela nomeia os três de cínicos e sintetiza a ideia que ele faz das duas: “De mim, que sou uma pervertida! De você, que é uma idiota!” (RODRIGUES, 1993a, p.374). Ela prefere, porém, ser a pervertida que ama o homem “infame”, “mas [...] sabendo o que ele é e por isso mesmo” (RODRIGUES, 1993a, p.374), ao contrário de Alaíde, que quer passar por inocente. Será que Alaíde identificou-se com Clessi por intermédio do significante “pervertida”, dito pela mulher de véu? Se Pedro quis essa mulher por ela ser uma pervertida, talvez Alaíde tenha buscado a identificação com Clessi para ser mais pervertida ainda que a outra, mais mulher do que ela.

É importante ressaltar que Alaíde sustenta esse triângulo cínico até o dia do atropelamento. Mesmo enlouquecida pelo fantasma de Clessi, mudada, ela não abandona o marido nem a máscara erigida no dia do casamento. Em um diálogo com a mulher de véu no plano da realidade, no velório de Alaíde, Pedro afirmará que sua esposa nunca comentou que sabia do que se passava entre os dois. Assim como Lígia, personagem da peça *A serpente*, Alaíde sustenta o casamento como uma máscara posta que aparenta realização conjugal.

Findo o diálogo entre as duas, Clessi intervém afirmando que foi a mulher de véu quem a sogra de Alaíde cumprimentou na primeira lembrança da cena do quarto. Alaíde retoma então essa cena, com a presença da mulher de véu, antes ocultada. Em seguida, ela rememora um diálogo que lhe foi contado por alguém, entre sua mãe e a mulher de véu, que se recusou a ir ao casamento, afirmando: “vou lá ao casamento dessa mulher!” (RODRIGUES, 1993a, p.375).

Nesse diálogo apresentam-se informações fundamentais para a compreensão das personagens. A mãe, na cena do quarto em que Pedro está presente, havia sido qualificada por Alaíde de “boba”, pois “pede licença para entrar no quarto da filha” (RODRIGUES, 1993a,

p.373). Nesta discussão, a mulher de véu afirma que a mãe é cega, pois acreditava que ela e Alaíde fossem muito amigas. A mãe reclama do uso do termo “mulher”, como se ele fosse uma palavra ofensiva ou indecente – talvez porque no uso coloquial da língua portuguesa, quando se diz que uma jovem “é mulher”, significa que ela já não é mais virgem. Na continuação dessa cena, interrompida pelo velório enigmático do plano da alucinação, essa conotação negativa será exacerbada pela mulher de véu e associada pela mãe a rogar uma praga. Além disso, será neste diálogo que a mãe de Alaíde descortina o véu dessa personagem, revelando que essa mulher e Lúcia são a mesma pessoa: a irmã de Alaíde. A mãe afirma: “Já disse pra não chamar sua irmã de mulher, Lúcia! LÚCIA (*exaltadíssima*) – Chamo, sim! Mulher, mulher e mulher!” (RODRIGUES, 1993a, p.377). No velório de Alaíde, Lúcia lembrará a Pedro da “ vaidade” da irmã, que costumava repetir: “Eu sou muito mais mulher do que você – sempre fui!” (RODRIGUES, 1993a, p.392).

Se Alaíde considera-se mais mulher do que Lúcia, certamente é pela sua capacidade de seduzir e roubar os namorados alheios, como ela afirmará adiante: “É tão bom tirar o namorado das outras. (*irônica*) Então de irmã...” (RODRIGUES, 1993a, p.382). Ser mulher aparece aqui como fazer-se desejar e acumular homens, como quem conquista troféus. Nessa linha, é compreensível a fascinação de Alaíde por Clessi, pois é isso que ela faz, numa escala ampliada. Por outro lado, a conotação negativa que a palavra mulher adquire na discussão entre Lúcia e a mãe pode ser compreendida a partir do sentido de mulher iniciada sexualmente, ou melhor, de mulher corrompida sexualmente – o que bem cabe à profissão exercida por Clessi. No velório de Alaíde, Pedro afirmará que a esposa “era louca por toda mulher que não prestava” (RODRIGUES, 1993a, p.392).

Cabe atentarmos aqui para o papel que essa outra mulher, encarnada em Clessi (mas também em Lúcia), tem para a personagem Alaíde e para a sexualidade feminina em geral. Se lembrarmos de alguns casos clínicos de Freud – como o caso Dora (1905), *o caso da jovem homossexual* (1920) e *o caso de paranoia que contraria a teoria psicanalítica da doença* (1915) – veremos que em todos eles encontramos, de maneira diversa, a presença crucial da outra mulher.

No caso Dora, publicado em 1905, Freud depara-se com uma paciente que, apesar de jovem, já lhe espanta por apresentar-lhe o que depois ele chamará de “enigma da feminilidade”. Dora chega-lhe ao seu consultório com 18 anos, apresentando sintomas de “dispnéia, *tussis nervosa*, afonia e possivelmente enxaquecas, junto com depressão, insociabilidade histórica e um *taedium vitae*” (FREUD, 1996 [1905b], p. 33).

Na busca dos sentidos subjacentes aos sintomas de Dora, Freud chega a uma série de fantasias que, num primeiro plano, indicam-nos os movimentos identificatórios da jovem na sua produção de sintomas e atos sintomáticos. Ela identificava-se, principalmente, com mulheres que eram ou haviam sido marcantes em sua vida e na de seu pai. Porém, essas identificações nem sempre se davam no nível da imitação (inconsciente) de uma figura feminina, mas também no de impulsos homossexuais dirigidos a outra mulher – como parece ter sido o ocorrido com a Sra. K.

Durante o tratamento, Freud considerou que os sintomas de Dora relacionavam-se ao reavivamento do amor edípico pelo pai que, na verdade, ocultava um amor (recalcado) que a moça sentia pelo Sr. K., amigo da família e marido da Sra. K.. Com essa hipótese em mente, Freud fica intrigado ao saber que Dora rejeitara brutalmente o Sr. K.; ele pergunta-se: “[...] como poderia uma moça enamorada sentir-se ofendida por uma proposta amorosa que [...] de modo algum foi grosseira ou indecente?” (FREUD, 1996 [1905b], p.45). A negativa de Dora para com o Sr. K. fora acompanhada de uma bofetada no rosto desse senhor, logo que ele informou à moça que, grosso modo, sua esposa não lhe interessava como mulher. (Vale pontuar que Alaíde, em sua fantasia no bordel, também dá uma bofetada no cliente com a cara de Pedro, quando este lhe diz que madame Clessi é uma mulher desinteressante, gorda, velha e com varizes).

A nosso ver, a questão de Freud poderia ser refeita da seguinte maneira: se o Sr. K. apresentava-se como objeto de seu amor, o que impediu Dora de fazer a passagem da escolha objetal edípica (e incestuosa) para uma escolha objetal dita *normal*, em concordância com o desenvolvimento da feminilidade? Freud só compreenderá o enigma de sua paciente depois de já concluído o caso. Em uma extensa nota de rodapé do referido ensaio, no fim do posfácio, Freud afirma que seu erro técnico na análise de Dora foi o de não perceber a tempo os impulsos homossexuais da moça, dirigidos à Sra. K, bem como a importância desses impulsos na constituição de sua doença. Porém, na descrição do caso, Freud pontua com precisão as relações que Dora tinha com a Sra. K: a jovem admirava o corpo e a beleza da amiga mais velha, invejava-lhe as joias; quando visitava a família K., Dora partilhava o quarto da Sra. K, era sua confidente e conselheira nos assuntos conjugais. Além disso, era com a Sra. K que Dora conversava sobre assuntos (sexuais) impróprios para a sua idade, mostrando o saber adquirido em livros proibidos e instruindo-se com novas informações junto à amiga mais experiente.

Segundo Zalcberg (2007, p.17), Lacan elucida o quanto essa inclinação supostamente homossexual de Dora, na perspectiva de Freud, relaciona-se mais “ao fato de

uma mulher procurar junto a uma outra mulher uma resposta para suas indagações sobre a sua própria sexualidade feminina”. Indo nesta mesma direção, Soler (1998) pontua que toda mulher, seja qual for sua estrutura psíquica, encontra-se remetida a uma “Outra mulher”. No que diz respeito especificamente à histérica, Soler afirma que essa Outra mulher encarna a função de produzir e fornecer um saber acerca do objeto causa do desejo e não do objeto que proporciona o gozar. Isto se dá porque, grosso modo, a histérica “goza de ser objeto causa de insatisfação” (SOLER, 1998, p.243), o que ela quer é fazer o outro desejar, não gozar.

Madame Clessi parece representar para Alaíde essa outra mulher detentora de um saber sobre a sexualidade feminina, sobre o fazer desejar e sobre o próprio gozo feminino. É o que mostra o fascínio de Alaíde pelo diário e pelas roupas íntimas da cortesã; a própria Alaíde afirma-se enlouquecida pelo fantasma de Clessi, em detrimento de sua relação com Pedro, marido roubado da outra mulher que a enlouquecia: a mulher de véu – que talvez encarnasse não só o enigma da feminilidade, mas também da morte.

De volta ao plano da alucinação, após a revelação da identidade da mulher de véu, Alaíde mostra-se dispersa, evocando o assassinato de Clessi, enquanto esta se admira com a revelação. A sequência do diálogo reforça a impressão de alheamento que Alaíde nos dá, em oposição à postura de Clessi, que insiste no conteúdo da trama dessas irmãs. Ao saber da origem de seu drama, Alaíde busca um ponto de fuga na história de Clessi. Esta, por sua vez, remete Alaíde ao seu próprio engodo e desejo, pois a opinião que ela expressa no diálogo a seguir só pode pertencer à Alaíde, que é o sujeito de toda essa fantasia.

ALAÍDE (*sempre evocativa*) – ...um menino de dezessete anos matou você. (*abstrata*) 27 de novembro de 1905. Até a data eu guardei!
 CLESSI (*doce*) – Duas irmãs e se odiando tanto! Engraçado – **eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem!** Não sei – mas acho!...
 [...]
 ALAÍDE – Mais bonito é ser assassinada por um menino. Um colegial! [...]
 (RODRIGUES, 1993a, p.378, grifo nosso).

A partir do descortinamento da mulher de véu, o plano da memória se configura como esse ponto de fuga no qual Alaíde se refugia, torna-se a sua tela protetora. Nela passarão a ser encenadas somente as cenas entre Clessi e o namorado, que precederam ao assassinato da cortesã, e as cenas da discussão entre Clessi e a mãe do namorado que, como afirmamos antes, será misturada a trechos da ópera *Traviata* e do romance *E o vento levou* – ou seja, prevalece uma memória imaginada, ficcional. Essa nova configuração do plano da memória também servirá para distrair Clessi, gradativamente, de sua função de pontuar os lapsos de Alaíde e de guiá-la na compreensão de sua história, pois Clessi ficará fascinada pela

rememoração desses trechos da sua vida, que foram lidos no diário e agora são imaginados por Alaíde – não é à toa que o namorado de Clessi também tem a cara de Pedro. Com Clessi capturada como um Narciso, Alaíde pode se desviar do que se revelou a pouco em função do seu trabalho no plano da memória.

Vale ressaltar que a primeira cena entre Clessi e seu namorado acontece logo após à cena em que Lúcia, ainda de mulher de véu, na memória do casamento, insinua que pode matar Alaíde e depois esbofeteia a irmã na face. É quando se dá o início desse processo de construção de uma memória imaginada que, como uma tela protetora, distrai e amortece as dores de Alaíde. Depois de reviver a bofetada, Alaíde se transporta para a cena em que Clessi, “carinhosa e maternal”, diz ao namorado colegial que gosta dele porque ele é criança, “tão criança!”. O rapaz convida Clessi para um piquenique, insiste, enquanto ela se admira dele: “Tão branco – dezessete anos! As mulheres só deviam amar meninos de dezessete anos” (RODRIGUES, 1993a, p.370). Adiante Alaíde afirmará que gostaria de ter amado um menino.

Ao todo são seis cenas dessa memória imaginada: três entre Clessi e o namorado e três entre Clessi e a mãe do namorado. Mas o que as distrai nessas cenas? Nessa memória da imaginação, temos cenas bucólicas do casal de namorados. Nas duas primeiras cenas, o namorado propõe à Clessi que os dois façam um pacto de morte, mas ela não lhe responde; na primeira vez ela está se admirando da beleza juvenil do rapaz, enquanto na segunda cena ela está absorta na constatação de que o rapaz se parece com seu filho morto, tem os olhos dele. Em duas dessas cenas há também uma evocação de Clessi ao dinheiro que ela dá ao namorado que, por conta disso, não se sente no direito de exigir exclusividade do seu amor. O namorado de Clessi não é um cliente, ele não paga, mas é pago por ela; além disso, o amor de Clessi tem uma conotação incestuosa na medida em que o rapaz, no discurso dela, é uma “criança” que se parece fisicamente com o filho dela. Freud (1933a) já afirmara que o amor mais perfeito e livre de ambivalências que pode existir é o que o filho menino desperta na mãe, como objeto fálico que satisfaz as ambições remanescentes do seu complexo de masculinidade – como objeto substituto do filho perdido, que inclusive possui traços físicos desse filho, o amante adolescente traz consigo a marca desse amor perfeito.

Em duas outras peças de Nelson encontramos a repetição desse tipo de relacionamento, em que uma mulher experiente e vivida tem fascinação por um adolescente. Em *Toda nudez será castigada*, a ex-prostituta Geni acaba por se envolver amorosa e sexualmente com o seu enteado, um adolescente puro e casto que fora violentado por um criminoso – o amor pelo jovem Serginho a levará ao suicídio. Em *Perdoa-me por me traíres*,

Judite, a esposa infiel, confessa antes de morrer que tinha preferência por “meninos na idade das espinhas” (RODRIGUES, 1993a, p.814).

A memória imaginada também invade o plano da alucinação, pois Alaíde fantasia a madrugada do velório de madame Clessi. Juntas, as duas transitam nesse velório como fantasmas invisíveis, pois não são vistas pelos personagens que velam a defunta. Clessi preocupa-se em saber se ficou muito feia quando morreu e manifesta o desejo de se ver morta – é quando a mulher presente no velório levanta um lenço invisível do rosto da defunta também invisível.

Porém, as cenas dessa memória imaginada não impedem o retorno do conflito entre Alaíde e Lúcia. O embate entre as irmãs, livre dos recalques da memória, invade o plano da alucinação. Nele, Alaíde, Lúcia e Pedro, todos vestidos de noivos, se confrontam em frente a uma cruz. Esta pode ser compreendida como um signo que representa a igreja católica em diversos sentidos: enquanto espaço físico que acolhe os fiéis e os que querem se unir perante a lei de Deus; enquanto um dos pilares da sociedade ocidental; além de representar o sacrifício divino e de ser aquilo que pode ser erguido por cima do túmulo.

