



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

MEURY GARDÊNIA LIMA DE ARAÚJO

**A LINGUAGEM ONÍRICA NO TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO**

FORTALEZA

2020

MEURY GARDÊNIA LIMA DE ARAÚJO

A LINGUAGEM ONÍRICA NO TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Caciana Linhares Pereira.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A69l Araújo, Meury Gardênia Lima de.
A linguagem onírica no teatro mítico de Nelson Rodrigues: considerações sobre o tempo e o espaço / Meury Gardênia Lima de Araújo. – 2020.
163 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof^a. Dr^a. Cácia Linhares Pereira..
1. Freud. 2. Nelson Rodrigues. 3. Psicanálise. 4. Sonhos. 5. Teatro. I. Título.

CDD 150

MEURY GARDÊNIA LIMA DE ARAÚJO

A LINGUAGEM ONÍRICA NO TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise.

Aprovada em: 20 de fevereiro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Caciana Linhares Pereira (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento

Universidade Federal do Ceará (UFC) - ICA

Prof.^a Dr.^a Karla Patrícia Holanda Martins

Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Chico Ferreirinha, meu avô, que tantas histórias me contou...

In Memoriam

AGRADECIMENTOS

Agradeço a mim, por ser estrada!

À minha orientadora, Caciana Linhares, que com tanto encanto me “abriu um mundo” de possibilidades, escuta e saber sobre arte/psicanálise e sobre mim mesma, nos livros e no respeito ao meu tempo e espaço: Obrigada!

Ao meu avô, Chico Ferreirinha, que me levou por tantos espaços lindos, e também de amores tristes, nas histórias longas que me contava e cantava na infância, obrigada por colorir meus primeiros anos. Obrigada, por me fazer arquitetar um mundo infindo, capaz de comportar toda sua alegria de ser avô, que certamente hoje inunda outras dimensões.

Agradeço ao meu irmão Melque, meu amor, por ser casa, abrigo e confiança. Sua admiração para comigo me fez renovar meus sonhos em cada estação. Aos meus sobrinhos, minha “denguiha” Ayslla Maria e meu “denguiño primeiro” Thalisson! Tenho de agradecer por preencherem meu vazio com amorosidade e me arrancar sorrisos bobos, por tantas perguntas e curiosidades sobre os livros que me fazem sentir o Norte do meu rumo. Obrigada por exorcizarem as “coisas” tristes quando meu olhar chega cansado. A minha cunhada, Talita, por me acolher como irmã, pelo cuidado e zelo de cumplicidade ímpar. Ainda, tenho agradecimentos para minha mãe, Risolange, que apesar de nunca entender as minhas escolhas, no limite das coisas se prontifica a me ajudar a caminhar. Ao meu pai, Raimundo, agradeço por ter criado em mim um porto de esperança de que eu poderia ser e ter o que eu pudesse desejar, embora ele também não compreenda as minhas tantas distâncias. A minha tia, comadre/irmã, Joana (Tatiana), por se fazer presente com tanto carinho independente dos anos. Aos meus tios que deram continuidade a minha “criação”, Chicutinho e Rizolene, por me darem acolhimento, educação e casa durante tantas jornadas que empreendi para estudar. Eles, que se presentificam em tantos discursos que o tempo já me fez refutar, se mantêm como referência de um porto chamado família. Aos meus amigos Jefferson, Julie Anne e Rafael por me inspirarem e mostrarem que amizades edificadas são atemporais, a gente “invoca” e toda uma energia se faz presente.

Aos amigos feitos no Mestrado da turma de 2018.1 e todos os professores, figuras de compromisso e saber em busca de um conhecimento que faz e se refaz nas tessituras humanas. A minha banca avaliadora, Karla Martins e Juliana

Nascimento, por todo conhecimento compartilhado e considerações preciosas.

Oportunamente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por possibilitar esta pesquisa.

“A minha alucinação é suportar o dia-a-dia
e meu delírio é a experiência com coisas
reais.”

(Belchior).

RESUMO

O fio investigativo deste trabalho nos conduz ao escritor Nelson Rodrigues e sua dramaturgia classificada como mítica, especificamente as peças *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, seguindo a linha metodológica de que o artista precede o psicanalista. Recorremos ao que Freud nomeou de *Darstellen* (figuração) e *Vorstellung* (representação) para investigar a linguagem rodrigueana posta em sua projeção cênica. Tecendo, para tanto, uma analogia com os processos oníricos, levando em conta a proposição lacaniana de que o teatro presentifica o discurso do Outro. Nessa lida, perpassamos a biografia do dramaturgo e a crítica sobre seus escritos para “escutar” aspectos centrais sobre sua estilística que aludem aos processos primários esboçados no livro *A Interpretação dos sonhos* de Freud, a saber: deslocamento e condensação. Em seguida, procedemos à revisão de literatura para discorrermos sobre os elos entre Psicanálise e Teatro a partir do conceito de catarse aristotélica, situando os caminhos da Estética Lacaniana e compreendendo com Freud o inconsciente como “Outra cena”, assimilando que corpo e sonhos portam uma escrita. Por fim, garimpamos nas obras escolhidas trechos que apontam uma falta de limite, de bordas, entre o psiquismo e o mundo externo. Assim, analisamos o espaço rodrigueano como forma de expressão da relação do sujeito na cena do mundo, plastificando, à maneira da elaboração onírica, desejos e sintomas que codificam um discurso do Outro na maneira como se organiza a separação ou alienação do sujeito a partir da perda do objeto – *das Ding*. Em *Anjo Negro*, as paredes crescem à medida que aumenta a solidão dos moradores e o casarão parece ser a busca do protagonista de retorno ao útero materno na mítica completude de outrora; enquanto em *Virgínia* percebemos um tempo não-linear, mas de passagens que instaura um passado a partir de suas associações, fazendo-a ressignificar a causa do seu desejo como ligada as experiências de infância. Já em *Senhora dos Afogados*, D. Eduarda morre de saudade das próprias mãos; no entanto, em um processo metonímico que acaba por fazer desaparecer a própria filha Moema, que buscou fundir-se com a progenitora na ânsia de ocupar seu lugar simbólico na família. Nessa peça, o mar é tomado como o que faz fronteira entre psíquico e somático. Nisto, compreendemos o teatro rodrigueano como possibilidade de atualizar afetos, operando aos modos oníricos. Dessa maneira, concluímos que em tal escrita o espaço tem efeito de linguagem.

Palavras-chave: Freud. Nelson Rodrigues. Psicanálise. Sonhos. Teatro.

ABSTRACT

The investigative thread of this work leads us to the writer Nelson Rodrigues and his dramaturgy classified as mythical, specifically the plays *Anjo Negro* and *Senhora dos Afogados*, following the methodological line that the artist pre-exists the psychoanalyst. Thus, we resorted to what Freud appointed as *Darstellen* (figuration) and *Vorstellung* (representation) to investigate Rodrigues's language used in his scenic projection. Composing, therefore, an analogy with the oneiric processes, taking into account the Lacanian proposition that the theater presents the discourse of the Other. In this work, it is presented the playwright's biography and the criticism about his writings to "hear" the central aspects about his stylistic that indicate to the primary processes outlined in the book *The Interpretation of Dreams*, by Freud, namely: displacement and condensation. Then, we proceed with the literature review to discuss about the links between Psychoanalysis and Theater from Aristotelian Catharsis, locating the paths of Lacanian Aesthetics and understanding through Freud the unconscious as "Another scene", assimilating that body and dreams carry a writing style. Finally, we analyzed in the chosen works excerpts that point out to a lack of bounds, of edges, between the psyche and the external world. Thereby, we analyze the Rodriguean space as a form of expression of the individual's relation in the world scene, concretizing, in the manner of the oneiric elaboration, desires and symptoms that encode a discourse of the Other in the way as it is organized the separation or alienation of the individual from the loss of the object – *das Ding*. In *Anjo Negro*, the walls widen as the loneliness of the residents increases and the mansion seems to be the protagonist's quest for returning to the maternal womb in the mythical completeness of the past; while in *Virgínia* we perceive a nonlinear time, with passages that establishes a past from her associations, making her to reframe the cause of her desire as linked to childhood experiences. In *Senhora dos Afogados*, D. Eduarda dies missing her own hands; however, in a metonymic process that eventually made her daughter Moema disappear, who sought to merge with her mother in the eagerness to occupy her symbolic place in the family. In this play, the sea is taken as the one that borders psychic and somatic. On this, we understand the Rodriguean drama as a possibility to update affections, operating in the oneiric modes. So, we conclude that in such writing the space has a language effect.

Keywords: Drama. Dreams. Freud. Nelson Rodrigues. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	NELSON RODRIGUES, TEATRO E PSICANÁLISE	20
2.1	O “ <i>anjo</i> ” vê e o “ <i>pornográfico</i> ” escreve: vida e obra de Nelson Rodrigues	20
2.2	A crítica literária sobre o teatro rodrigueano.....	24
2.2.1	<i>Peças Psicológicas</i>	28
2.2.2	<i>Peças Míticas</i>	29
2.2.3	<i>Tragédias Cariocas</i>	39
3	PSICANÁLISE E ARTE – TEATRO	41
3.1	Produções sobre Psicanálise e Nelson Rodrigues.....	41
3.2	Freud – O início: Conceito de Catarse em Aristóteles	45
3.3	A Histeria como espetáculo – A Outra Cena e o Corpo	47
3.4	Sonhos e Devaneios – O discurso do Outro	57
3.5	A arte do vazio contorna um caminho - A Estética.....	85
3.5.1	<i>Lacan – “o teatro como presentificação do discurso do Outro”.....</i>	96
4	LEITURAS PSICANALÍTICAS - CENÁRIOS ONÍRICOS	99
4.1	O “espaço e o tempo” entre nós – Nelson cria sua própria linguagem.....	99
4.2	Anjo Negro – Os muros da solidão	100
4.3	<i>Senhora dos Afogados</i> – A ilha do desejo Narciso é o Outro	134
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
	REFERÊNCIAS	157

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem origem longínqua, tendo sido semeada há muito, na infância, por meio de narrativas de mitos e histórias tristes ao redor de uma fogueira. Brotou, desta maneira, nas escolhas investigativas que penderam para os estudos literários no campo das letras e da psicanálise, como uma possibilidade de melhor enxergar o mundo através do espelho da arte. Nelson Rodrigues surgiu como autor intrigante, devido ao mal-estar e fascínio que nos causa “*A vida como ela é...*”, em que as personagens passam longe de um final feliz. O poder com o qual o leitor parece afetado com os “descaminhos” rodrigueanos floresceu nos questionamentos sobre os motivos que levavam o escritor a punir em demasia quem já padecia da “dor do amor”. Deste então, a curiosidade investigativa sobre o imaginário criativo povoa o sono de quem não se contenta com respostas prontas; o que impulsionou estender o olhar sobre os folhetins e o teatro. E neste último se indagar sobre a peculiaridade com a qual constrói o espaço cênico e insere suas personagens em um tempo não linear, à maneira dos sonhos. E na sombra dessa árvore, buscar compreender os motivos de nossa afetação com a arquitetura “fantasística” de Nelson e o que isso nos mostra sobre nossa própria relação com o meio externo/factual.