A cena inicia-se com Alaíde e Pedro de noivos, ajoelhados em frente à cruz, com uma música de Ave-Maria ao fundo. Ao microfone, Lúcia faz um breve monólogo que reúne trechos de falas ditas por ela durante a discussão com Alaíde na cena do quarto, na memória do casamento. Esse monólogo sintetiza as queixas de Lúcia: “Eu faço escândalo. Se eu disser uma coisa que sei!... Não me desafie, Alaíde! Eu é que devia ser a noiva! Você é um monstro! O único homem que eu amei! Nunca me casei com os seus namorados! O que eu não tive foi seu impudor!...” (RODRIGUES, 1993a, p.379). Lúcia entra em cena correndo, vestida de noiva. Esta cena é composta com vestígios das falas dos personagens na cena do quarto (memória do casamento); porém, opõe-se a esta cena, na medida em que as posições ocupadas pelos personagens deixam de ter o caráter velado e contido de antes. Pedro é descaradamente cínico e diverte-se na posição de objeto disputado pelas duas irmãs; Lúcia joga-se nos braços de Pedro e depois, “*com o punho erguido, como na saudação comunista*”, grita que ela “é que devia ser a noiva” (RODRIGUES, 1993a, p.379). Já Alaíde, com o mesmo gesto de Lúcia, confessa aos berros que roubou o namorado da irmã e que agora ele é só dela. Aqui, Alaíde já não se exime da responsabilidade de ter seduzido o namorado alheio, Lúcia expõe o triângulo, afirmando que Pedro é das duas, enquanto este responde que “Alaíde não precisava saber” disso (RODRIGUES, 1993a, p.382).

A mãe também participa dessa cena, abanando-se sem parar, e dá-se um diálogo absurdo entre as três. Depois de avisar à mãe que Lúcia e Pedro querem matá-la, Alaíde

intima a irmã a contar o que ela dissera sobre a mãe, numa posição de quem dissemina a discórdia. Lúcia titubeia, mas afirma que a mãe transpira demais e que quando isso acontece, ela precisa sair de perto – é interessante notar que Lúcia fala que não suporta o suor da mãe, que abana as axilas, mas ao invés de se afastar dela para fugir desse suor, ela se aproxima e senta ao lado da mãe, ou seja, ela age em oposição ao conteúdo da sua fala. Aqui temos um diálogo em que a mãe é ridicularizada pelas filhas por conta do seu cheiro; por outro lado, parece-nos que essas filhas estão ligadas à mãe por esse mesmo cheiro.

Qual o papel da mãe na disputa dessas irmãs? Na primeira cena da memória, a mãe menciona que o melhor quarto da casa era o de Alaíde. Seria mais comum que o melhor quarto fosse dos pais e não de uma das filhas; isso nos indica que Alaíde ocupava um lugar privilegiado nessa família. Ademais, a cena do quarto nos fornece indícios de que a mãe era facilmente manipulável pelas filhas, pois ela pede para entrar e aceita o adiamento que Lúcia lhe impõe – a mãe é boba. Para Lúcia, a mãe não enxergava a rivalidade das irmãs e acreditava que as duas fossem amigas; podemos afirmar que ela não enxergava também o caráter das filhas, muito menos os jogos de sedução em que as duas se metiam.

Seguem-se as já mencionadas cenas do plano da memória, entre Clessi, o namorado e a mãe deste. Após essas cenas, Clessi e Alaíde conversam no plano da alucinação quando chega Pedro, vestido de luto. Alaíde apresenta Clessi a Pedro e sai com o marido, que reclama por sua esposa manter relações com uma mulher que não é direita. Alaíde exalta-se com o marido, perguntando se ele é direito; ela o acusa de desejar a morte dela, junto com Lúcia. Como na discussão anterior ao suposto assassinato de Pedro, ele a ignora, afirmando que ela está doida; depois ele diz com ironia que a esposa tem imaginação – certamente imaginação é o que não falta a essa personagem! Alaíde fala do crime que o marido e a irmã planejaram com “*uma excitação progressiva*” (RODRIGUES, 1993a, p.388), manifestando a mesma fascinação que a mobilizou nas suas leituras acerca do assassinato de Clessi. É como se a personagem desejasse ser vítima de um crime passional como o da cortesã, que teve os holofotes dos jornais da época – o que lhe coube, porém, foi ser vítima de uma tragédia do cotidiano, representada pelo atropelamento que só lhe rendeu uma nota no jornal, na qual figura como esposa de um empresário.

Nessa penúltima cena da alucinação, chega Lúcia, também de luto; a morte se anuncia inevitável na vestimenta do casal, Alaíde constata. A cena termina com Alaíde perguntando por que os dois não a matam e escondem seu corpo, Pedro responde que ainda tem tempo – Nelson sugere na rubrica que, enquanto Alaíde fala, “*os três se aproximam, juntam as cabeças*”, até que a imagem dê a “*impressão plástica de um bouquet de cabeças*”

(RODRIGUES, 1993a, p.388). O sonho de Alaíde encerra-se com essa imagem que condensa um triângulo amoroso e um *bouquet* de casamento.

É interessante notar que na cena acima descrita, Alaíde faz o que nunca fez em vida: em confronto direto com Pedro, ela o acusa e o desmascara, deixando bem claro que sabe do seu caso de amor e do seu plano de assassinato – aqui ela também a abandona a sua posição de esposa enganada e desavisada. Em vida, seus confrontos se deram exclusivamente com a irmã, ou melhor, ela se confrontou com Pedro, porém de maneira velada, mascarada de madame Clessi, enlouquecida pelo fantasma de Clessi. Alaíde interpelava Pedro do lugar de objeto despidorado; sem ele saber, ela sustentava o triângulo com a irmã. Lúcia quem levou Pedro a querer romper o triângulo, planejando a morte de Alaíde.

No plano da realidade, os médicos e em seguida os repórteres anunciam a morte de Alaíde. Em última e breve cena no plano da alucinação, Alaíde e Clessi presenciam uma casa cheia de flores, alguém morreu, elas não sabem quem foi, mas Alaíde afirma que é enterro de gente rica.

No velório factual, Pedro e Lúcia discutem a alguns passos do caixão: ela jurou diante do corpo de Alaíde que não terá mais nada com ele. Lúcia conta que teve uma discussão terrível com Alaíde, antes do atropelamento. Somente nesse diálogo Pedro descobre que a esposa sabia que os dois tinham um caso e planejavam a morte dela. Lúcia evoca o diálogo com a irmã, que responde ao microfone. A partir desse momento a memória, que a nosso ver passa a ser de Lúcia, configura-se de maneira diversa, pois é evocada não como imagens que se concretizam em cenas, mas como voz que invade a cena.

No referido diálogo, Alaíde ameaça Lúcia, afirmando que, mesmo morta, não deixará a irmã viver em paz com Pedro. Ela compara o que fez para merecer o ódio da irmã, com o que os dois estão planejando para ela: “Mas que foi que eu fiz, meu Deus? [...] Fiz o que muitas fazem. Tirar um namorado! Quer dizer, uma vaidade... (*com veemência*) Você, não! Você e Pedro querem me matar. Isso, sim, é que é crime, não o que eu fiz!” (RODRIGUES, 1993a, p.390).

Lúcia replica que a irmã não conquistou Pedro direito; Alaíde se desvia desse assunto afirmando que vai a um lugar especial “ter uma aventura! Pecado” (RODRIGUES, 1993a, p.390). Alaíde fala o que encontrou nesse lugar da primeira vez que foi lá, ela descreve exatamente a primeira cena apresentada no início da peça, no plano da alucinação: as mulheres no bordel vestidas de cetim amarelo e rosa, duas dançando juntas. Acrescenta que se Lúcia quiser, pode contar a Pedro, ela acha até bom. Lúcia desmascara a irmã, afirmando que esse lugar e essa cena só existem no livro que Alaíde tem em seu quarto, ou seja, o diário de

Clessi. Alaíde confirma a mentira e Lúcia roga-lhe uma praga: “você podia ir e ficar por lá!” (RODRIGUES, 1993a, p.391).

Esse diálogo foi a última conversa entre Alaíde e Lúcia no plano da realidade, antes do atropelamento. Nele, Alaíde tenta sustentar sua posição de “mais mulher” diante de Lúcia, quando conta que vai ter uma aventura. É como se ela dissesse para a irmã: não me importa que Pedro ande atrás de você, eu tenho coisas mais interessantes em vista, vou a um lugar onde muitos homens me desejam. Ela inclusive estimula Lúcia a contar isso a Pedro, como se quisesse atizar o marido e incluí-lo em sua fantasia de promiscuidade. Aqui temos um indício de que Alaíde admite que o marido tenha um caso e que a traição, enquanto situação triangular, faz parte de suas fantasias sexuais. Por outro lado, ela não admite perder Pedro para a irmã, pois termina a conversa dizendo que ainda que morra cem vezes, Lúcia não se casará com ele.

Ao denunciar que essa aventura é apenas uma ficção, Lúcia destitui a irmã dessa posição de mais mulher. De maneira implícita, afirma que essa posição também é uma ficção construída por Alaíde que, na vida real, é uma esposa que não consegue seduzir o marido, nem incluí-lo em sua fantasia de ser como uma Clessi. Ademais, não existem outros homens, nem aventuras para Alaíde, só Pedro... e Lúcia. Desmorona-se a máscara de mulher que Alaíde vinha sustentando a duras penas. É assim, esvaziada e destituída de sua feminilidade, que ela vai para a rua ao encontro da morte. Dizem que ela atravessou na frente o bonde; de qualquer modo, um atropelamento é um ato falho de quem atropelou ou de quem foi atropelado – ou dos dois. Em seu sonho no plano da alucinação, à beira da morte, Alaíde volta ao ponto onde havia parado no diálogo com a irmã e sustenta seu devaneio: ela vai ao bordel encontrar Clessi. Por outro lado, ela cumpre a praga de Lúcia, pois vai ao bordel e fica por lá.

Na discussão no velório, Lúcia tenta se esquivar de ter desejado a morte de Alaíde, mas Pedro é incisivo, firmando que os dois desejaram e planejaram isso, só não haviam pensado em um atropelamento. Pedro inclusive culpa Lúcia de ter instigado a pensar num crime, na medida em que ela sempre lhe falou que ele só tocaria nela casando. Ao ter que escolher qual das duas irmãs desapareceria, Pedro optou por livrar-se de Alaíde. Aqui o caráter de Pedro é escancarado: ele não é um homem bom a toda hora, ele é cínico, frio e calculista. Ao planejar a morte de Alaíde, ele responde à demanda que ela mesma lhe fez, quando afirmou que “um marido que dá garantias de vida está liquidado” (RODRIGUES, 1993a, p.359). Com isso, ele parece querer ocupar uma posição viril diante dessa mulher que o desafiou. Por outro lado, é interessante notar que, ao preferir Lúcia, ele escolhe a mulher que

seduz mas não se deixa tocar, que se impõe como objeto que encarna a falta, em detrimento de Alaíde, que se oferecia a ele identificada a uma prostituta, objeto para a volúpia e o gozo.

Se foi Lúcia, como mulher de véu, quem vestiu Alaíde de noiva, no fim da peça será ela a outra noiva de Pedro, a que receberá o buquê das mãos de Alaíde morta, como num ato simbólico de autorização e de transmissão da feminilidade e da vida. Uma fantasia que já não pertence à Alaíde, mas à Lúcia.

No plano da alucinação, o que Alaíde desejava afinal? No lugar da morte banal, súbita e sem sentido, ela criou o encontro com a senhora do gozo, a cortesã madame Clessi, que teve muitos homens, foi rica e morreu assassinada por um amante adolescente, com uma navalhada no rosto. Numa de suas crônicas autobiográficas, Nelson Rodrigues (1993b) nos fala da “nostalgia da prostituta” que, em *Vestido de noiva*, mobilizou a criação da fantasia de Alaíde, até se irradiar para as atrizes e as senhoras da plateia que, segundo o dramaturgo, saíam das apresentações “trêmulas de beleza”. Nos ensaios da peça, Nelson percebia que as atrizes se transfiguravam no papel de prostituta, que não havia atriz que o fizesse mal, pois “era como se, naquele momento, cada uma estivesse cumprindo um imortal hábito feminino” (RODRIGUES, 1993b, p.202-203).

O sonho de Alaíde mascara o real da morte: Clessi é a própria morte que, no filme homônimo de Joffre Rodrigues (2006), surge vestida de espartilho branco, com uma máscara nos olhos e uma capa esvoaçante que lembra um véu – condensaram-se nesse figurino o espartilho e o vestido de noiva. O sonho de Alaíde promove o encontro com a mulher que sabe os segredos do brilhar, do fazer-se desejar. Clessi, a mulher mor e mestra, a mão da morte em seu esplendor.

3 Duas irmãs para um mesmo homem – Análise da peça *A serpente*

O amor rival entre duas irmãs, manifestado através da ligação amorosa a um mesmo homem, é um tema que perpassa a obra de Nelson Rodrigues. Das dezessete peças escritas por Nelson, seis apresentam essa temática em sua trama, tanto de uma maneira diluída, quanto como sendo o foco mobilizador da ação dramática – como é o caso das peças *Vestido de Noiva* e *A serpente*. Faz-se mister atentarmos para tal repetição, lançando-nos na tarefa de conferir inteligibilidade a esse achado. Para tanto, perguntamo-nos: o amor rival entre duas irmãs exerce que função na sexualidade feminina?

Para dar conta dessas questões, nos debruçaremos sobre *A serpente* (1978), última peça de Nelson. Aqui, um intenso amor (rival) entre duas irmãs é o tema e motor da ação dramática. Os personagens postos em cena são: as irmãs, Lígia e Guida, seus respectivos maridos, Décio e Paulo, e a Crioula das “ventas triunfais”. N’*A serpente*, o dramaturgo expõe diversas nuances da relação entre irmãs, dentre as quais destacamos: a fixação num tipo de amor infantil e incestuoso; a busca pela construção de uma imagem de mulher, em que outra mulher serve de sustentáculo (im)possível para essa construção.

Quanto ao aspecto formal, *A serpente* é uma das peças mais concisas de Nelson: escrita em um ato, estilisticamente construída com diálogos secos e curtos, com duração de uma hora. O autor utiliza como recurso inédito algumas quebras entre os diálogos – chamadas de árias –, momentos em que a personagem deve ir ao proscênio e falar “*para a plateia como o tenor na ária*”, aos gritos (RODRIGUES, 1993a, p.1113). Nessas árias, as personagens revelam seus pensamentos e desejos, bem como rememoram situações não encenadas para o público, mas que servem para contextualizar a trama. Subentende-se que, com exceção da primeira ária de Lígia, todas as outras não são ouvidas pelos personagens em cena, mas tão somente pela plateia. Deste modo, Nelson quebra o que se chama comumente de *quarta parede* – uma parede invisível que separa atores e plateia – e faz com que o público torne-se cúmplice dos pensamentos mais íntimos das personagens.

Por outro lado, o clima de confiança que poderia ser criado com essa cumplicidade parece não se realizar, pois quando Nelson indica ao ator que este deve falar “*como o tenor na ária*”, aos gritos, ele rompe com uma interpretação naturalista e cria um efeito de estranhamento que beira o cômico. Reforça, assim, o caráter ambíguo da representação teatral e não permite que o público se estabeleça num terreno confortável, uma vez que, com isso, instaura uma atmosfera que conjuga, a um só tempo, o estranho e o familiar.

3.1 Alteridade e sexualidade em *A serpente*

A peça inicia-se num apartamento de classe média, já apresentando um conflito: Décio arruma sua mala para ir embora e separar-se da mulher, Lígia. Esta começa a provocá-lo, tocando no assunto que mais o incomoda: sua impotência sexual. Há um ano estão casados e o marido só tentou o ato sexual três vezes, sem êxito. Décio reage e esbofeteia Lígia, humilhando-a e fazendo-a afirmar que é uma puta. Por fim, proíbe-a de falar sobre sua impotência com a “múmia” do pai e a “cretina” da irmã (dela); bate-lhe novamente e parte. Entra no quarto a irmã de Lígia, Guida.