Permanecemos uma temporada na seguinte indagação: Como nas peças *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, os elementos de projeção do espaço cênico, em analogia com os processos oníricos, podem presentificar o discurso do Outro (inconsciente) e nos apontar se, e em que medida, a obra rodrigueana aporta novidade à abordagem psicanalítica do teatro? Nessa empreitada por compreender melhor esse “espaço do absurdo” que ergue o escritor em questão, traçamos a linha investigativa para obter tal resposta e identificar nas referidas obras a arquitetura cênica projetada análoga aos processos oníricos, levando em conta a proposição lacaniana de que o teatro presentifica o discurso do Outro (LACAN, 1958-1959-2016); e, prosseguimos, de modo pontual, investigando a crítica literária sobre a estilística na obra mítica rodrigueana; passamos, então, a histeria e sua relação com o fazer teatral e a psicanálise; além disso, discorremos em Freud os processos primários e secundários que compõem as duas operações dos sonhos e devaneios, a saber: figuração e interpretação; seguimos para as referências de Lacan ao teatro, considerando as contribuições de autores que discorrem sobre estética no âmbito da psicanálise e arte, como Michel Rabaté (2007), François Regnault (2001) e Massimo

Recalcatti (2006). Por fim, voltamo-nos às peças para uma leitura psicanalítica apoiada no referencial de Sami-Ali (1993), Le Poulichet (1996) e Paola Mieli (2016), momento em que fazemos ligações entre corpo, tempo, espaço e estética no objeto perdido que ata a separação mítica do sujeito com o mundo, apontando as identificações e fraturas entre as concepções de dentro/fora e interno/externo que possibilitam ao sujeito expressar no corpo e no espaço-temporal sua divisão psíquica e suas indiferenciações entre si e o mundo que configuram algumas especificidades psicopatológicas.

Na fortuna crítica, Léo Gilson Ribeiro relembra as palavras do próprio Nelson Rodrigues sobre seus dramas: ““Meus dramas são como a luz cruel do sol caindo sobre um pântano”, declarou-nos Nelson Rodrigues pessoalmente, “talvez algum dia o sol mudará de lugar, mostrando então outras partes da paisagem humana”” (RIBEIRO *in* RODRIGUES, 1993, p. 172). O que nos corrobora o gosto pela imagem de um espaço que mostra o homem em sua sombra e sua luz, aludindo a sua divisão psíquica. Léo ainda fala sobre os cenários simplórios, sugeridos por meros objetos carregados pelos atores. O que nos faz pensar que uma relação transferencial também se estabelece entre o leitor e Nelson Rodrigues, pois ao projetarmos a encenação, nas construções singulares de nossas próprias paisagens – como nos devaneios (FREUD, 1908 [1907]/1976) – também há a possibilidade de se flagrar, assim, “sem roupa” (RODRIGUES, 1993) – com resistências amenas - em meio as nossas próprias projeções, interagindo e sendo afetado pelas vozes do autor, que pela sua criatividade faz presente esse mal-estar inerente a todo ser vivo revestido da falta que nos é constituinte; mas, talvez, com uma vestimenta que nós moldamos a partir da nossa própria fantasia.

Didi-Huberman (2015) e Quinet (2005) nos situam sobre a histeria e sua forma teatral, fazendo referências às aulas das terças-feiras ministradas por Jean-Martin Charcot no Hospital da *Salpêtrière*; e que foi a origem das inquietações de Freud no seu transitar da neurologia para a psicologia. A histérica seria, por excelência, uma atriz entregue aos seus sintomas, que tomam o corpo como forma de expressão do saber inconsciente em um “dar-se a ver”. Dessa forma, nossas hipóteses deslocam esse “dar a ver” na imagética de um espaço instituído pelo tempo. De maneira entusiasmada, Safouan (1987) nos conduz pelos processos dos sonhos, tomado como um Escriba da escrita do desejo do Outro, esclarecendo que, sendo o inconsciente estruturado como uma linguagem, o absurdo segue, apenas, a linha de

uma escrita que recorre ao pictórico para expressar seu “dizer”, discurso.

O teatro está presente na história da humanidade como um espelho, um recurso de mirada para os vários conflitos existentes. Inicialmente elaborado como culto aos deuses Apollo e Dionísio, na Grécia, se mescla entre as características de ambos, razão e catástrofe, como nos mostra Azevedo (2010). E, de forma sucinta, aborda o nascimento do teatro ocidental na Grécia como culto ao deus Dionísio, ou seja, nascido dos mitos, que explicavam aspectos da existência humana e acabou sendo transcrito por Homero. Essa escrita forneceu material para produção de peças que fizeram surgir a dramaturgia. Segundo a autora, o primeiro ator chamava-se *Téspis*, que representava Dionísio e dialogava com um coro. Este que tinha como objetivo aproximar o deus do espectador, algo que veio a ser posto depois na intenção de comover quem assiste. Com o passar do tempo, a arte foi se aprimorando, “O ator tem a fé cênica enquanto o adorador do deus Dionísio tem a fé mística e acredita na integração (*não* encarnação) com este deus, que lhe proporciona o êxtase” (AZEVEDO, 2010, p. 20). Algo que lembra o processo contemporâneo de identificação e possível satisfação, como de transferência na reedição de afetos.

Como uma arte que percorreu a história e a representou, trazemos agora suas contribuições para o ensino da psicanálise, refletindo seus elos, portanto, talvez, no mal-estar na cultura e em nossa relação com a arquitetura que nos marcou em tempos Outros e nos persegue se presentificando em nossa forma de expressão, pensamento e sonho. Um aspecto central para o teatro é a noção de *catarse*¹ advinda de Aristóteles em sua obra *Poética*, atrelada à representação da piedade e do temor (REGNAULT, 2001). Aqui temos um fio que nos conduzirá, mais ainda, à psicanálise.

Freud ergueu sua teoria bebendo muito na fonte do teatro, alguns dos seus conceitos mais conhecidos tiveram como base as produções dessa arte milenar, como “*O complexo de Édipo*” (FREUD, 1924b/1976) inspirado na obra de Sófocles. Além do mais, dedicou-se a várias outras produções de arte e, inclusive, se atentou timidamente para a importância do ator na encenação. Ao responder uma carta da atriz *Yvette Guilbert* sobre o êxito que esta tinha na interpretação, ele deixou claro sua

¹ “**Catarse:** Palavra grega utilizada por Aristóteles para designar o processo de purgação ou eliminação das paixões que se produz no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia. O termo foi retomado por Sigmund Freud* e Josef Breuer*, que, nos Estudos sobre a histeria*, chamam de método catártico o procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados. (ROUDINESCO, 1998, p. 107)

desconfiança de que o corpo do ator, como mediação dos afetos, não diz respeito a uma pessoa que simplesmente se entrega ao personagem, mas antes à oportunidade de que alguns desejos e aspectos reprimidos possam se desenvolver no palco encontrando a expressão de verdade (FREUD, 1873-1939/1982).