Cabe dizer que as duas irmãs casaram-se juntas, no mesmo dia, na mesma igreja; o pai deu-lhes um apartamento para que juntas continuassem, com seus respectivos maridos. Os quartos das duas irmãs, contíguos, são o principal espaço cênico da peça. Com isso, Nelson Rodrigues propõe a criação de um interessante espaço topológico em que a parede que separa esses quartos potencializa a pulsão invocante³, uma vez que o que se escuta e não se vê serve como elemento fundamental do universo de fantasia de Lígia e, num momento específico, de Guida.

O pai, presente somente no discurso das personagens, é a única referência familiar exterior que se apresenta com um pouco de consistência – a mãe só é mencionada uma vez, na ária de Guida. No diálogo inicial da peça, Décio diz à Lígia: “Pra que falar com teu pai? [...] Perde as ilusões sobre teu pai. Teu pai é uma múmia, com todos os achaques das múmias” (RODRIGUES, 1993a, p.1111). Mais adiante, a própria Lígia se convencerá disto.

Despreocupadamente, Guida quer saber o que houve; ao receber a notícia da separação, surpreende-se pela irmã não ter lhe contado antes, afinal ela não lhe esconde nada. Ledo engano: há um ano Lígia escondia sua infelicidade conjugal e sustentava uma farsa, junto com Décio. Lígia diz: “se parecíamos felizes, é porque somos dois cínicos” (RODRIGUES, 1993a, p.1113). Guida espanta-se: habitando em quarto colado ao dela, não percebera sua infelicidade! (Acreditava não só que a irmã era felicíssima, como também

³ Segundo Freud (2004 [1915], p.148) “a pulsão nos aparecerá como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique”. Proveniente da palavra alemã *trieb*, o conceito de pulsão abarca um amplo leque de sentidos, que vai desde uma “força que impele” ao “que é impelido”. Conforme esclarece o atual coordenador da tradução brasileira das obras de Freud, da editora Imago, “*trieb* é a força responsável pelas necessidades, vontades, impulsos e desejos [...] e ao mesmo tempo é ela mesma o resultante desse processo, isto é, a representação psíquica da necessidade, da vontade [...] etc” (HANNIS in FREUD, 2007 [1923], p.87, nota 97). As pulsões são parciais e têm como meta a satisfação, porém seu objeto é variável; para Lacan, a pulsão invocante é aquela que, grosso modo, tem a voz como objeto.

achava Décio um homem másculo.) Lígia retruca que a irmã, “que não é múmia” (RODRIGUES, 1993a, p.1112) como o pai, tinha a obrigação de perceber que algo não ia bem – afinal se ela ouvia todas as noites os gemidos de amor de Paulo e Guida, no mínimo esta deveria suspeitar do silêncio do quarto contíguo. Lígia revela o motivo factual de sua infelicidade: Décio nunca foi homem para ela.

Perguntamo-nos, então, o que levou Lígia a fingir-se de feliz por tanto tempo? Se Décio não tivesse se retirado desse pacto cínico e velado, por quanto tempo ela continuaria a fingir-se de amada? Se a saída de Décio deixa Lígia tão desestruturada, provavelmente é porque faz ruir a máscara de mulher que ela havia criado e sustentado tão bem. Não é a toa que, para ela, a irmã chega “no pior momento” (RODRIGUES, 1993a, p.1112); pois é exatamente quando ela está lançada ao vazio, atrapalhada com a feminilidade que lhe havia sido possível construir.

Malvine Zalcberg (2003), ao abordar a *invenção da feminilidade*, retoma o conceito de *mascarada*, abordando-o desde a perspectiva de Joan Rivière (1920) até a formulação de Lacan. Para Rivière, “a feminilidade seria sempre um disfarce, uma mascarada” (ZALCBERG, 2003, p.183).

Freud (1996 [1923b], p.158) já afirmara que o que caracteriza “a organização genital infantil”, diferenciando-a da adulta, é o “fato de, para ambos os sexos, entrar em consideração apenas um órgão genital, ou seja, o masculino” – o que se apresenta, então, é a primazia do *falo*. Ele enfatiza ainda que o complexo de castração só será devidamente compreendido se sua origem for articulada à “fase de primazia fálica”.

A *fase fálica* sucede as duas organizações pré-genitais (a *oral* e a *sádico-anal*), mantém o objeto sexual incestuoso definido nas fases anteriores e já é uma organização genital da sexualidade; porém, como Freud afirmou já nos *Três ensaios*, as teorias sexuais infantis características desse período supõem a existência do pênis para todos os seres humanos. Na conferência sobre a *Feminilidade*, Freud observa que meninos e meninas parecem transpor da mesma forma as primeiras fases do “desenvolvimento libidinal”. Na mesma conferência ele afirma que, na fase fálica, “as diferenças entre os sexos são completamente eclipsadas pelas suas semelhanças. Nisto somos obrigados a reconhecer que a menininha é um homenzinho” (FREUD, 1996 [1933a], p.118). Na fase fálica o clitóris é a principal zona erógena das meninas e, assim como os meninos, elas aprendem a obter prazer da manipulação de seu pequeno órgão; para ambos, a vagina ainda parece ser inexistente.

Lacan desenvolve a ideia de *primazia do falo* afirmando que, no inconsciente, não existe um símbolo para a diferença sexual, ou seja, para o sexo feminino. Segundo Malvine Zalcberg (2003, p.184):

Para ele [Lacan] a mascarada oferece uma moldura a uma condição de feminilidade da mulher. Ao cercar o que não existe – a feminilidade como tal – a mascarada cria uma feminilidade possível. A definição de mascarada como algo que esconde para melhor mostrar, ilustra a divisão da mulher entre o que ela é e o que ela não é.

Se para a família Lígia sustentava uma falsa realização como mulher através da imagem da felicidade conjugal, segundo Décio ela lhe falava: “ ‘eu sou virgem’. [...] E, no dia seguinte, dizia outra vez: ‘Continuo virgem’” (RODRIGUES, 1993a, p.1122). Ao denominar-se diariamente como virgem, Lígia, ao invés de buscar a satisfação de seu desejo sexual, reforçava cada vez mais um sentido de pureza e inacessibilidade, o que provavelmente contribuía para a manutenção da impotência do marido. Desta forma, ela furtava-se a ser objeto de gozo sexual, satisfazendo-se em ser para o outro um objeto raro e precioso – como poderemos comprovar adiante –, feito para desejar, sendo este um dos traços estruturais da histeria.

Para discorrer um pouco sobre a histeria e seus principais traços estruturais, vamos retomar o célebre sonho da Bela Açougueira, trabalhado por Freud no capítulo IV da *Interpretação dos sonhos* (1900). O sonho foi assim descrito pela paciente de Freud (1996 [1900], p.181, grifo do autor):

“Eu queria oferecer uma ceia, mas não tinha nada em casa além de um pequeno salmão defumado. Pensei em sair e comprar alguma coisa, mas então me lembrei que era domingo à tarde e que todas as lojas estariam fechadas. Em seguida, tentei telefonar para alguns fornecedores, mas o telefone estava com defeito. Assim, tive de abandonar meu desejo de oferecer uma ceia”.

Nas suas primeiras associações sobre o sonho, a paciente fala a Freud de uma conversa que tivera com seu marido no dia anterior, quando este mencionara o desejo de fazer um regime para emagrecer, o que implicava, além de praticar exercícios físicos, em não aceitar convites para comer fora. Dentre outras associações, a paciente contou a Freud que pediu ao marido para não lhe dar o caviar que ela desejava comer a dias, todas as manhãs. Intrigado, Freud observa que a jovem senhora criara para si um desejo renunciado na vida real, de modo que o sonho atualizava esta renúncia.

Freud conta que, após um certo silêncio, sua paciente finalmente lembrou-se de um evento importante para a compreensão o sonho. No dia anterior visitara uma amiga que era muito magra e que, na conversa que tiveram, manifestara o desejo de engordar,

perguntando à Bela Açogueira quando esta lhe convidaria para jantar. O açogueiro, marido da paciente de Freud, gostava de mulheres carnudas, tipo físico em que se enquadrava sua própria esposa, ao contrário da amiga, que era magra, mas que suscitava a simpatia e os elogios do açogueiro, sem que a sua esposa soubesse o motivo. Porém, a simpatia do marido para com a amiga lhe enciumava. Na primeira interpretação que Freud (1996 [1900], p.182) dá ao sonho, ele o substitui pelo seguinte texto, como se ele tivesse sido dito pela sua paciente: “Pois sim! Vou convidá-la para comer em minha casa só para que você possa engordar e atrair meu marido ainda mais! Prefiro nunca mais oferecer um jantar”.

Colette Soler (1998), ao tecer considerações acerca da histeria a partir das articulações de Lacan sobre o referido sonho, pontua que a paciente de Freud, num primeiro momento, identificou-se à sua amiga magra na medida em que esta se apresentava ao marido da paciente enquanto um objeto de desejo representante da falta, ao passo que ela mesma era objeto de satisfação. Consoante Soler, se a Bela Açogueira se identifica à sua amiga, é justamente porque ela se interessa por aquilo que não está satisfeito em seu marido. “Se ela se identifica à amiga, é para tentar insatisfazer a satisfação de seu marido” (SOLER, 1998, p.242).

Nesse sentido, Soler (1998, p.253) pontua “uma divisão que é paradigmática da histórica, a saber a clivagem entre o objeto da satisfação e o objeto do desejo, entre o objeto-goço e o objeto-falta”. A autora acrescenta que, para Lacan, a noção de *objeto-causa* condensa estes dois aspectos do objeto, ou seja, o de (ilusoriamente) tamponar a falta e, ao mesmo tempo, de causá-la. Na histeria, ao contrário, esses dois aspectos apresentam-se dissociados, como podemos observar também na personagem Lígia, no que supomos ser o seu desejo inconsciente.

Ao sustentar a farsa do casamento feliz, Lígia enveredou pela sua mascarada feminina, constituindo para si um arremedo de feminilidade; por outro lado, afastou de si a experiência da relação sexual, tão desejada pela personagem. Ela optou por esperar pela virilidade do marido, mantendo em suspenso seu desejo de *ser mulher* – a expressão em destaque é utilizada em nossa cultura para representar uma mulher iniciada sexualmente.

Na análise do sonho da Bela Açogueira, Freud (1996 [1900]) pontua um ato sintomático que ligava sua paciente à amiga magra, qual seja, a necessidade de *renunciar a um desejo*, ou melhor, a necessidade de manter um desejo insatisfeito no cotidiano – a Bela Açogueira desejava comer caviar, mas pedia ao marido que não satisfizesse seu desejo; já a amiga, privava-se de comer salmão defumado, seu prato predileto.

Nessa perspectiva, Colette Soler (1998) bem pontua outro traço característico da estrutura histórica, bastante trabalhado pela literatura psicanalítica desde Freud, que tem a ver com a posição histórica na relação amorosa. A autora afirma que na histeria a satisfação é produzida pela introdução de “um menos na consumação do gozo sexual, o que Lacan chama de *o furtar-se*” (SOLER, 1998, p.242, grifo da autora).

Enquanto Lígia mantinha as aparências de um casamento feliz e continuava virgem, Guida era “a mulher amada todos os dias” (RODRIGUES, 1993a, p.1125), há um ano. Todas as noites, ao lado de Décio, Lígia ouvia os gemidos da irmã e do cunhado. (Seria o ato sexual alheio que a fazia sustentar seu desejo no plano da insatisfação?) Com isso, Nelson expõe interessantes aspectos concernentes à relação entre a histeria e os caminhos ofertados pela nossa cultura para a sexualidade feminina. Podemos supor que o desejo de Lígia estava ao lado, encarnado na cama da irmã, enquanto ela mesma se (in)satisfazia com os vestígios sonoros do sexo alheio.

A esse propósito, chamamos a atenção para outro traço peculiar da estrutura histórica, por nós identificado na trama em foco, que seria observado “quando *o desejo do sujeito está sempre presente, mas sob reserva de se fazer representar onde não está, delegando-se através do desejo do outro*” (DOR, 1991, p.34, grifo do autor). Desse outro que o sujeito histórico supõe, sobretudo, detentor de um saber sobre o seu próprio desejo, que se articula com o fazer desejar, ou melhor, com o tornar-se objeto causa de desejo, como já mencionamos anteriormente.

Freud nos fornece um bom exemplo desse mecanismo de identificação, através do desejo do outro, na segunda interpretação que ele dá ao sonho da Bela Açougueira. Primeiramente, ele afirma que sua paciente identificou-se à amiga magra, no cotidiano, pelo sintoma do desejo renunciado, expresso na relação entre os significantes caviar e salmão. Quanto à identificação ocorrida no sonho, Freud (1996 [1900], p.184) apresenta a seguinte interpretação: “minha paciente colocou-se no lugar da amiga, no sonho, porque esta estava ocupando o lugar de minha paciente junto ao marido e porque ela (minha paciente) queria tomar o lugar da amiga no alto conceito que o marido a tinha”. Se a amiga estava tomando o lugar da Bela Açougueira junto a seu marido, não era como objeto de satisfação, mas como objeto causa de desejo – de um desejo, inclusive, enigmático. Aliás, podemos dizer que a identificação da paciente de Freud com a amiga só foi possível porque, num primeiro momento, ela colocou-se na posição do marido e percebeu para onde se dirigia o que não era satisfeito em seu desejo. Na posição do marido, a paciente de Freud pôde olhar para o que se abria de novo no desejo dele, para o diferente da satisfação costumeira, ou seja, ela própria.

Assim, o marido foi talvez o primeiro Outro do desejo com o qual a Bela Açougueira se identificou.

Voltemos à trama da peça. Após Lígia revelar a impotência de Décio, surgem as árias das personagens. A primeira, de Lígia, é a única que se subentende ser ouvida pela outra personagem em cena; também é a única em que se rememora uma cena vista pelo público – a da briga entre Décio e Lígia. Além disso, ela diz: “eu guardei a minha virgindade para o bem amado. E o tempo passando, e eu cada vez mais virgem” (RODRIGUES, 1993a, p.1113). Esta última oração nós dá a ideia de uma virgindade que foi se acumulando a ponto de suplantar a personagem, como uma pureza excessiva que produziu em Lígia um efeito melancólico e até degradante. A degradação pode ser comprovada, ainda na referida ária, quando Lígia conta que Décio a obrigou a se denominar “puta” – mais adiante veremos como essa degradação se constrói e quais os seus efeitos, a partir da fantasia de Décio. Segue-se, de pronto, a ária de Guida:

Você foi sempre tudo para mim. Um dia eu te disse: “Vamos morrer juntas?” E você respondeu: “Quero morrer contigo”. Saímos para morrer. De repente eu disse: “Vamos esperar ainda”. E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. **E se você morresse, eu também morreria.** Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei (RODRIGUES, 1993a, p.1114, grifo nosso).

Observa-se nessa fala a virulência do amor entre as duas irmãs; ela expõe um fraterno impregnado de paixão. Parece-nos que elas se cultuavam e se alimentavam mutuamente na construção de uma identidade feminina, uma servindo de espelho para a outra. Nessa ária de Guida, “tudo” é o significante destinado a designar Lígia; mais adiante, Lígia, por sua vez, afirmará que a irmã é “a feliz” e, em seguida, “melhor” do que ela própria. O amor entre essas duas irmãs mostra-se em sua ambivalência desde o início, impregnado por uma rivalidade tácita, principalmente nas falas de Lígia.

A ária de Guida indica também algo que, a nosso ver, remete-se à constituição do eu no *estádio do espelho* e à sua reverberação (alienada) na vida do sujeito. Se a morte de Lígia acarretaria também a morte de Guida é porque, para esta, a outra representa o sustentáculo de sua própria imagem, sendo essa um importante elemento na constituição de seu eu. Nadiá Ferreira nos ajuda a entender essa situação, quando, citando Lacan, diz: “O eu é referente ao outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato. O nível no qual o outro é vivido situa exatamente o nível no qual, literalmente, o eu existe para o sujeito” (LACAN, 1979, *apud* FERREIRA, 2009, p.5).