A isso, Neves e Santiago (2017) afirmam que *Stanislavsky* foi o primeiro teatrólogo a sistematizar um método de interpretação para o ator, propondo que este passe a agir em cena como “se” fosse o personagem a quem se dispõe a interpretar. As autoras frisam que é o ator quem constrói o personagem, “É com seus recursos intelectuais e corporais, e também com algo de seu – que muitas vezes não é nem por si mesmo sabido –, que tal sujeito constrói outro que diz um texto de outro para que um público veja, escute, pense e sinta algo” (NEVES E SANTIAGO, 2017, p. 41). Assim, os afetos teriam no ator seu mensageiro, que representa o discurso de um Outro, o texto de um escritor, se implicando nisso. Neste ponto, qualquer semelhança não é mera coincidência com os sintomas histéricos, que faz do corpo a “tábua” de um discurso (QUINET, 2005).

No campo da literatura o pai da psicanálise se dedicou, ainda, a “*Gradiva*”, de *Jesen* (FREUD, 1907 [1906]/1976), que lhe permitiu avançar nas teses sobre a Interpretação dos Sonhos e apreendeu aspectos importantes do trabalho dos escritores imaginativos em sua relação com o brincar da criança em *El creador literario y el fantaseo* (FREUD, 1908 [1907]/1976). O teatro comparece nos textos *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (FREUD, 1916/1976) e *Personajes psicopáticos en el escenario* (FREUD, 1942 [1905 ou 1906]/1976).

Os elementos teatrais - a dramaturgia, o texto, o ator, os elementos sonoros e visuais - foram sendo apreendidos pelos pesquisadores do inconsciente como porto de reflexão sobre os mais variados assuntos humanos. E, por meio dessa “escuta” das obras de teatro, Lacan desenvolveu muitos dos seus conceitos, fincando raízes profundas que norteiam a psicanálise em extensão (LACAN, 2003) e validam o método investigativo em outros campos.

Essa percepção aguçada o levou a dar novos rumos ao seu ensino, pois suas leituras de *Antígona* (1959-1960/2008), bem como de toda trilogia tebana, esboçou discussões que fervilhavam o mundo da filosofia e do mito, visto que o ato da heroína estava entre o divino e as leis humanas – um impasse que apenas dividia opiniões, mas não solucionava a questão, conduzindo o psicanalista a encontrar um lugar Outro para a escolha (o desejo) da protagonista, o lugar causa de desejo, na

fronteira entre o mitológico e o filosófico. Estavam lançados os questionamentos sobre o “campo dos bens”, dos valores compartilhados, das produções coletivas e culturais, ou seja, sobre o que faz laço social. Marco, então, das construções sobre Ética e Estética na psicanálise e que se liga ao objeto perdido do qual fala Freud, A Coisa – *das Ding* - indicando que a sublimação visa à criação de um objeto ausente a partir do qual o desejo pode ser “criado”; esta formulação lhe permite situar a religião, a arte e a ciência como modos distintos de operar com esse objeto.

Lacan irá se voltar para obras teatrais e afirmar, em suas lições dedicadas a *Hamlet*, que o teatro é a presentificação do discurso do Outro (LACAN, 1958-1959-2016). Extrairá, de modo mais preciso, a “organização em torno do desejo” em *Hamlet*, o “encontro dos limites entre Eros e a loucura” em *Édipo e Antígona*, a “demarcação do lugar do falo” em *O balcão*, de Genet, a análise do “sacrifício, do desejo, do trágico” na trilogia de Claudel, a “definição do ponto de basta” em *Atalia*, de Racine, o “jogo do outro e do Ideal do eu” em *Anfitrião*, de Molière etc. (REGNAULT, 2001, p. 32).

Com Regnault (2001) e Recalcati (2006) adentramos os caminhos da Estética em Hegel e Lacan com vistas ao escritor Nelson Rodrigues e sua peculiaridade dentro do teatro brasileiro, no intuito de que sua obra possa descortinar uma verdade na estrutura da ficção. Esta que se assemelha ao que chamamos de realidade psíquica, fantasia do sujeito, e que dá para “outra cena”². Neves e Santiago (2017) pontuam algumas diferenças entre as concepções de arte em Freud, que está em relação com o Simbólico, e Lacan, que privilegia o Real.

Seguiremos, portanto, a linha metodológica do que nos ensina Cancina (2008) sobre a Psicanálise Aplicada e o caminho que trilhou Lacan orientado pelos artistas, de que a arte vem antes da ciência e do psicanalista. E nos inspiramos, na escrita contemporânea, em autores que desenvolvem suas inquietações teóricas psicanalíticas na literatura. Nadiá Ferreira (2013) recorre a Gregório de Matos, Nelson Rodrigues e Fernando Pessoa para expor o “indizível” das relações amorosas; Vitorello (2009) investiga Nelson tomando-o como obsessivo em seus temas; Pereira (2012) nos fala, em relação ao teatro, da “máscara” e do desvelamento da verdade; e

² Esse termo foi usado por Freud, para se referir ao inconsciente, e em Lacan na elaboração sobre o Outro. Ambos dizem respeito a um lugar que não é acessível pela consciência, ou seja, “Outra Cena”, composta por conteúdos recalçados que darão material para a constituição da realidade psíquica do sujeito, como aponta Roudinesco (1998) sobre a apropriação feita por Freud no começo de sua teoria. Kaufmann (1996) complementa destacando que não é um lugar localizável, mas plano de um sujeito que ainda não é dividido, não atingido pelo significante.

Juliana Nascimento (2016) estrutura um estudo detido sobre as construções de Nelson em torno das figuras femininas e da reciclagem de personagens.