Ao retornar de sua ária, Guida diz que Lígia não pode ficar só, ao que a irmã retruca que já está nessa condição, afinal ela, Guida, tem Paulo. Lígia diz: “Seu marido é tudo pra você. Eu não sou tudo para você. Ou sou? GUIDA – Meu marido é tudo para mim. Você é tudo para mim” (RODRIGUES, 1993a, p.1114). Revela-se, no discurso de Guida, a impossibilidade de perder os objetos nos quais investe seu amor: ela quer conservar **tudo**, o amor infantil e o adulto. Até o desfecho da peça, ela lutará por isso e, a nosso ver, será este o principal motivo de sua desgraça. Lígia, por sua vez, mostra-se esvaziada de amor – ela já não tem o olhar apaixonado e exclusivo da irmã, para quem tudo representava. Essas duas mulheres parecem se situar numa dimensão narcísica do amor, demandando ao outro a supervalorização de si mesmas como objetos idealizados – parafraseando o que Freud afirmou em sua conferência sobre a *Feminilidade* (1933b), são mulheres que têm necessidade de ser amadas, mais do que de amar.

Diante de Guida – amada e supostamente plena na realização de sua sexualidade – só resta à Lígia, com sua virgindade acumulada, o horror pela vida e a morte. Jogar-se do 12º andar é a saída mencionada por Lígia. Essa ameaça faz Guida atualizar o antigo pacto de amor e morte, prometendo se atirar com a irmã. Mas Lígia não acredita, porque sabe que, para a outra, “o marido é muito mais importante que a morte” (RODRIGUES, 1993a, p.1114) – ela sabe, **vê e escuta**. Com ódio, Lígia acusa a irmã de ser feliz com o marido desde o início; ela diz: “quando te olhei na igreja, senti que a feliz eras tu. E senti que amavas mais que eu, e que era mais amada do que eu” (RODRIGUES, 1993a, p.1114). Desde quando Guida amava mais e era mais amada? Seria somente Paulo o agente desse amor que ofuscava a existência de Lígia?

Guida assiste perplexa à progressão do ódio e das acusações da irmã. A revelação de Lígia toma outro rumo: não é Décio, o impotente, o culpado da sua infelicidade; é Guida, a mais amada, a que o marido faz gozar todas as noites. Lígia revela ainda que a irmã muitas vezes dizia ser “a mulher mais feliz do mundo” (RODRIGUES, 1993a, p.1114); para ela, só Guida podia ser feliz, ela não. Guida defende-se das acusações, sintetizando a ideia exposta na sua ária: “Lígia, nunca duas irmãs se amaram tanto” (RODRIGUES, 1993a, p.1115). Imediatamente Lígia precipita-se para a janela, ameaçando se jogar.

Aqui nos inquieta a sucessão da ameaça de suicídio à frase acima destacada. O que fez Lígia querer jogar-se do 12º andar? O fato de ainda ser virgem, ou melhor, de não poder-se dizer mulher? Ou o fato de não ser uma mulher realizada como Guida? Ou, então, constatar que o amor pela irmã a imobilizou na vida? Talvez estes possíveis motivos não sejam indissociáveis, o que só ratifica a polissemia dessa trama. Ademais, eles possuem um

ponto em comum: a demanda de amor como garantia de existência para uma mulher. Vale pontuar que a frase de Guida situa o amor das irmãs no tempo passado (amaram), o que projeta Lígia num vazio ainda maior. Se não há mais o amor totalizante de Guida, que fazia de Lígia seu tudo numa época em que não havia ninguém entre as duas irmãs, que haja ao menos um amor como o de Guida.

O medo de perder a irmã faz Guida lançar uma cartada decisiva para a virada da trama. Ela pergunta: “quer ser feliz **como eu**, quer? [...] Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais [...] terá vontade de morrer” (RODRIGUES, 1993a, p.1115, grifo nosso). Podemos arriscar que aqui se dá a sedução da serpente, que faz a mulher recuar e ceder. Lígia desce da janela, sem saber já está fisgada. Para salvá-la, Guida oferece seu marido. Lígia tenta entender melhor – e Nelson nos lança uma centelha de lirismo, eliminada a corte seco por uma reflexão acerca das relações particulares do homem e da mulher em relação ao binômio amor e desejo:

LÍGIA – [...] Como uma noite, se ele não me olhou, não me sorriu, não reteve a minha mão? E, de repente, acontece tudo entre nós? E ele quer, sem amor, quer?

GUIDA – **O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar** (RODRIGUES, 1993a, p.1115, grifo nosso).

Façamos um parêntese aqui para nos deter sobre o título da peça, já que apontamos acima Guida representando a serpente sedutora. Para compreender a serpente, enquanto mito e função, vamos nos reportar ao livro do Gênesis, capítulo 3, onde há a exposição da origem do mal na mitologia cristã. Aqui a serpente é apresentada como “o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito” (Livro do Gênesis, cap. 3, v.1, 1991, p.16). A serpente interpela a primeira mulher, perguntando-lhe se Deus havia lhe proibido comer os frutos de todas as árvores do jardim, ao que a mulher responde-lhe que somente a árvore localizada no meio do jardim fora proibida, pois o fruto dela lhe causaria a morte. Ao que a serpente responde-lhe: “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal” (Livro do Gênesis, cap. 3, v.4-5, 1991, p.16). A mulher sente-se atraída pela árvore, come o fruto e o oferece a seu marido. Ao comerem o fruto proibido, “abriram-se os olhos dos dois e eles perceberam que estavam nus” (Livro do Gênesis, cap. 3, v.7, 1991, p.16).

A serpente oferece ao casal o acesso ao saber sobre o bem e o mal, a um conhecimento que implica também algo da ordem da sexualidade, pois só então eles se

percebem nus e têm vergonha – o desejo sexual seria o reverso dessa vergonha? Para Nadiá Ferreira (2004), se o paraíso fosse realmente um lugar perfeito, não caberia nele a existência do desejo pelo viés da tentação. Consoante esta autora, “Deus, como agente inaugural da lei, exercendo a função do pai – Nome-do-Pai, diria Lacan –, funda o desejo” (FERREIRA, 2004, p.12).

Cabe ainda destacar uma semelhança interessante entre o livro do Gênesis e a trama da *Serpente*: é que, na história bíblica, logo após o episódio da serpente e a conseqüente expulsão de Adão e Eva do paraíso, segue-se o tema do “rompimento da fraternidade” e do fratricídio.

E Guida, como serpente, dá acesso a que saber? A princípio nos parece que o que Guida sabe, e busca ensinar à irmã, é que há uma diferença “entre fazer-se amar, fazer-se desejar platonicamente e dar tesão” (SOLER, 1998, p.240). Talvez Lígia tivesse ficado enclausurada no gozo de “fazer-se desejar platonicamente”, colocando-se numa posição de objeto precioso e raro, de modo a contribuir para que Décio não a tomasse como objeto de gozo sexual. Vale pontuar que para Lígia, a princípio, o encontro sexual não é possível sem os galanteios que caracterizam o ato de conquistar e, muito menos, sem amor.

Não é o que aponta a frase de Guida: “o homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” (RODRIGUES, 1993a, p.1115). A nosso ver, essa frase traz a ideia que desencadeia o desfecho trágico da peça. Se é legítimo desejar sem amar, a trama mostrará que desse encontro sexual pode nascer algo potente e destrutivo – será também um tipo de amor? Acerca da frase acima destacada, vale ainda retomar uma afirmação de Nelson, publicada em uma de suas crônicas: “Eu diria que a nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. [...] Os nossos males têm quase sempre esta origem fatal: – o sexo sem amor” (RODRIGUES, 1993b, p.188).

Após a emblemática frase de Guida, a cena muda bruscamente: sem nenhum corte ou transição, Lígia já está no quarto da irmã e de Paulo. Ela foi só para dizer que eles não vão fazer nada, que essa ideia “é uma loucura”, porque “pior que o irmão é o cunhado” (RODRIGUES, 1993a, p.1116). Paulo despista, lança-se ao trabalho de conquistar Lígia, que resiste sem muita convicção. O breve jogo de sedução termina com Paulo imobilizando a cunhada e virando-se, de modo a pôr a cabeça entre suas pernas. Ela diz: “aquilo, não deixo! É um incesto!”; Paulo ordena-lhe que se cale, porque “Guida está ouvindo” (RODRIGUES, 1993a, p.1117), no quarto ao lado. De que incesto se trata aí? A quem Paulo substituiria, ao modo metonímico, fazendo “aquilo” com ela?

É o sexo oral, protagonizado por Paulo, que se configura como incesto. Tal se dá na medida em que o cunhado, enquanto objeto de desejo, atualiza Guida na fantasia de Lígia – isto será confirmado adiante, na segunda ária de Lígia. Supomos que, ao relacionar-se sexualmente com Paulo, Lígia concentra nessa ação uma série de significados e lucros: através de Paulo relaciona-se com a irmã, por deslocamento e condensação; põe-se no lugar da irmã, mulher representante de um eu-ideal; e ainda rouba-lhe o homem amante, colocando-se em posição superior.

Lembremos que Freud (1996 [1908b], p.151), em seu artigo *Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade*, afirma que há casos em que os histéricos expressam suas fantasias inconscientes através de “realizações conscientes”, sem que seja necessária a formação de sintomas. No mesmo artigo ele afirma ainda que os sintomas histéricos, de um modo geral, são capazes de expressar, concomitantemente, uma fantasia sexual inconsciente masculina, acoplada a uma fantasia feminina. Como Nadiá Ferreira (2004, p.20) bem observa, para Freud as noções de masculino e feminino devem ser compreendidas a partir da perspectiva da economia da libido: “masculino significa maior quantidade de investimento libidinal no objeto e feminino quer dizer maior quantidade de investimento libidinal no eu”. A partir dessas considerações, entendemos que na fantasia inconsciente, seja pelo viés do sintoma ou não, o sujeito pode ocupar uma dupla posição, relacionada por Freud à constituição bissexual originária. Não é o que se dá com Lígia no seu encontro com Paulo? Se ele representa a irmã, ela o toma como objeto de investimento libidinal, ocupando uma posição masculina; concomitantemente, ao se colocar no lugar da irmã, ela se oferece como objeto a ser supervalorizado e investido.

Após a breve cena de sedução entre os cunhados, Nelson Rodrigues sugere, através da rubrica, uma sequência de ações que proporciona o deslocamento da cena para Guida, em detrimento do casal.

(Luz sobre Guida na cama de Lígia. Guida revira-se na cama. Grito de Lígia. Guida levanta-se. Em pé, de braços abertos, Guida esfrega-se nas paredes. Grito de Lígia. Guida cai de joelhos. Tem seu orgasmo. Guida está de quatro, rodando e gemendo grosso. Luz apaga e acende, como se fosse a passagem do tempo.) (RODRIGUES, 1993a, p.1117).

A rubrica nos apresenta Guida em posição selvagem: ela tenta resistir, revirando-se na cama, mas os gritos de Lígia conduzem-na a um orgasmo animalesco. O que, nessa situação, a excita e provoca o seu orgasmo? Em nome de quem ela goza: Paulo e/ou Lígia? Por que a posse sexual de sua irmã por seu marido a conduz a um orgasmo tão intenso? Essas

questões nos remetem ao fato de que no inconsciente não existe contradição nem negação: nele, os representantes da pulsão coexistem lado a lado e podem estabelecer ligações à revelia de suas contradições e oposições conscientes. A trama de Nelson, relativa a esse triângulo amoroso, mostra-nos o quanto determinadas representações atualizam o acontecer psíquico inconsciente nos conflitos e experiências vividas pelas personagens.

No capítulo IV da *Interpretação dos sonhos* (1900), Freud já pontua a importância da identificação nos sintomas histéricos. Ele afirma ainda que o fenômeno da identificação permite aos pacientes histéricos “sofrer em nome de toda uma multidão de pessoas e desempenhar sozinhos todos os papéis de uma peça” (FREUD, 1996 [1900], p.183). No caso Dora, Freud (1996 [1905b], p.53) ratifica o caráter polissêmico do sintoma histérico, porém afirma também que “pelo menos um dos significados de um sintoma corresponde à representação de uma fantasia sexual”. Desse modo, se o sintoma substitui uma satisfação pulsional sexual, podemos dizer também que através do sintoma o histérico pode gozar “em nome de toda uma multidão de pessoas”. A situação proposta por Nelson Rodrigues na rubrica acima causaria normalmente ciúmes, nojo, ódio, dentre outros sentimentos de repulsa; porém não é o que é o que se dá com Guida, ela até tenta resistir, mas é dominada por um prazer que ultrapassa seu corpo e que, inclusive, na indicação do dramaturgo, não requer a auto-manipulação da personagem. Nelson, ao propor essa cena triangular, nos dá indícios do seguinte tipo de identificação:

Todo sonho, sintoma ou fantasia histéricos, condensa e atualiza uma identificação tríplice: identificação com o objeto desejado, com o objeto desejante e, por fim, com o objeto de gozo dos dois amantes. À questão mais geral sobre a natureza do objeto de identificação histérica, portanto, caberia responder: o objeto não é a mulher amada, nem o homem amante, nem tampouco sua emoção sexual comum, mas tudo isso junto e simultaneamente. Numa palavra, o objeto central do desejo da histérica não é um objeto preciso, mas o *elo*, o intervalo que liga entre si os parceiros do casal fantasiado (NASIO, 1989, p.110 *et seq.*).

A nosso ver, é a partir dessa *tríplice identificação* que Guida goza – o mesmo pode ser dito quanto ao gozo de Lígia com o cunhado. Vale lembrar que no seu texto *Psicologia de grupo e análise do ego*, Freud (1996 [1921], p.115) afirma que a identificação é “a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa”, que ela tem um papel fundamental no complexo de Édipo e que é ambivalente desde sua origem, podendo “tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo de afastamento de alguém”.

Ademais, na cena proposta pela rubrica, Guida experimenta gozar do lugar que Lígia outrora gozara. A diferença é que, se Lígia gozava ouvindo gemidos, Guida goza ouvindo gritos – e essa impressão sonora ficará marcada até o fim de seus dias. Talvez, em

seu íntimo, ela se perguntasse: “se Lúgia grita é por que goza mais, mais do que eu?” A rivalidade entre essas irmãs parece colocar em jogo um querer gozar mais que o outro, como garantia de amor e consistência para o “ser” mulher.

Cabe lembrar também que Freud chamara a atenção para a presença das *fantasias primitivas* no psiquismo humano – observar as relações sexuais dos pais, através do olhar ou da audição, seria uma delas. Para Freud (1996 [1917], p.373), estas fantasias “constituem um acervo filogenético. Nelas o indivíduo se conecta, além de sua própria experiência, com a experiência *primeva* naqueles pontos em que sua experiência foi demasiado rudimentar”. Assim, o caráter grotesco do orgasmo de Guida sugere sua possível relação com uma fantasia primitiva desse tipo. Ademais, em sua correspondência com Fliess, Freud (1996[1897/1950], p.296, grifo do autor) já apontara que “as fantasias derivam de coisas que foram *ouvidas*, mas só compreendidas *posteriormente*” – tanto na peça *A serpente*, quanto em *Vestido de noiva*, o que foi ouvido é fundamental para a construção da fantasia das personagens.

A cena seguinte, após a noite de amor entre os cunhados, começa com Lúgia retornando ao seu quarto e deparando-se com Guida, que quer saber o que aconteceu: ela pressiona, anseia pela fidelidade e pelo arrependimento da irmã, que primeiro se esquiva de falar, mas termina enaltecendo a atitude de Guida, em meio a um lapso:

LÚGIA – Você é tão melhor do que eu. E Paulo tão melhor do que nós duas!
 GUIDA (*ironizando*) – Melhor do que eu?
 LÚGIA – Eu disse que era melhor do que você? Ou você quer ser melhor do que ele? Não, Guida. **Ninguém é melhor do que você. Nenhuma irmã faria isso por outra irmã** (RODRIGUES, 1993a, p.1117, grifo nosso).

Nelson quebra a cena com a segunda ária de Lúgia, na qual podemos comprovar não só a presença de uma fantasia incestuosa (e bissexual) da parte desta personagem, como também de um tipo de sujeito que só se realiza sexual e amorosamente se estiver, na fantasia, ocupando uma posição triangular. Ela diz: “Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como o irmão. E foi como se Guida me despisse” (RODRIGUES, 1993a, p.1117). Cabe retomarmos a serpente no mito cristão, que tem o papel de oferecer à Eva o fruto proibido; aqui, Guida oferece Paulo, mas este se configura na fantasia de Lúgia como um representante da irmã. Para Freud, a civilização só foi possível a partir da interdição do incesto. O fruto proibido, nessa analogia de Nelson, não pode ser outro que não o incesto.

Ao retornar da ária, Lúgia tenta ocultar seus sentimentos e lança uma semente de discórdia: Paulo poderá contar tudo à Guida, “menos uma coisa”. Guida diz, “a mim, ele conta tudo”, Lúgia retruca “essa coisa, não” (RODRIGUES, 1993a, p.1118). (Lembremos que,

no início da peça, Guida afirmara que Lígia não escondia nada dela). Nesse diálogo, Lígia destitui a irmã de seu lugar e mostra-lhe estar, agora, em uma posição privilegiada em relação a ela. Insinua ainda que Guida já não domina àqueles a quem ama. Por fim, admite em “súbita euforia”: “o que eu senti foi tudo, a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer” (RODRIGUES, 1993a, p.1118) – posteriormente Lígia falará a Paulo que, se antes só pensava em morte, agora ela quer viver e quer ser amada. Aqui se mostra claramente a dimensão do despertar vivida por Lígia no encontro com Paulo, assim como Eva após ter provado o fruto proibido, com os olhos abertos para a sua nudez e a do outro, tomada por um conhecimento irreversível.

Após a cena de Lígia e Guida, segue o encontro desta com o marido, extenuado pela noite de amor. Em sua ânsia de controle, Guida oscila entre pedir a Paulo que não lhe diga nada e investigar a magnitude do seu envolvimento com a irmã. Aqui, Nelson indica uma ação que se repetirá depois: Guida beija Paulo para experimentar o gosto de sua boca. Sente “gosto de sexo” – o da sua irmã. Paulo parece adquirir uma função de mensageiro, de transmissor do gosto do sexo de Lígia. É uma fantasia incestuosa partilhada pelas duas irmãs e vivida por procuração – para Lígia, “o cunhado é assim como o irmão”, ou melhor, representa a irmã em sua fantasia; para Guida, ele se apresenta com o gosto de Lígia.

A menção ao sexo oral aparecerá ainda na cena final, no clímax da desilusão de Guida, que afirma: “você fez com a mulher de uma noite o que só podia fazer comigo. [...] Maldito esse beijo com gosto de sexo. E essa cínica do lado ouvindo tudo, a cínica!” (RODRIGUES, 1993a, p.1130). Amor e rivalidade são atualizados na fala de Guida, onde o uso do significante “cínica” é empregado em substituição ao de “Lígia”. Além disso, Lígia é aqui colocada na posição da “mulher de uma noite”, ou seja, aquela que é passatempo fugaz, como uma puta.

A primeira cena entre Paulo e Guida, que se segue ao empréstimo do marido, termina drasticamente. Após reconciliar-se com Paulo, assumindo uma postura dócil e bondosa, Guida afirma que Lígia vai morrer. Diante da recusa de tal ideia pelo seu marido, ela revolta-se e o proíbe de ter qualquer tipo de contato com a irmã, decretando que quando o marido estiver fora, a irmã estará com ela, em casa. A nosso ver, esse decreto relaciona-se com o desejo de reconquistar sua posição anterior, ao mesmo tempo em que atija uma fantasia que está atrelada ao ato sexual ocorrido entre seu marido e a outra, e que passa a ser um suporte de seu desejo aí implícito.

A partir do desvirginamento de Lígia, Guida trava uma luta constante para fazer as coisas voltarem a ser o que eram antes – já não será possível. A nosso ver, a imagem

sugerida pelo autor é a da serpente mordendo o próprio rabo e envenenando-se, numa circularidade mórbida. Depois da fatídica noite, os rumos das duas irmãs se invertem: é Guida quem passa a ocupar o lugar de não-mulher, de mal-amada, de insatisfeita sexualmente, pois Paulo já não conseguirá desejá-la e nem tocá-la, colocando-a numa posição de sublime e santificada – a cena acima descrita termina com Paulo dizendo, “só eu sei que você é uma santa” (RODRIGUES, 1993a, p.1120). Se antes Lígia era um objeto sublime e intocável para Décio, agora Guida é quem ocupa essa posição para Paulo.

Mas o que faz Paulo colocar Guida nesse lugar de santa? Em sua ária, Paulo refere-se à atitude de Guida, de oferecer à irmã uma noite com ele, como algo incomparável, algo que para ele é de “um amor mais brutal” (RODRIGUES, 1993a, p.1119), que ele nunca vira igual. A doação de Guida representa uma prova de amor suprema, um sacrifício em nome do ser amado, como só as mães e os santos são capazes de fazer.

Numa cena posterior, Paulo proibirá Lígia de chamar a irmã de mulher. Guida, por sua vez, confirmará seu novo lugar na casa, já no final da peça, dizendo: “Estou esperando a tua mulher, a mulher que eu deixei de ser. [...] Eu não sou nada! Sabe o que eu sou? Sou tua cunhada!” (RODRIGUES, 1993a, p.1128).

Dissociando o seu amor de seu desejo, Paulo destina seu amor (idealizado) à Guida e o seu desejo à Lígia, fazendo-se o tipo de macho que a nossa cultura propaga e que, segundo Nelson, é o sonho de “toda mulher”: o cafajeste – ou canalha, como o próprio Paulo se denomina em sua ária. Com isso encena a fantasia masculina segundo a qual “mulher gosta de sofrer”, ou mesmo de “apanhar”, conforme afirmou o dramaturgo em algumas de suas entrevistas.

Terminado o primeiro diálogo entre Guida e Paulo, reaparece o ex-marido de Lígia, Décio, em colóquio sensual com a lavadeira de sua ex-casa, a Crioula “das vendas triunfais” que milagrosamente o curou de sua impotência. Nelson não perde a oportunidade de mostrar ao público o destino desta personagem no seu encontro com a virilidade. Décio tem duas breves cenas com a Crioula, que se iniciam com perguntas semelhantes: “Tu me achas homem?” e “tu me achas macho de verdade?” (RODRIGUES, 1993a, p.1120-1121) – ao que a Crioula responde sempre positivamente, sustentando com prazer a virilidade do amante. No primeiro diálogo, os dois divertem-se denegrindo a personagem Lígia, tornando-a um objeto abjeto. Depois de acreditar que Décio “encarava o rabo” da ex-esposa, a Crioula conclui que Lígia é igual a ela própria, mulher do povo. Ela diz: “Tua mulher é uma suja, uma indecente” (RODRIGUES, 1993a, p.1121), ao que Décio replica pedindo para ela “xingar” mais a ex-esposa.

Depois da primeira cena há a ária de Décio, na qual ele discorre sobre a noite de núpcias, sobre sua angústia de homem impotente e de como se curou ao ver a Crioula. Nessa ária ele se refere ao sexo de Lígia como “uma orquídea deitada”, em oposição à caracterização que faz da Crioula, com os “peitos, a barriga, as nádegas e as ventas triunfais” (RODRIGUES, 1993a, p.1121). Somente as carnes expostas da Crioula e os buracos escancarados de seu nariz foram capazes de despertar a virilidade de Décio, num “desejo fulminante” (RODRIGUES, 1993a, p.1121). Por outro lado, a comparação do sexo de Lígia com uma orquídea faz dela algo sublime, de uma beleza rara e contemplativa, quase intocável, ao contrário da posição rebaixada da Crioula, de carnes vulgarmente expostas (além disso, vale pontuar que o formato de determinadas orquídeas é semelhante ao da folha de figueira, que no mito de Adão e Eva atribuiu-se à primeira cobertura de seus sexos).

No segundo ensaio sobre a psicologia do amor, denominado *Sobre a Tendência Universal à Depreciação na Esfera do Amor* (1912), Freud nos fornece algumas informações que nos ajudam a compreender o personagem Décio, bem como a posição que Lígia ocupa em sua fantasia, em contraponto à Crioula. Neste ensaio, Freud (1996 [1912], p.185) aborda o fenômeno da *impotência psíquica*, que afeta “homens de natureza intensamente libidinosa”, impedindo-os de realizar o ato sexual, apesar de eles serem organicamente capazes e de possuírem o desejo de praticar tal ato.

Freud pontua que os próprios pacientes que sofrem dessa afecção afirmaram que a impotência só se manifestava com determinadas pessoas, o que os levava a supor que alguma característica específica do objeto sexual desencadeava a impotência. Para Freud (1996 [1912], p.188-189) esta característica, desconhecida dos seus pacientes no plano da consciência, evoca uma característica do objeto incestuoso inconsciente (mãe, irmã ou cuidadora), de modo que a impotência se manifesta “sempre que um objeto, que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto, relembra o objeto proibido” através de um traço. Freud pontua que a origem dessa perturbação é demarcada por uma inibição no desenvolvimento da libido, que ocasiona uma falha na combinação de duas correntes fundamentais para o exercício da vida amorosa, quais sejam: a corrente afetiva e a corrente sensual.

Segundo Freud (1996 [1912], p.186-187, grifo do autor):

A corrente afetiva é a mais antiga das duas. Constitui-se nos primeiros anos da infância; forma-se na base dos interesses do instinto de autopreservação e se dirige aos membros da família e aos que cuidam da criança. Desde o início, leva consigo contribuições dos instintos sexuais [...]. Corresponde à *escolha de objeto, primária, da criança.*

[...]

Essas fixações afetivas da criança persistem por toda a infância e continuamente conduzem consigo o erotismo que, em consequência, se desvia de seus objetivos sexuais. Então, com a puberdade, elas se unem através da poderosa corrente ‘sensual’, a qual já não se equivoca mais em seus objetivos.

No curso do desenvolvimento libidinal, o jovem deverá transpor os objetos incestuosos e encontrar substitutos adequados, para os quais possa direcionar seus investimentos libidinais. Assim, “o máximo de intensidade de paixão sensual trará consigo a mais alta valorização psíquica do objeto” (FREUD, 1996 [1912], p.187).

Não é o que acontece quando falha a combinação das correntes sensual e afetiva. Nos casos de impotência psíquica, a corrente sensual permanece atuante, porém sob a reserva de se evitar objetos que ativem a corrente afetiva. Acerca dos homens que sofrem dessa perturbação, Freud (1996 [1912], p.188) afirma que “quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar”. Uma condição para que possam viver sua sexualidade com êxito, evitando o malogro da impotência, é a de escolherem objetos sexuais inferiores, que possam ser depreciados e desprezados, evitando a supervalorização psíquica, que é destinada aos objetos que suscitam um amor sublime – que atualiza o amor incestuoso e infantil.

A divisão de Décio entre a esposa e a Crioula, entre sua atitude impotente para com a primeira, em contraposição à sua virilidade para com a segunda, bem demonstra essa separação entre amor e desejo. Aliás, vale ressaltar que Paulo, assim como Décio, também se torna psicologicamente impotente para sua esposa, Guida, depois que ela faz seu ato de doação extrema, quando ele se permite desejar a cunhada, a princípio sem amor.

Quanto a Décio, ele ainda retorna ao quarto de Lígia com o objetivo de deflorá-la, afirmando que agora pode. Vale pontuar que o retorno de Décio só acontece depois do jogo sexual em que a Crioula denigre a imagem de Lígia, comparando a ex-patroa a ela mesma, ao perguntar: “quer dizer que a rica é como nós?” (RODRIGUES, 1993a, p.1120). Nesse jogo, a Crioula xinga Lígia de suja, indecente e galinha – ele xinga enquanto Décio, excitado, pede mais.

A visita de Décio só agrava o conflito entre as duas irmãs, pois Paulo lança-se em defesa da cunhada e expulsa o invasor, como se fosse ele o marido. As irmãs discutem e Guida proíbe Lígia de ter qualquer contato com Paulo. Ela afirma que nem Lígia, nem Paulo a conhecem; que ela própria não se conhecia – acrescenta, ainda, que só agora se conhece, pois se a irmã quiser mais do que já teve, ela a matará ou, então, ao único homem que amou. Guida mostra que o medo de perder o amor de Paulo levou-a a descobrir a face mais obscura do seu ser.

Cena seguinte: Guida e Paulo estão no quarto. Ela o percebe estranho, desconhecido; reclama que há uma semana Lígia esteve com ele e que, desde então, o marido não a procurou mais sexualmente. Paulo tenta puxá-la para seus braços, mas ela o rejeita pela primeira vez. Guida fala que ele aceitou muito rápido a proposta de desvirginar Lígia e Paulo, para se justificar, retoma o próprio discurso da esposa: “meu amor, você me disse que era a vida ou a morte de sua irmã” (RODRIGUES, 1993a, p.1125). Aqui Paulo usa a mesma estratégia de defesa que Lígia: na discussão anterior com Guida, ela afirmou que não fez nada, que só fez o que a irmã mandou. Guida se irrita e retoma o assunto anterior, queixando-se: “Eu quero que você não se esqueça que eu sou a mulher amada todos os dias. E, de repente, você passa uma semana, toda uma semana, Paulo” (RODRIGUES, 1993a, p.1125). Paulo a chama e ela o rejeita pela segunda vez – não quer um amor que precisou suplicar. Em resposta, Paulo afirma que nunca um homem desejou tanto uma mulher como ele a deseja. Guida se deixa convencer e desiste, abruptamente, de vigiar o marido e a irmã.

Segue-se, então, o reencontro de Paulo e Lígia, fora do apartamento – foi Guida quem a estimulou a sair de casa. Neste reencontro os diálogos oscilam entre declarações de amor e a mudança repentina de Guida – ela está doce com Lígia e até lhe pediu perdão. Mas Lígia não se ilude, pois a irmã sorria para ela com ódio no olhar. A todo instante, Lígia atualiza a presença de Guida, através do medo de ser assassinada por ela, evidenciando com isso a ambivalência entre amor e ódio – própria ao tipo de identificação que manifesta ter para com a irmã, após ter sido possuída pelo cunhado. Essa mesma posição pode ser vista quando Lígia coloca Paulo numa situação delicada, ao perguntar: “Se Guida me quisesse matar, você a mataria antes?” (RODRIGUES, 1993a, p.1126).

Lígia continua com suas perguntas, quer saber o que ela representa para ele, de quem ele gosta mais. Paulo só responde “te amo” e Lígia, satisfeita, desiste de saber quem seria a sua preferida.