Os processos dos sonhos buscam sempre a realização de um desejo e sua representação³, recorrendo a uma espécie de “código”, se assemelha às formações dos sintomas histéricos (FREUD, 1900; 1901/1976), que encerra um conflito entre o desejo inconsciente infantil e a autopunição ou censura. O que abre, por essa via, a busca de satisfazer a dois deuses. Nelson Rodrigues nos conduz, por meio dos recursos do teatro mítico – que eleva seus cenários a um patamar por vezes pictórico – a considerarmos as marcas e “remendos” no psiquismo que podem se expressar, tomar forma, no meio externo do sujeito. São experiências que encontram maneiras de se mostrarem no corpo (como a histeria) e no espaço (como nas fobias). As leituras e seleções de trechos em *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados* levam em conta os processos de formações de tais representações por meio dos processos primários, postuladas por FREUD (1900; 1901/1976) na *Interpretação dos Sonhos* e no seu *Projeto* (1950 [1985]/ 1976), e que tem como portas de entrada os sentidos e as percepções que vão deixando “rastros” na trajetória do sujeito.

Os devaneios ou fantasias da vida de vigília são também atemporais, como os sonhos, e afirmativos, visto que são portadores de algo reprimido (FREUD, 1908/1976); e, ainda, atualizam os objetos parciais do “desejo” inconsciente que persegue o objeto perdido, dando-lhe forma. A montagem das peças citadas acima

³ Aqui é preciso trazer algumas diferenças entre os termos “Representar, Figurar: *Darstellen*” e “Representação: *Vorstellung*” que Hanns (1996) clareia em seu “*Dicionário comentado do Alemão de Freud*”, porém, devido à polissemia dos termos em português e as diversas traduções das obras de Freud, acabamos por cair em prejuízo sobre sua interpretação e seu emprego correto. No primeiro teríamos uma noção de contituição de algo, de dar uma forma ao ininteligível, transformar em linguagem; enquanto o segundo remeteria a capacidade de apresentar, de visualização, como uma cena e seu desenrolar.

“Representar, Figurar: *Darstellen*”: Coloquialmente *darstellen* é usado com diversos significados: “explicar”, “descrever”, “apresentar”, “expor”, “representar”, “mostrar”, “exibir”, “constituir”, “significar”, “caracterizar”. Sempre implica um duplo movimento de “dar uma forma captável” e “mostrar”. É geralmente empregado por Freud no contexto dos sonhos para designar a capacidade de determinado conteúdo figurar na linguagem onírica, *Darstertbarkeit* (figurabilidade ou representabilidade). O verbo *darstellen* e o substantivo *Darstellbarkeit* são habitualmente traduzidos por “representar”/ “representabilidade” ou “figurar”/ “figurabilidade”. O verbo *darstellen* algumas vezes é traduzido por “apresentar” e “constituir”.

“Representação: *Vorstellung*”: *Vorstellung* tem sido habitualmente traduzido por “representação”, “idéia”, “apresentação” e ocasionalmente por “imagem”, “concepção”. A tradução por “representação” tem predominado, mas, devido à extensa polissemia da palavra portuguesa “representar”, confunde-se facilmente com os termos *darstellen*, *vertreten* e *repräsentieren*, cuja tradução também é “representar”, mas cujos significados em alemão são diversos de *vorstellen*. As outras alternativas de tradução (“idéia”, “apresentar”, “conceber” e “imaginar”) também têm significados específicos em português que nem sempre se recobrem com *vorstellen*.” (HANNIS, 1996, p. 386).

parece recriar um “molde” que alude a um contorno do vazio deixado pelo primeiro objeto (perdido) freudiano (RECALCATI, 2006). Isto nos parece uma constante “atualização do sistema humano”, nos inteirando de que a luta diária entre nossas forças internas contrárias (desejo e censura) é sempre advinda do “poço” da infância para o eterno, seja em um futuro (como a imagem recorrente do paraíso que Nelson Rodrigues “desenha” para além da morte) ou em um regresso à anterioridade (como para o útero materno). Fatos estes que justificam a classificação mítica, plastificando a origem da humanidade.

Diante das pistas dadas pela crítica teatral, bem como os estudos referentes aos sonhos e à histeria, compreendemos a projeção do espaço cênico de Nelson Rodrigues apontando para um espaço projetado no tempo, que comporta a presença das formações do inconsciente - discurso, já que é estruturado enquanto linguagem, desejos, sintomas etc. Ou seja, nas formas como o que foi banido para a instância inconsciente não cessa de retornar. Isto que, por meio da transferência produz o efeito “desagradável” causado no leitor, como já citamos. E, desta maneira, apontamos novidades sobre a relação humana com a arquitetura nos sonhos e na sintomatologia das estruturas clínicas, voltadas para a ligação das nossas vivências da infância na concepção de nosso corpo e do mundo externo. Caminhando, portanto, a partir do que Rodrigues mostra sobre a projeção do interno no externo nas duas obras selecionadas.

Seguimos nossa construção textual adotando alguns passos, talvez como fazem os engenheiros ao projetarem seus edifícios. Para o primeiro capítulo analisamos o terreno mítico rodrigueano e nos pareceu seguro procedermos a alicerçarmos nossas dúvidas. Cavamos, então, na crítica de vários diretores de teatro, artistas, biógrafos, jornalistas, entre outros, material que nos evidenciasse a quebra de paradigma produzida por Nelson Rodrigues na dramaturgia brasileira, tanto em conteúdo como em forma (recursos) (RODRIGUES, 1993). Desta forma, erguemos as vigas já em prontidão para fazermos morada nessa casa que, ainda, “não tinha teto, não tinha nada”.

Nessa fase nos debruçamos a encher paredes e planar pisos recorrendo à biografia de Rodrigues e sua extensa e variada obra. Sua vida cheia de tragédias evidenciou os passos do que pode lhe valer a alcunha de “anjo”, desses que vivem nas janelas ou nas fechaduras das portas dos desejos proibidos. Como bem parece a todo artista criador, que não exerce domínio sobre seus fascínios, o material que

elaborou mais parece ter sido, segundo uma gama de críticos moralistas, empreendido por um pornográfico. Discorreremos, de início, sobre sua ótica de ficcionista e obsessivo com o “desagradável”. Em seguida, talvez desenhando uma escada para um salão da psicanálise em extensão, desenvolveremos escritos sobre as produções de psicanálise que trazem Nelson Rodrigues como tema.