O cunhado pergunta se Lígia morreria com ele – questão que, na juventude, Guida dirigiu à Lígia. Apesar de responder positivamente, a opção de Lígia pela vida é categórica e exclui a irmã: “meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. Mas se alguém tem que morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu” (RODRIGUES, 1993a, p.1126). Sutilmente, incute-lhe a ideia de que a irmã precisa ser morta. Este, pensamos, é o seu instante de serpente sedutora. Sua face de mulher é mostrada na trama a partir do momento em que o seu reconhecimento como tal depende de sua radical separação de Guida, o que somente seu assassinato por Paulo poderia assegurar.

Aqui cabe um parêntese para pontuarmos a conjunção entre amor e morte, presente nesta obra de Nelson. Tanto Guida quanto Paulo propõem à Lígia, em momentos distintos, um pacto de morte como garantia de continuidade do amor. Em diversos escritos de Nelson, encontramos o seu fascínio pelo pacto de morte como expressão do amor eterno. Ao final de uma de suas crônicas de memórias, o dramaturgo afirma: “Ainda na Escola Prudente de Moraes, eu li, certa vez, no jornal, o pacto de morte de um rapaz e uma menina. E pensei então, por outras palavras: quem nunca morreu com o ser amado, não sabe o que é o amor e é um impotente da alma” (RODRIGUES, 1993b, p.144).

Nesse segundo encontro dos cunhados, Lígia beija por três vezes a mão de Paulo, ação que ocorre quando o cunhado insinua amar-lhe mais do que à Guida. Lígia pontua a inocência do ato de beijar a mão – o que parece remeter-se à sua imagem de amor romântico, quando ela interpela Guida para saber se Paulo a desejará, ainda que nada tenha havido entre os dois anteriormente. O último beijo na mão acontece quando ela pergunta-lhe se ele e Guida “têm se amado muito” (RODRIGUES, 1993a, p.1127), ao que Paulo responde negativamente, pois não consegue mais desejar Guida. Lígia, então, diz: “Quero tanto ser tua outra vez. Pode fazer tudo. Até **aquilo** eu deixo fazer” (RODRIGUES, 1993a, p.1127, grifo nosso) – o que no primeiro encontro fora caracterizado por Lígia como prática incestuosa e proibida, passa a ser objeto de desejo dessa personagem. A cena termina com os dois se dirigindo à mata para se amarem.

Ao retornar ao apartamento, Paulo encontra a esposa transtornada pelo ciúme; ao invés de beijá-la na boca, como de costume, ele a beija na testa, o que só a irrita mais. Ele tenta despistá-la, fingindo que nada aconteceu, mas ela insiste em afirmar que o marido e a irmã encontraram-se. Guida ouve Lígia entrar no apartamento e dirige-se ao quarto da irmã, que tenta adiar a conversa, mas Guida recusa-se a sair. Como se tivesse assistido à cena entre os dois, diz: “Eu sei que vocês não conversaram apenas. Conheço meu marido, minha irmã não conheço, mas meu marido, conheço. **Também te conheço pelos gritos**” (RODRIGUES, 1993a, p.1128, grifo nosso) – nesse trecho é manifesta a sugestão do emprego ambivalente do significante “conheço”, uma vez que insinua o seu sentido bíblico de conjunção carnal, o que teria se dado entre ela e a irmã mediado pelos gritos dessa ao ser possuída por Paulo. É intrigante, nesse diálogo, que Guida se refere ao lugar do encontro dos dois, ao que lá aconteceu e, até, a trechos da conversa mantida entre eles – mas, ainda assim, pressiona a irmã até que esta confirme o que ela disse.

Nelson nos faz antever, novamente, uma situação ambígua: Guida intuiu, imaginou ou presenciou a cena? Seja qual for a resposta que a encenação ou o público possa

se atribuir a isso, é interessante notar uma outra ambiguidade aí presente: a do desejo de Guida. Apesar de sofrer com a traição do marido e da irmã, foi ela própria quem os estimulou a sair; quem, pela segunda vez, possibilitou o encontro sexual entre os dois. Numa leitura dramática dessa peça, realizada pelo Grupo Bagaceira de Teatro (CE), essa ambiguidade foi enfatizada na ação, pois Guida foi posta, na referida cena em que relatava o que aconteceu no encontro, prendendo agressivamente a irmã pelo pescoço com um braço, enquanto acariciava com vigor o corpo dela com a outra mão.

Depois de obter a confissão da irmã, Guida é levada por Paulo para o seu quarto. Nos diálogos seguintes, Guida pergunta três vezes se Paulo a ama. Nas duas primeiras vezes, Paulo responde afirmativamente e devolve a pergunta à esposa, que se nega a responder. Na sua negativa, ela dá indícios de um tipo de amor que se sustenta em receber, não em doar; Guida diz: “o meu amor não importa. Importa o teu” (RODRIGUES, 1993a, p.1129). Nessa cena, os dois acabam beijando-se com paixão. Ela interrompe o beijo, pergunta se ele e a irmã se beijaram assim e fala do gosto de sexo na boca do marido.

Guida já não quer mais a prova do amor de Paulo e o pressiona para que ele confesse a verdade. Paulo confirma o encontro com a cunhada e ela, então, decreta que a partir dali eles não mais dormirão na mesma cama. Subentende-se que eles permanecerão juntos, mas que ele não será mais seu homem e nem de Lígia. Guida, assim, parece decretar a morte do desejo para o marido.

Paulo então vai para a janela, senta-se no peitoril, ela se assusta, não quer que ele se suicide. Paulo chama Guida para segurá-lo e pergunta se ela o mataria. Ela responde “*alto para Lígia ouvir*. [...] Eu não mataria você, nunca. Lígia, sim, Lígia eu mataria” (RODRIGUES, 1993a, p.1130). Paulo convida Guida para sentar-se com ele na janela, ela aceita – ao seu lado não tem medo de nada. Ele pergunta: se fosse Lígia sentada com ele na janela, e não Guida, ele devia empurrar? “GUIDA – Devia empurrar. PAULO – E não te espantaria a morte de tua irmã? GUIDA – Me tira daqui. Tenho medo” (RODRIGUES, 1993a, p.1130 *et seq.*). Paulo empurra Guida pela janela. Lígia entra, assustada pelo grito da irmã:

LÍGIA (*desatinada*) – Que foi isso?

PAULO – Guida caiu.

LÍGIA – Foi você. [...]

PAULO (*desesperado*) – Desce comigo. Temos que dizer que foi loucura – um acesso de loucura.

LÍGIA (*frenética*) – Mas eu tenho medo de não chorar!

PAULO – Não grita, pelo amor de Deus, não grita! Pensa na tua culpa e chora!

LÍGIA (*aos soluços*) – Eu sei que não vou chorar!

PAULO – Vem!

(*Paulo quer segurá-la. Ela se desprende, feroz.*)

LÍGIA – Não me toque! Eu não sou culpada! Foi você que matou! Assassino!

(*Lígia corre para a janela.*)

LÍGIA – O assassino está aqui! É meu cunhado! Assassino! Assassino! Assassino! (RODRIGUES, 1993a, p.1131).

Diante da atitude contraditória de Lígia, que se nega a ser cúmplice de uma ação que ela mesma incentivou, perguntamo-nos: o que realmente estava em jogo na sua relação com Paulo? Se através dele ela pôde enfim ocupar uma posição de mulher, porque ela não se felicitou com o fato dele ter sacrificado a esposa para ficar com ela?

3.2 A mulher, o homem e a outra

Esta peça nos remete ao modo singular como se dá a experiência da sexualidade, em cada uma das personagens, bem como nos indica que a condição disso, para ambas, é a construção de uma identificação feminina que põe em cena, simultaneamente, o lugar a que a mulher é remetida pelo homem e o lugar ocupado pela “outra” nessa relação. Parece-nos que Lígia só pode exercer sua sexualidade na medida em que seu cunhado a remete à Guida, ou seja, ao mesmo tempo em que se coloca no lugar da outra, o faz tomando para si o homem dessa. Guida, por sua vez, só é mulher quando Lígia não o é. E mais: como aponta o desfecho da peça, é preciso que as duas estejam em cena, ainda que escutando por detrás da parede, para que uma ou outra possa ser mulher. A morte de uma delas parece quebrar o sustentáculo dessa estranha forma de identificação. Um espelho, então, se estilhaça. O assassinato de Guida não pode ser tolerado por Lígia, pois seria a clivagem de sua própria imagem.

É importante ressaltar que a mãe é subtraída da vida (e do discurso) dessas duas irmãs, como se sequer tivesse existido para elas. O pai é uma “múmia”, que não as separou e que acreditava serem as duas igualmente felizes em seus casamentos, sem perceber que a felicidade de uma delas não se realizava de fato. Porém, para as duas irmãs, era um pai a quem Décio devia satisfações para justificar a separação. Já para Décio, esse pai era depositário de “ilusões” por parte da ex-esposa. Que ilusões seriam essas? Ou melhor: que

ilusões uma filha pode cultivar em relação ao seu pai? Retomemos Freud, para darmos um melhor tratamento a essa questão.

Tanto para o menino, quanto para a menina, “a mãe é o objeto original” de amor. Porém, no complexo de Édipo do menino esse objeto se mantém, ao passo que no da menina deve haver uma mudança desse objeto em favor do pai. Freud (1996 [1925], p.280) pergunta-se, então: “como ocorre o abandono do objeto mãe, pela menina, em favor do objeto pai?”

Para Freud (1925) a descoberta do pênis coloca a menina diante da castração. Freud (1996 [1925], p.281) afirma que a comparação entre o pênis e o que seria seu equivalente no corpo feminino, o clitóris, desencadeia na menina a inveja do pênis: “ela viu, sabe que não tem e quer tê-lo”.

O complexo de castração impulsiona a menina a ingressar no complexo de Édipo: o olhar da menina se volta para o pai enquanto objeto de desejo, por ser o suposto detentor do falo. A entrada no Édipo, para uma menina, requer o que Freud (1933a) chama de uma primitiva *equivalência simbólica*, quando o desejo de possuir um pênis é substituído pelo desejo de ter um bebê – se o pai supriu a falta da mãe dando-lhe um “pênis-bebê”, pode fazer o mesmo com ela. Esta é a primeira ilusão que uma filha alimenta em relação ao seu pai. À saída do Édipo, ela destinará essa ilusão a outro homem, esperando receber dele o substituto do pênis. Para Freud (1933a), essa é a linha de desenvolvimento que conduz à “feminilidade normal”. Freud (1933a, p.126) traçara ainda duas outras vias possíveis para uma menina, diante da castração: “uma conduz à inibição sexual ou à neurose, outra, à modificação do caráter no sentido de um complexo de masculinidade”.

Segundo Colette Soler (1998, p.241), “a verdadeira mulher, para Freud, não renuncia o pênis. Ela o espera do homem sob a forma de seu amor, do filho que ele lhe dá e também do gozo do órgão.” Soler afirma ainda que Lacan difere de Freud, na medida em que não toma como condição obrigatória para a feminilidade a passagem pela castração e, conseqüentemente, a inscrição das mulheres na relação sexual. Soler acrescenta que essa inscrição pode ocorrer de diversos modos; ela diferencia o modo mulher do modo histérico de se relacionar com o homem. Consoante esta autora, para Lacan a “posição-mulher é querer gozar tanto quanto o homem deseja” (SOLER, 1998, p.243).

Retomando a trama d’A *serpente*, podemos dizer que até a noite do desvirginamento de Lígia, Guida ocupava essa “posição-mulher”, inscrevendo-se na relação sexual, segundo seus próprios dizeres, como “a mais feliz das mulheres”, “a mulher amada todas as noites” (RODRIGUES, 1993a, p.1124 *et seq*). O seu desejo de mulher não passa pela maternidade, mas pelo sentir-se amada e desejada pelo marido. Até a revelação de Lígia,

acerca da impotência de Décio, Guida acreditava que a irmã também era feliz como mulher e que seu marido era viril. Quando cai a máscara do casamento feliz, Lígia revela que o amor pela irmã transformara-se em inveja e ódio: inveja porque a outra gozava e era mais amada; ódio porque a irmã já não lhe dedicava mais a exclusividade do seu amor.

A noite de sexo entre os cunhados é um divisor de águas nesta trama, pois, como afirmamos anteriormente, a partir dessa fatídica noite as posições das irmãs se invertem: Guida é arrebatada de seu lugar de mulher da casa, enquanto Lígia alardeia a posse de Paulo. Porém, Lígia não ocupa de todo a posição que Guida outrora ocupara: nos dez dias que Guida passa sem ser amada sexualmente, Lígia também não usufrui da parceria sexual de Paulo. Ela continua a se satisfazer com uma insatisfação, dessa vez a de Guida. Em manifesta posição histórica, Lígia, como diria Soler (1998, p.243), “goza de ser objeto causa de insatisfação”. É o que mostra a cena a cena do reencontro, em que ela beija a mão do cunhado, enternecida por ele não mais desejar a irmã. Ela se contenta tanto por sentir-se amada, objeto precioso para Paulo, quanto por fazer a irmã sofrer de insatisfação. Não é a toa que, quando Guida morre, ela se retira da parceria com Paulo, como se seu desejo não estivesse implicado naquela morte. Afinal, Lígia não queria mesmo a morte da irmã; sem Guida, como ela poderia sustentar uma imagem de mulher como a que edifica nesse drama?

Para Paulo não haveria saída viável desse triângulo; meteu-se onde não deveria, deixou-se enredar na fantasia alheia sem conseguir antecipar as trágicas consequências de sua escolha. De cafajeste, tal como a cultura qualifica o papel desempenhado por ele, passa a ser joguete das duas irmãs. Passa a ser como o pai delas? Uma múmia?

É importante atentarmos, por último, para um ponto que consideramos fundamental: a ênfase, presente nessa dramaturgia, na importância do amor para a afirmação da feminilidade. Antes da iniciação sexual de Lígia, é o amor que serve de suporte para qualificar Guida de mulher; depois é o medo de perder o amor que a faz conhecer uma outra dentro de si, a que a levará ao abismo da morte. Lígia, por sua vez, antes de conhecer o prazer, apresenta-se sem consistência de mulher, suplantada pela própria virgindade, sufocada pela máscara de feminilidade que ela erigiu e sustentou, junto com Décio. Se antes de seu encontro sexual com Paulo ela só pensava em morte, depois ela quer viver e ser amada.

Em seu artigo *A Dissolução do Complexo de Édipo*, Freud afirma que nas meninas o fim da organização genital infantil e a instauração do supereu parecem “ser resultado da criação e de intimidação oriunda do exterior, as quais **a ameaçam com uma perda de amor**” (FREUD, 1996 [1924b], p.198, grifo nosso). Aqui Freud ressalta duas importantes influências na sexualidade feminina: o peso do fator cultural, da educação/

“criação”, e a ameaça de perder o amor – ameaça esta que marcará os (des)encontros com toda a série futura de objetos substitutivos. Em lugar do medo da castração, que impele os meninos a abandonar o Édipo, há nas meninas o medo de perder o amor; seu príncipe herdeiro com poderio bélico não menos ameaçador e destrutivo.

Podemos dizer que o discurso das personagens encena três tipos de amor: 1) o amor fraterno e juvenil das duas irmãs, que existia intenso antes delas se apaixonarem pelos maridos; 2) o amor idealizado (e platônico) de Décio por Lígia; e 3) o amor sensual (ou carnal) vivido entre Paulo e Guida e, posteriormente, entre Paulo e Lígia – carnal também o idílio entre Décio e a Crioula, mas não amor.

O primeiro tipo só aparece no discurso de Guida, na ária em que afirma que a irmã foi sempre tudo para ela. Esse “tudo” se repetirá acrescido de um a mais quando Guida diz que **a irmã e o marido são tudo** para ela. Podemos supor que, na adolescência, o amor de Guida dava consistência à Lígia no seu caminho para a feminilidade; ao mesmo tempo em que Guida cultuava Lígia como eu-ideal, alimentava-se dele para construir sua própria identidade de jovem mulher.

Lembremos que, no caminho da feminilidade, a passagem do Édipo para a escolha objetal não ocorre sem complexidade. A identificação masculina oferecida pelo pai não é suficiente para a identificação da menina em direção ao tornar-se mulher. Ao sair do Édipo, ela continuará sua busca por uma identificação feminina; “esta só poderá encontrar junto à mãe, mulher como ela” (ZALCBERG, 2003, p.15). Portanto, o futuro da menina como mulher parece ser determinado, em sua essência, pelas especificidades da cena de amor com sua mãe.

Porém, no discurso dessas irmãs, a mãe é sobremodo ausente, o que nos leva a crer que o tipo de relação imaginária vivida por elas teria sido o suporte da construção de suas imagens de mulher. Imagens que, marcadas pela polaridade “amor – ódio/inveja”, revelaram-se frágeis, levando com que – em momentos distintos – ambas deparassem sua frágil consistência. Supomos, ainda, que o amor entre essas irmãs foi soerguido por sobre o mesmo terreno ardiloso daquele que dá lugar à relação entre mãe e filha, da qual pouco se pode falar dado seu caráter primitivo.

Conclusão

Seguindo a trilha de Freud, que sempre viu na literatura e no teatro importantes vias de acesso às formações do inconsciente, expondo seus temas e modos de funcionamento, debruçamo-nos, nessa pesquisa, sobre parte da obra teatral de Nelson Rodrigues. É inegável a virulência do teatro rodriguiano, para todos os que se deparam com ele e para o próprio dramaturgo.

Em uma crônica autobiográfica, publicada no seu livro *O Reacionário – Memórias e Confissões*, Nelson divide as peças teatrais em ‘interessantes’ e ‘vitais’. O escritor afirmou ainda que “todas as peças ‘vitais’ pertencem ao ‘teatro desagradável’” (RODRIGUES, 1995, p.287), que é como o autor denominou o seu teatro. Nelson conta, na referida crônica, a reação da plateia na estreia de sua peça *Perdoa-me por me traíres*: entre vaias, palavrões e assovios proferidos pelo público, houve até um vereador que empunhou um revólver disposto a caçar o autor, que teve, naquele momento, seu momento de iluminação. Como ele mesmo afirma, começou

...a ver tudo maravilhosamente claro. Ali não se tratava de gostar ou não gostar. Quem não gosta, vai pra casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se os cavaleiros queriam invadir a cena – aquilo tinha de ser algo de mais profundo, inexorável e vital. *Perdoa-me por me traíres* forçara na plateia um pavoroso fluxo de consciência (RODRIGUES, 1995, p.287).

Além desse tipo de reação ao seu teatro, o dramaturgo foi muito criticado por só falar, em suas peças, sobre sexo. Em seu depoimento publicado na revista *Dionysos* (1949), o dramaturgo conta que amigos e conhecidos o questionavam na rua, perguntando-lhe se ele só sabia escrever sobre “isso”, ao que ele responde ironicamente no seu texto: “*Isso é o amor*” (RODRIGUES, 1949). A essa resposta, Nelson acrescenta a sua incompreensão ao teor indignado da pergunta, sem entender o que leva o “assunto amoroso” a produzir em seu público essa “náusea incoercível”. Mas Nelson sabe que fala do amor expondo a torpeza humana, tanto que finaliza seu depoimento afirmando que continuaria, em seu teatro, trabalhando com monstros “que superam ou violam a moral prática e cotidiana” (RODRIGUES, 1949).

De nossa parte, a princípio vimos a possibilidade de investigar no teatro rodriguiano os meandros da relação mãe e filha. Porém, com o início da pesquisa, percebemos que aproveitaríamos mais o material oferecido pelas peças se deslocássemos o foco para a

sexualidade feminina, o que também não excluiria o olhar para as incidências da relação mãe e filha na sexualidade das mulheres. Por outro lado, esse deslocamento no foco nos possibilitou o acesso às fantasias das mulheres rodriguianas na relação amorosa, bem como à posição que as mulheres ocupam na fantasia dos homens – duas perspectivas que Nelson explora com primor.

Ademais, tomamos a liberdade de abordar os procedimentos de construção da fantasia, bem como os materiais que a compõem, que saltam aos olhos principalmente na peça *Vestido de Noiva*, mas também presente em *A Serpente*. Nelson soube captar com perspicácia esse procedimentos, expondo a ligação das fantasias de Alaíde, de Guida e Lígia com os vestígios sonoros e com a pulsão invocante. N^o *A Serpente* os gemidos de Guida possibilitam à Lígia uma experiência sexual por procuração, atrelada a uma fantasia incestuosa – em Guida, os gritos de prazer de Lígia, além de lhe proporcionarem a posse da irmã, numa partilha desse amor incestuoso, a conduzem a um orgasmo animalesco que arrebatada e ultrapassa seu corpo.

Em *Vestido de Noiva*, percebemos que muitas cenas do plano da alucinação, o sonho de Alaíde, são compostas por uma junção de restos de falas e de cenas que foram vividas, mas que são recriadas e reorganizadas na composição do desejo da personagem, ao deparar-se com o irreversível da morte. Na construção da fantasia de Alaíde, Nelson evidencia também o papel fundamental da escrita, através da paixão da personagem pela literatura e pelo discurso ficcional, o que se comprova no fascínio pelo diário de Clessi, pelas reportagens policiais acerca da morte da cortesã – provavelmente impregnadas de sensacionalismo, mas também de lirismo –, e também na presença de cenas do romance *E o vento levou* e da ópera *Traviata*. O tempo cênico que está em destaque na peça, no qual o plano da alucinação guia e recria a memória, mostra-se fundamental na criação da fantasia inconsciente, onde “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996 [1908a], p.138).

Na compreensão da fantasia como uma “estrutura protetora”, ou ainda como uma “fachada psíquica”, no dizer de Freud, e como uma tela protetora, segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, o que a fantasia erguida por Alaíde visa encobrir e que desejo se deixa denunciar através dela? Lembremos que Marco Antonio (2010) bem pontuou que a fantasia sexualiza a pulsão de morte, transformando-a em pulsão sexual, de modo a frear o empuxo que leva o sujeito na direção da satisfação absoluta, denominada por Freud de morte e por Lacan de gozo. Freud, em seu ensaio sobre *O tema dos três escrínios* (1913), nos dá um bom exemplo de como a fantasia, enquanto atividade imaginativa, é capaz de transformar a pulsão de morte em pulsão sexual, por meio do procedimento da formação reativa, que ocasiona a

substituição pelo oposto. Assim é que no tema dos três cofrinhos, o deparar-se inevitável com a morte aterrorizante é transformado na livre escolha de uma mulher entre três, sendo a escolhida “a mais bela, a melhor, a mais desejável e amável das mulheres” (FREUD, 1996 [1913], p.323). Nesse caso, não só a morte terrível é substituída por uma bela mulher, como também o caráter impositivo da morte é transformado em uma escolha. Assim, Freud pontua que

aqui também houve uma inversão desejada. A escolha se coloca no lugar da necessidade, do destino. Desta maneira o homem supera a morte, que reconheceu intelectualmente. Não é concebível maior triunfo da realização dos desejos. Faz-se uma escolha onde, na realidade, há a obediência a uma compulsão; e o escolhido não é uma figura de terror, mas a mais bela e desejável das mulheres (FREUD, 1996 [1913], p.323).

Esta citação de Freud bem poderia ter sido escrita para abordar o encontro de Alaíde com madame Clessi, a cortesã bela e desejável que foi rica, teve muitos amantes e morreu assassinada por um amante adolescente.

Além das questões referentes à construção da fantasia, debruçamo-nos, nas três peças trabalhadas nessa pesquisa, sobre as seguintes personagens mulheres: em *Senhora dos Afogados*: D. Eduarda, Moema, a avó louca e a prostituta morta; em *Vestido de Noiva*: Alaíde, madame Clessi e Lúcia; em *A Serpente*: tivemos Lígia, Guida e a Crioula. Desde já vale pontuar que, em cada uma dessas peças, uma mulher só existe remetida a outra mulher, numa relação de oposição e/ou de fascinação. Porém, mesmo quando a oposição e a fascinação são como as duas faces de uma mesma moeda, a ambivalência do amor leva ao extremo da exclusão e do aniquilamento de uma ou de outra peça dessa relação. Aliás, nas três peças uma das mulheres termina por ser eliminada pela rival, para que só reste uma mulher a ser amada e desejada.

Em *Senhora dos Afogados*, Moema, em seu desejo de ser a única filha e única mulher para o pai, opõe-se drasticamente à existência da mãe, D. Eduarda. Nessa relação de oposição da filha à mãe, a avó participa como adjuvante de Moema, aguçando o desejo da neta. Esta avó que, vale pontuar, se insere na linhagem das mulheres rodriguianas marcadas pelo pudor excessivo, pela vergonha e pela negação de atributos ditos feminis: as curvas do corpo, a beleza, o lugar de objeto causa do desejo e até a experiência da concepção e da maternidade; são mulheres frias e castas que, no caso das primas de *Dorotéia*, por exemplo, chegam ao extremo de não enxergar os homens, anulando-os e fazendo com que eles apodreçam na noite de núpcias. São mulheres que parecem se bastar a si mesmas, poderosas e fálicas em sua castidade ameaçadora. A avó inclui Moema nessa linhagem de mulheres frias.

Com Moema, no entanto, Nelson Rodrigues põe em cena uma jovem mulher engodada em um conflito explicitamente edipiano, mas não deixa de expor a origem desse amor ao pai, que encontra toda a sua força no amor primordial dirigido ao objeto materno – amor ambivalente por excelência. Nelson expõe os resquícios do amor de Moema pela mãe tanto no ódio que a filha lhe devota – amor às avessas que exige nada menos que a difamação e a eliminação de Eduarda –, como também nas mãos da personagem, que se configuram como um pedaço ininteligível da mãe encarnado na filha, negando a pertença de Moema à linhagem de mulheres frias. Com Moema Nelson traz à tona os vestígios do que há de mais arcaico no amor de uma mulher. As mãos de Moema são a principal expressão cênica e corporal desses restos mortíferos de amor. Mãos que ao se movimentarem à revelia da personagem, esboçando carícias e afogando as irmãs, parecem traduzir o impasse de Moema entre a parcela de atividade da sexualidade feminina e a pulsão de morte. Mãos que revelam sobretudo um voto a esse amor arcaico pré-edipiano, incomensurável e ambivalente; que revelam também o quanto pode ser árdua e até impossível a tarefa de se desligar da mãe, apesar de todo o ódio e esforço empreendidos nessa tarefa. Nelson, com seu realismo processado, parece construir com Moema um mito possível para falar de uma mulher retida entre seus amores infantis e em uma posição fálica, uma mulher que não acede a uma escolha objetual para além do Édipo e que, no dizer de Freud, não faz a passagem para o caminho da feminilidade.

Lembremos que no artigo *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos* (1925), Freud aborda o complexo de masculinidade na sua relação com o complexo de castração, apresentando as suas possíveis consequências. A primeira consequência apresentada situa o complexo de masculinidade dificultando o acesso à feminilidade, na medida em que a menina se aferra, por um tempo excessivamente longo, à esperança de adquirir um pênis. Já na segunda ramificação, Freud (1996 [1925], p.282) apresenta um processo que ele chama de *rejeição*: neste caso, a menina recusa sua aparente castração, podendo alimentar a idéia de que possui um pênis e até, no futuro, “ser compelida a comportar-se como se fosse um homem”. Freud acrescenta que, na infância, essa rejeição é comum e isenta de grandes perigos, mas que, na vida adulta, pode representar o início de uma psicose.

No referente artigo, Freud (1996 [1925], p.285) nos diz ainda que o retorno e a fixação de uma jovem ao seu complexo de masculinidade podem estar relacionados ao abandono tardio da ligação edípica com o pai, quando esta ligação cede “lugar a uma identificação” com a figura paterna.

Na *Feminilidade* (1933a), Freud acrescentará que a identificação resultante do complexo de masculinidade poderá ser dirigida ao pai, ou à mãe fálica – ou seja, a uma mãe supostamente não castrada. De um jeito ou de outro, nesse mecanismo identificatório, “evita-se a afluência da passividade que abre caminho à mudança rumo à feminilidade” (FREUD, 1996 [1933a], p.129). Moema, fixada entre o amor a um pai sem falhas e o ódio à sua mãe com mãos fállicas, parece estar retida nesse descaminho da sexualidade feminina.

D. Eduarda, por sua vez, é para Moema a outra mulher que precisa ser degradada e que deverá perder a sua marca essencial, as mãos, para que a filha possa ser única. Eduarda é a mulher que se esforça por cumprir o hábito da fidelidade, mas que acaba por se deixar arrastar pelos apelos das pulsões sexuais e da paixão, que lhe escapavam pelas mãos indóceis e ativas. Em 19 anos de casamento, ela teve quatro filhos, mas nunca foi acariciada pelo marido – e aqui temos mais uma imagem excessiva de Nelson, que nos faz pensar num sexo feito às pressas, seco e doloroso. Nesses 19 anos, teria ela acariciado a si mesma com suas mãos? Teria experimentado ao menos o prazer solitário? A peça não nos fornece indícios claros disso; aponta, sim, para o rancor que Eduarda sente para com o marido, pois se recusa a lembrar da sua noite de núpcias.

Vale retomar ainda as mãos de D. Eduarda sob um aspecto: o da beleza. Como afirmamos no primeiro capítulo, além de se movimentarem contra a vontade consciente da personagem, as mãos de Eduarda fascina os personagens masculinos, de modo que supomos que sejam mãos belas. Além de ativas, essas mãos parecem ser o que há de mais belo em Eduarda, como se toda a beleza e a sensualidade contidas da personagem se expressassem nelas. Lembremos que na peça *Dorotéia*, é a beleza física da personagem principal que a leva à perdição, como diz Dorotéia a uma das primas: “ser bonita é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim...” (RODRIGUES, 1993a, p.638). E é exatamente pela condenação da beleza que Dorotéia deverá expiar sua culpa, assim como D. Eduarda, que é castigada pela sua traição tendo as mãos amputadas.

Ademais, para ocupar uma posição de objeto de desejo e de gozo do homem e ser enfim acariciada, Eduarda se deixará ser humilhada e rebaixada pelo personagem do noivo, que a fará ter menos valor do que a sua mãe, uma prostituta morta por Misael. Prostituta esta que Eduarda inveja pelo amor que lhe dedica o noivo e pelo fato de ser chorada pelas mulheres do cais. A própria Eduarda desejará se equiparar a essa prostituta que teve a primazia da sua cama conjugal e que, depois de morta, foi para a ilha das meretrizes. Também Eduarda deseja ir para essa ilha onde as mulheres se acariciam umas às outras, mostrando seu fascínio por esse tipo de mulher – aliás, a peça indica que o desejo de trair o marido com o

noivo, tem como principal finalidade igualar-se às meninas do cais, só para poder passar a eternidade nessa ilha, acariciando e sendo acariciada.