No segundo capítulo, já em um cômodo de recepção, como é um salão, onde as diferenças são postas para compartilhar ou refutar, falamos do teatro na história da psicanálise. Terminado o trabalho grosso, buscamos uma decoração com críticas sobre o álbum dessas histórias, começando por Charcot e suas lições das terças com as histéricas da Salpêtrière. Partimos, pois, para o quarto, lá falamos dos sonhos e seus processos; e nos permitimos alguns devaneios. Certamente buscamos preencher com alguns móveis, mas talvez apenas parcialmente, visto tratar-se do vazio, próprio para situarmos “A coisa” – com ela nos ocupamos de uma estética. Foi preciso cautela para não adormecermos, de todo, pois foi imprescindível diferenciarmos as realidades, psíquica e externa. Nesse estágio, delineamos um corredor que nos levou para a biblioteca em busca de Lacan, que com *Hamlet* nos dirá sobre o “teatro que presentifica o discurso do Outro”.

O capítulo 3 está dedicado às duas peças do teatro mítico, destacando as semelhanças que podem existir entre os processos oníricos e o devaneio do escritor criativo Nelson Rodrigues ao tecer cenários atípicos. Em *Anjo Negro* somos levados à solidão de um espaço grande demais, com muros altos e do qual o sol fugiu; em *Senhora dos Afogados* a nossa vista será para o mar, que parece ter “o canto das sereias” sempre a chamar o Drummond, como o desejo que não cessa. Depois dessas duas leituras, falaremos da censura e dos possíveis motivos desse mal-estar, dos efeitos desse “teatro pestilento” que nos causa vertigem. Com sorte, ainda estaremos seguras nesse prédio erguido na rua dos “bobos, número zero”; se as paredes de “vidro” nos mostrarem o reflexo de alguém desnudo, como dizem ser a função do teatro (RODRIGUES, 1993), torceremos para que seja deserto.

Por fim, nos dedicamos, pois, ao deslumbre do olhar e da linguagem próprios a um espaço que nos expressa, fazendo ponte para Outra Cena. Recorremos aos fios que ligam os capítulos anteriores a nossa problemática e com Sami-Ali, Le Poulichet e Paola Mielli, enfatizamos na leitura psicanalítica das duas peças, priorizando as relações corpo/tempo/espaço na projeção de um discurso onírico. Isto nos fez perceber a riqueza do espaço do “absurdo” construído por Nelson Rodrigues,

apontando singularidades na forma como nos organizamos no espaço a partir das experiências do recorte das bordas corporais de um corpóreo erógeno, lançado entre matéria e psiquismo para ascender no mundo do desejo. Assim, os lugares isolados e os que aludem à imensidão convocam reflexão sobre como se deu a separação do Sujeito com o Outro primordial e a parcialização do seu desejo em objetos pequenos em busca do reencontro do objeto perdido. Dessa maneira, foi possível perceber alienação e separação como fonte problemática na teia significativa onde o sujeito buscará ocupar um lugar simbólico – que, por isso, se figurará de modo singular na habitação concreta. Percebemos, como possíveis consequências dessa passagem mítica, uma “projeção” ou sobreposição de “cenários Outros” no mundo factual que pode afetar nossa relação com o meio e presentificar afetos e sentimentos agradáveis e desagradáveis, como fobias, alucinações, melancolia etc. Dito de outra maneira, como “espaços - arquitetura” que deixaram traços em nosso psiquismo, apresentam-se nas nossas vivências factuais como formações do discurso do Outro.

E como percepção do que faz ligação entre psicanálise e teatro, elegemos a Cena como o que possibilita a atualização dos afetos, por intermédio do ator (em sua encenação no palco – por identificação) e do analista (que engendra no sujeito o atravessar da fantasia, em idas e vindas entre os planos da realidade e da Outra Cena por relação transferencial) no que se constituem como dispositivos um tanto similares, dadas suas proporções. Portanto, o teatro como forma já se constitui como dispositivo, análogo aos processos nos sonhos e no divã, de uma desfiguração da realidade factual para uma verdade na teia da ficção, na qual pode ser tolerada pelo humano.

2 NELSON RODRIGUES, TEATRO E PSICANÁLISE

2.1 O “*anjo*” vê e o “*pornográfico*” escreve: vida e obra de Nelson Rodrigues

Nascido na cidade de Recife, em Pernambuco, em 23 de agosto de 1912, Nelson mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro, mas em ambas as atmosferas, onde nasceu e se criou, os conflitos eram constantes entre famílias, políticos e vizinhos. Em sua biografia *O anjo pornográfico*, Ruy Castro (1992) tece minuciosamente as experiências do dramaturgo, ressaltando seu gosto pela leitura desde a infância e seu olhar aguçado para o sexo, a morte e as punições. Uma vida marcada pela fome, doenças, interdições e tristezas.

Na escrita de Nelson é possível perceber a influência que o jornal exerceu sobre suas histórias, bem como suas fases de transição através dos adjetivos e exageros empregados diante da demanda do público. Para Nascimento (2016), ao escrever as crônicas, Nelson põe em prática algo similar a associação livre, visto que os assuntos se emaranham sem um fio condutor linear. Nos textos autobiográficos destacam-se os fatos trágicos de sua vida, a morte, necessidade, doença, enquanto do teatro ele parece se valer das “alunhas que outros lhe puseram: o “tarado”, o “anjo pornográfico”, o “reacionário”, o “flor de obsessão”.” (NASCIMENTO, 2016, p. 24).

O início da trajetória jornalística de Nelson deu-se na seção policial, espaço em que ele teve contato direto e constante com os temas que explorou com dita obsessão em seu teatro e crônicas: adultério e morte. Assim, com as repercussões de acontecimentos passionais e trágicos, a curiosidade ia sendo alimentada e seu imaginário dominava sua escrita, até mesmo a de cunho informativo, segundo Castro (1992).