O fascínio pela prostituta também se apresenta em Alaíde, personagem de *Vestido de Noiva*. Aqui, a outra mulher encontra-se dividida em duas personagens: madame Clessi, prostituta de luxo que encarna o ideal feminino para Alaíde, e Lúcia, a irmã e rival, a outra mulher a ser diminuída e menosprezada em sua feminilidade. Na relação entre Alaíde e Clessi, está em jogo uma suposição de que a outra possui um saber sobre o fazer desejar e sobre a sexualidade feminina, saber este acessível à Alaíde no diário da cortesã. Alaíde não deseja ser a “única mulher”, como Moema; ela deseja ser “mais mulher” e por isto, inclusive, é que ela precisa da irmã, porque só é possível ser mais mulher se existir uma outra em cena, que seja a baliza do menos. Até porque ser “mais mulher”, no contexto da peça, implica em ter impudor, ser pervertida e roubar o homem alheio – vale pontuar que Alaíde é quem seduz Pedro, não o contrário. No jogo entre Pedro e Clessi, Alaíde parece encenar o que Paul-Laurent Assoun (1993, p.96) afirma sobre a histérica: “a histérica seria aquela a quem *falta o sedutor*. Onde, aliás, ela se vê obrigada a desempenhar esse papel e voltar-se para outra mulher – seu duplo –, por identificação ao sedutor”.

Acerca do fascínio que a figura da prostituta exerce nas personagens rodriguianas, retomemos o que Nelson (1993b) chamou em uma de suas crônicas de a “nostalgia da prostituta”. O dramaturgo conta que, nos ensaios da primeira montagem de *Vestido de Noiva*, observava perplexo o deslumbramento e a paixão com que as atrizes reivindicavam para si um papel de prostituta. Ele afirma que, mesmo sendo mães de família e mulheres exemplares, até as atrizes mais inaptas se transfiguravam representando o papel da prostituta. Segundo Nelson, “percebia-se que estavam crispadas de sonho, **doentes de voluptuosidade**. E tinham a naturalidade, e a graça, e o movimento exato, e a inflexão certa. Era como se, naquele momento, cada uma estivesse cumprindo um imortal hábito feminino” (RODRIGUES, 1993b, p.202, grifo nosso). Nelson finaliza essa crônica afirmando que se *Vestido de Noiva* teve sucesso junto ao público, apesar do hermetismo estético decorrente da (des)organização espaço-temporal proposta, esse sucesso deu-se justamente em função da “nostalgia da prostituta”, que tomava a personagem Alaíde e “se irradiava para a plateia e cada espectadora ficava tensa de sonho” (RODRIGUES, 1993b, p.203).

Como afirmamos no primeiro capítulo, o dramaturgo tece a fantasia da prostituta que existe em toda mulher, expondo-a a partir de dois pontos de vista: do homem e da mulher. Do lado da mulher, essa fantasia aponta uma vocação para o excesso, para a busca da satisfação absoluta, para um deixar-se arrebatado pela força das pulsões, de modo que D.

Eduarda e Alaíde abandonam os seus bens com brilho fálico (família, marido, filhos, dinheiro etc.), para se lançarem na busca de uma paixão sem objeto, paixão pela volúpia e pelo gozo – parafraseando Nelson, elas ficam “doentes de voluptuosidade”.

Por outro lado, se elas são tomadas por uma ânsia voluptuosa e abandonam esses bens, é porque nas duas peças, de maneira diversa, o casamento se dá à custa da negação da sensualidade das mulheres: em *Senhora dos Afogados*, Misael mata o desejo e contém a sensualidade, de modo que nunca acaricia Eduarda e dela só quer filhos; em *Vestido de Noiva*, Pedro não acolhe a fantasia de Alaíde, de ser como uma Clessi – ao invés de fazer bom uso dessa mulher identificada a uma prostituta, apimentando o jogo sexual da vida a dois, ele afugenta a esposa em seu sonho e escolhe a mulher que não se deixa tocar. Com isso, Nelson parece denunciar os destinos que a cultura impõe à sexualidade feminina, destinos de exclusão e de recalque.

Do lado do homem, a “nostalgia da prostituta” é a fantasia inconsciente que jaz por detrás da escolha de um objeto rebaixado, que substitui uma figura materna degradada, comparada à prostituta – este é o caso do noivo de *Senhora dos Afogados*. Ou por outra, como é o que se expressa no personagem Décio (*A Serpente*), a fantasia do homem se ergue a custo da separação entre amor e desejo, tão emblemática na literatura rodriguiana. Neste caso, se uma mulher desperta os mais elevados sentimentos de admiração de um homem, não suscita o seu desejo, que só pode ser experimentado com objetos também rebaixados.

É interessante notar que na última peça escrita por Nelson (*A Serpente*) encontramos uma mulher que é feliz no casamento, desejada e amada sexualmente todas as noites: Guida, a mais feliz das mulheres. Essa imagem da “mulher amada todas as noites” já havia surgido na personagem Selminha, esposa de Arandir, o personagem principal da peça *O beijo no asfalto* – mas aqui não é isso que está no foco da ação dramática. Vamos nos deter um pouco sobre essa imagem: Guida nos informa, reclamando a Paulo, que há um ano eles estão casados e ela era amada todos os dias, ou seja, 365 dias fazendo o outro gozar e gozando sexualmente como mulher – não há como ela não se sentir a mais feliz das mulheres!

No quarto ao lado, Lígia, há um ano, só ouve os gemidos da irmã, sem saber no corpo a dimensão real desse prazer, pois o marido é impotente. No dizer de Alaíde, Lígia seria “menos mulher” (como Lúcia), mas se tomarmos a situação ao pé da letra podemos dizer que ela não é mulher – mas finge para a irmã que é... e a outra, a feliz, acredita. Se Lígia passou um ano sem ser mulher, ou se Décio não foi homem para ela (como ela mesma diz), foi porque ela não conseguiu ocupar para ele a posição de objeto causa do desejo e da satisfação. Vestida com um brilho fálico, com um sexo feito uma orquídea deitada, cada vez mais

virgem, ou seja, com um buraco recoberto, ela não suscitou em seu homem o desejo carnal; em lugar disso veio talvez ou o amor idealizado, ou a angústia – aquela que no homem faz lembrar a angústia de castração. Ainda por cima, ao se fingir de feliz para a irmã e o pai, vem com a falta tão recoberta, mascarada de mulher satisfeita, que Décio não pôde sustentar a farsa. Ele preferiu escapular na carona do desejo fulminante despertado pela Crioula das vendas triunfais, mulher de carnes expostas e pouca vergonha.

Temos algo que se articula à dimensão do desejo da personagem Lígia: ser mulher. Mas o que parece ser exposto na peça, é de uma dimensão que insiste para além do desejo, que se articula com uma demanda totalitária de amor e que exatamente pela sua impossibilidade de satisfação é da ordem da rivalidade e da ambivalência. O que Lígia quer é ser mulher como a outra, no lugar da outra e com a outra. Como aponta a pergunta de Guida para a irmã: “quer ser feliz como eu, quer? [...] Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais [...] terá vontade de morrer” (RODRIGUES, 1993a, p.1115). Fantasia que é também ambígua, com posições de duplo sentido, como diz Lígia: “Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como o irmão. E foi como se Guida me despisse” (RODRIGUES, 1993a, p.1117).

O par Guida e Lígia aponta para uma relação fraternal impregnada de paixão, de ambivalência entre amor e ódio e de fantasias incestuosas. Aponta também para uma relação imaginária e especular, em que uma servia de espelho para a outra, na construção de suas identidades de mulher; uma alimentando a outra de amor – isso antes do casamento e do empréstimo de Paulo á Lígia. Após a saída de Décio e a noite de amor entre os cunhados, o que a peça encena é uma disputa entre as duas irmãs, na qual uma só é mulher quando a outra não é, expondo a clivagem entre a posição histórica e a posição mulher, entre ser objeto falta e objeto de satisfação. Ademais, a perda do amor de Paulo e da sua posição de mulher, faz Guida descobrir em si mesma um ódio que beira a loucura.

Lembremos que segundo Colette Soler (1998), para Freud a “verdadeira mulher” não abdica do falo, mas consente em receber um substituto fálico, o filho, pela mediação do homem. Soler (1998, p.201) aponta, porém, que há nisso “uma sobreposição freudiana da mulher sobre a mãe”. Consoante esta autora, Lacan não incorre nessa armadilha; para ele, se um filho pode tamponar parcialmente a falta fálica na mulher, ele “não é a causa do desejo sexuado feminino. É o órgão viril, transformado em ‘fetiche’ pelo significante fálico, que preenche essa função” (SOLER, 1998, p.201). As mulheres rodriguianas certamente não abdicam do falo, porém não têm acesso a ele pela via da maternidade, mas pelo caminho das

pulsões sexuais e pela perdição do corpo, num (des)encontro que não é de todo mediado pela parceria com o homem.

Nos (des)caminhos das mulheres rodriguianas, destacamos a dimensão de um amor excessivo e ambivalente, que parece se desapegar do homem como objeto de desejo e satisfação, dirigindo-se para a outra mulher em forma de fascínio ou de tentação aniquilante. Dimensão que talvez possamos pensar a partir do que Paul-Laurent Assoun chama de “o querer”, tomando de empréstimo a elaboração que este autor faz da questão de Freud: *o que quer a mulher?* Assoun esclarece que o querer não é a nomeação de uma propriedade particular, tampouco um fenômeno, no inconsciente. É, antes de tudo, o “nó cego” da trama do sujeito com seu desejo, enquanto “possibilidade de aderir a ele ou não” (ASSOUN, 1993, p.108). Deste nó cego, a feminilidade se apresenta como tradutora severa. Nesse sentido, o querer é algo que aponta para a incongruência do sujeito com o seu desejo, de modo que, mesmo que saibamos o que o sujeito deseja, não é possível prever o que o querer introduzirá nisso, construindo uma errância que faz com que o sujeito não habite inteiramente em seu desejo.

Assoun afirma ainda que o querer tem uma forma de capricho, de pura vertigem. Ademais, o autor bem pontua que a Mãe é o objeto primordial do querer feminino; porém, para desejar e ter acesso ao homem, é preciso que a menina faça o luto desse querer. Segundo Paul-Laurent Assoun (1993, p.102), Freud, ao se perguntar “o que quer a mulher”, parece estar dizendo: “porque a mulher continua assim, querendo, além de seu desejo? – é isso que não consigo compreender”.

Assoun (1993, p.99) retoma ainda o narcisismo, que na observação de Freud é emblemático da feminilidade, e lança uma importante questão: “Se o desejo está realmente aprisionado na objetividade, não será com seu componente narcísico que convém pensarmos o ‘querer’?” O autor segue seu raciocínio, afirmando que o narcisismo puro se expressa pelo abandono de toda e qualquer escolha objetual, rejeitando a lei do objeto. Desse modo, determinado ser abandonado até o desejo de si mesmo, aspirando somente a perseverar em seu ser. Para Assoun,

[...] ao se interrogar sobre o querer-feminino e pensá-lo na suspensão do objeto, Freud o distinguiu da ordem do desejo, ou, mais exatamente, de um desejo que se satisfizesse com o objeto... Foi como se formulasse uma pergunta do tipo: desse querer “anobjetual” da mulher, será que é possível desvelar o objeto? (ASSOUN, 1993, p.99).

Alaíde talvez responda a essa pergunta, afirmando: quero ser mais mulher... que a outra. Lígia diria que quer ser uma mulher amada como a outra; e Moema diria: quero ser a única mulher, no lugar da outra. E parecemos retornar, assim, a uma cena narcísica em que, como no espelho de Moema, se reflete a imagem da Outra...

Bibliografia

ASSOUN, Paul-Laurent. **Freud e a mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. **Metapsicologia Freudiana: uma introdução**. Dulce Duque Estrada (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BARROCAS, Ricardo L. L. Investigação epistemológica das homossexualidades masculinas em Freud: uma perspectiva lewino-bruniana. *In: Bagoas: revista de estudos gays*, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Natal, V. 1, n. 1, jul./dez. 2007.

BÍBLIA Sagrada. Livro do Gênesis. São Paulo: Ed. Paulus, cap. 3, v.1, p.16,1991.

CANCINA, Pura H. **La investigación em psicoanálisis**. 1ª edição. Rosário: Homo sapiens Ediciones, 2008.

DOR, Joel. **Estrutura e perversões**. Trad. Patrício C. Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Passo-a-passo 38. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **O caso dos dois homens iguais**. *In: CONGRESSO NACIONAL DE PSICANÁLISE DA UFC*, 5., 2009, Fortaleza. Anais em mídia digital. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

FREUD, S. **Extratos dos documentos dirigidos a Fliess**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1950 [1892-1899])-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.I, p.296-302).

_____. Capítulo IV. *In: A Interpretação dos sonhos (I)*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1900-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IV).

_____. **A Interpretação dos sonhos (II) e sobre os sonhos**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p.524-525, (1900-1901)-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.V).

_____ **Três ensaios para uma teoria da sexualidade.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1905a-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.VII).

_____ **Fragmento da análise de um caso de histeria.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1905b-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.VII).

_____ **Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1907-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IX).

_____ **Escritores criativos e devaneios.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1908a-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IX).

_____ **Fantasia histérica e sua relação com a bissexualidade.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1908b-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.IX).

_____ **Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor I).** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1910-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XI).

_____ **Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II).** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1912-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XI).

_____ **Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1911-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XII).

_____ **O tema dos três escrínios.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1913-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XII).

_____ **À Guisa de Introdução ao Narcisismo. Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1914-2004, vol. 1.

_____ **Pulsões e Destinos da Pulsão. Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1915-2004, vol. 1.

_____ **O Recalque. Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1915-2004, vol. 1.

_____ **O Inconsciente. Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1915-2006, vol. 2.

_____ **Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1915-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XIV).

_____ **Conferência XXIII – Os Caminhos da Formação dos Sintomas.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1917-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XVI).

_____ **A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1920-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XVIII).

_____ **Psicologia de grupo e análise do ego.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1921-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XVIII).

_____ **O Eu e o Id. Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 1923a-2007, vol. 3.

_____ **A organização genital infantil.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1923b -1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XIX).

_____ **O problema econômico do masoquismo.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1924a-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XIX).

_____ **A dissolução do complexo de Édipo.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1924b-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol.XIX).

_____ **Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1925-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIX).

_____ **Um estudo autobiográfico.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1925-1924)-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XX).

_____ **Inibições, sintoma e ansiedade.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1926-1925)-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XX).

_____ **Fetichismo.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1927-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXI).

_____ **Sexualidade feminina.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1931-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXI).

_____ **Conferência XXXIII: Feminilidade.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1933a-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXII).

_____ **Conferência XXXII: Ansiedade e Vida Instintual.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1933b-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXII).

_____ **Análise terminável e interminável.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1937-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXIII).

_____ **Esboço de Psicanálise.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1940-1938)-1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XXIII).

LINS, Ronaldo. **O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LOPES, Ângela. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

JORGE, Marco Antonio C. Testemunhos do inconsciente. In: LIMA, Márcia M.; JORGE, Marco Antonio C. (Org.). **Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

_____ **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MENDES, Magaly F. **Os Nomes-do-Pai no Grande Sertão: Veredas para a feminilidade?** Fortaleza: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Psicologia.

NASIO, Juan David. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

NUNES, Luiz Arthur. Nelson Rodrigues: um realismo processado. *In*: Fortuna crítica, RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993a.

RODRIGUES, Nelson. (1949) **Teatro desagradável**. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com/2010/08/teatro-desagradavel-nelson-rodrigues.html>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

_____ **Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único**. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993a.

_____ **A menina sem estrela. Memórias**. São Paulo: Companhia das letras, 1993b.

_____ **O Reacionário – Memórias e Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOLER, Colette. **A psicanálise na civilização**. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria, 1998.

_____ **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

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

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VESTIDO de Noiva. Direção e produção de Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro: Flashstar, 2006. 1 DVD (110min).

ZALCBERG, Malvine. **A relação mãe e filha**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

_____ **Amor paixão feminina**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.