Os pactos de morte entre casais, frequentes na década de 1920, pareciam despertar o jovem investigador para criar conspirações diabólicas que envolviam amor e proibições e fixavam o leitor com o estilo exagerado da carga emocional que Nelson punha em suas narrativas, a paixão impossível era eternizada pela morte. Suas descrições de cenários onde as mortes ocorriam, bem como o envolvimento de familiares com ares tirânicos que se opunham a relação, davam as histórias o fascínio que viria a consagrá-lo como obsessivo. Além disso, sua vida foi marcada por tragédias pessoais, a começar pelo assassinato de seu irmão Roberto, por quem tinha especial admiração, que foi baleado em sua presença. Castro (1992) relata que,

devido à tristeza profunda e possíveis sentimentos de culpa, a saúde de seu pai, Mário Rodrigues, ficou comprometida, ocasionando mais uma morte na família apenas alguns meses depois.

Em relação à censura, escapou de Getúlio Vargas, no entanto tropeçou no governo seguinte, que impôs veto a seu *Álbum de família* e, posteriormente, a *Anjo Negro*. Quanto à primeira, alegavam excesso de incesto, ao que Nelson entendia ser um absurdo e afirmava ser uma obra bíblica; quanto à segunda, o autor “bateu o pé” em relação ao ator protagonista, que ele defendia com paixão dever ser, originalmente, um negro. Naquela época, nos anos 1940, era uma afronta um negro se lançar a ser ator; o que acontecia com frequência era um branco, pintado de graxa, assumir o papel. Castro (1992, p. 203) afirma que o escritor se indignava com tal situação e ressaltava em seus diálogos: “Nos Estados Unidos, o negro é caçado a pauladas e incendiado com gasolina. Mas no Brasil é pior: ele é humilhado até as últimas consequências”. Com *Senhora dos afogados*, a censura federal também agiu e foi por isso que com *Dorotéia*, após perceber que a perseguição ia além do conteúdo que escrevia, recaía sobre seu nome, resolveu submetê-la à análise com o nome de um amigo, logrando êxito para encená-la (RODRIGUES, 1993).

Seus folhetins àquela época lhe rendiam bons créditos, embora escritos sob pseudônimos, *Myrna* e *Suzana Flag*, com os quais falava mais ainda de amor; seu sucesso o colocava em contato com o público, que enviava carta ao “Correio Sentimental” e contavam uma gama de situações que embalavam sua criatividade, que segundo seu biógrafo, consistia em um exercício estilístico, já que tais histórias “pareciam-lhe parte do grande teatro humano” (CASTRO, 1992, p. 220). Com esse material, o autor tinha subsídios para as personagens de sua dramaturgia, especialmente as femininas. E inventava uma escrita que renegava o paradigma unilateral de que a arte devia promover um final feliz, pois era necessário conhecer o lado “obscuro” da vida.

A prática rodrigueana nos lembra a do analista: escutar. Castro (1992) conta que o jornalista/escritor estava sempre a ouvir e refletir as histórias que lhe eram narradas e, apenas posteriormente, manipulava o material com sua “poética” do trágico, dava-lhe contornos que, ou agradava em demasia ou o consagrava como tarado. Sua escrita tornava a realidade deformada em várias dimensões para atingir o público, como nos diz Lacan: “a verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 259). Sua escrita incomodava por seus vários

recursos de exagero e inovação, cenas grotescas e informações secundárias que descreviam um espaço desagradável para estar, como as mutilações em suas peças míticas e o discurso recheado de palavrões que deixavam desconfortável a “família tradicional”.

Embora perseguido diversas vezes pela ditadura, Nelson conservava uma imagem de reacionário. Pois, segundo Facina (2004), em 1961, ao criticar uma peça teatral com título em espanhol, escrita por autores de esquerda e que falava de Cuba, uma grande discussão se instalava no meio artístico brasileiro. Os que defendiam um teatro popular logo dispararam contra Rodrigues o adjetivo, que nos dias atuais abreviamos de “reaça”. Foram muitas as réplicas e tréplicas em torno desse assunto e logo Nelson tomou para si as ofensas e deu seus moldes ao que entendia ser a verdadeira acusação.

“Sou o único reacionário do Brasil!”. E, com efeito, agrade-me ser xingado de reacionário. É o que sou, amigos, é o que sou. Por toda parte, olham-me, apalpam-me, farejam-me como uma exceção vergonhosa. Meus colegas são todos e, ferozmente, revolucionários sanguinolentos. Ao passo que eu ganho, eu recebo da Reação.

E, no entanto, vejam vocês: - como é burra a burguesia! Eu, com todo o meu reacionarismo, confesso e brutal, sou o único autor perseguido no Brasil, o único autor interdito, o único que, até hoje, não mereceu jamais um mísero prêmio. Pois bem. Enquanto a classe dominante me trata a pontapés e me nega tudo – que faz com os outros? (...) Há, porém, uma hipótese a considerar: - quem sabe se o equívoco não é laboriosamente premeditado? Porque meus colegas citados têm, a um só tempo, um imenso talento teatral e uma imensa burrice política. O talento distrai a burguesia e a burrice a serve. (CASTRO, 1992, p. 321, grifo do autor).

Ao que parecia, suas posições contra o comunismo, e até mesmo a favor do golpe militar de 1964, naquela época não o inibia de protestar em seu estilo criativo⁴. Suas obras, suas linguagens, eram de revoltas e críticas a uma sociedade que se pretendia a uma única verdade. Em sua estilística, fosse na tragédia, na

⁴ O seriado brasileiro, em desenho animado, *Irmão do Jorel* (de Juliano Enrico) em seu 2º Episódio da 1ª Temporada – *Gangorras da Revolução* – nos corrobora que o Teatro costuma se tornar instrumento de revolução. (Disponível na Netflix – netflix.com) “*Irmão de Jorel*” – identificado apenas através do seu irmão, Jorel; este considerado a figura perfeita da família - é uma criança bastante inteligente, crítica e ativa, que se encanta com as narrativas do pai sobre o período do regime ditatorial e o posicionamento que o mesmo tomou para protestar:

Sr. Edson (pai) – *Você não escolhe a revolução, a revolução escolhe você!*

Irmão do Jorel – *Nossa papai, você foi um revolucionário?? E você fez o quê???*

Sr. Edson (pai) – *Ah meu filho, mas você é muito inocente!! É óbvio que eu montei uma peça de teatro. A arte foi e sempre será a arma mais poderosa na luta contra a repressão.*

comédia, no mítico ou nos contos e crônicas de um cotidiano comum a todos, ele incomodava despertando no público o desalinhar do próprio discurso, da própria fantasia; veremos mais sobre este assunto com Jorge (2010) nos tópicos à frente.

Para Facina (2004), Nelson se posicionou contra a disseminação de um intelectualismo de esquerda, mas por defender uma posição legítima no campo artístico e intelectual, contra qualquer hegemonia cultural. Ou seja, ele recusava seguir cânones pré-estabelecidos para o que era, na essência, do seio criativo. Apoiando o golpe-militar, nosso artista parecia dividido, entre a razão de suas atitudes, que ele acreditava estar combatendo a ameaça comunista, mas com uma produção artística que presentificava o inconformismo com as formas de opressão da sexualidade. Por meio da caricatura, da linguagem inventada, ele denunciava as mazelas dos brasileiros burlando, talvez, sua própria censura no que julgava defender no politicamente correto. Facina (2004, p. 81) afirma que “O que está em jogo na polêmica são concepções distintas de arte e da relação entre arte e política”.

Posteriormente o filho de Nelson foi preso pela ditadura que ele defendia, o que veio a minimizar suas simpatias com o regime e apelar por anistia ao presidente. Ao ser indagado em algumas entrevistas sobre suas posições de outrora, ele afirma que, apesar de tudo, via o comunismo como algo pior do que o poder dos militares (CASTRO, 1992). O que nos força a perceber que, assim como algumas semelhanças com o contexto atual, o Brasil estava dividido entre direita e esquerda, forçando uma alocação de cada cidadão; ou sendo jogado em algum extremo dos lados por ocasião de discordâncias ideológicas.

Castro (1992) deixa claro nas narrativas que faz da vida de Nelson a profunda comoção que o escritor tinha com a dor alheia e enfatiza o fato de seus amigos reconhecerem um “Outro” Nelson nas histórias elaboradas para seu teatro e sua coluna diária, ou seja, sua produção não refletia suas vivências, como pretendem alguns críticos desavisados ao intencionarem reduzi-lo ao pornográfico obsessivo com a morte e o sexo. Para Facina, o efeito estético do autor cumpria o intento de tornar algumas misérias mais conscientes, o que o tornava caminhante no terreno da dualidade: “Esse processo de reconhecimento da ambiguidade da natureza humana é o cerne do teatro desagradável” (FACINA, 2004, p. 269).

Pelo dito acima, vemos Nelson na metáfora sugerida pela crítica, de um *anjo* que escuta, se compadece e mostra indignação no “correr de sua pena”, mas que exagera, deforma, disfarça e torna grotesco o conteúdo para capturar atenção do

leitor, como um promíscuo sem regras descortinando os cabarés para incomodar os tradicionais, um excêntrico *pornográfico*. Nelson morreu em 21 de dezembro de 1980 (CASTRO, 1992), nos deixando o legado de um teatro reinventado e de uma crônica crua e nua, que cobra um amor nunca pago, ou seja, de um dito desarrumado da “*Vida como ela é...*”.

2.2 A crítica literária sobre o teatro rodrigueano

A missão de reunir e alocar em blocos as 17 peças de Nelson Rodrigues, o Teatro Completo, coube a Sábado Magaldi, que relata não ter tido objeção sobre adotar os critérios cronológicos; no entanto, por sua aguçada percepção dos caminhos que desbravou Nelson em sua empreitada no teatro, Sábato notou que pareciam claras algumas tendências e estilos que a dramaturgia rodrigueana cultivou em determinadas fases (RODRIGUES, 1993). Isso foi o que o levou a segmentar a organização em três partes: Peças Psicológicas, Peças Míticas, e Tragédias Cariocas. O intuito para essa classificação é, antes de tudo, didática; e pondera que não há isolamento das várias características da escrita criativa de Nelson (tragédias, mitos e subjetividade), apenas uma prevalência de determinados aspectos em algumas obras, o que facilitou a alocação.

Cumprir assinalar que a divisão tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas. (RODRIGUES, 1993, p. 13).

No caso desta dissertação, nos voltamos com ênfase para o período considerado mítico, visto ser nele que testemunhamos, mais claramente, as manifestações inconscientes. Propomo-nos a perceber, especificamente em *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, a forma das construções rodrigueanas de espaço e tempo, por uma analogia ousada aos processos oníricos, os sintomas, a realidade psíquica e as relações com o corpo, que trazem a marca da histeria. Esta posta sempre em estreita ligação com o fazer teatral.

Nas primeiras peças, na década de 40, a criatividade de Nelson o levou à

busca de adentrar a consciência dos sujeitos com os conteúdos mais internos, quebrando as censuras e projetando os materiais inconscientes de seus personagens para o exterior. Criando, portanto, uma nova forma de fazer teatro no Brasil, o escritor envereda pelo mítico na sua terceira peça, *Álbum de Família*. Posteriormente, em ordem de escrita, teremos *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Dorotéia*. Estas quatro representam o que o próprio autor veio a chamar de “obras desagradáveis”, por causarem profundo mal-estar na plateia. Tais peças, segundo Sábato, exploram o inconsciente primitivo, os arquétipos e os mitos ancestrais da humanidade (RODRIGUES, 1993). Aqui, consideraremos as contribuições de Freud e suas formulações sobre o inconsciente como “Outra cena”, a partir de sua *La interpretación de los sueños* (FREUD, 1900; 1901/1976), para investigar esse aspecto considerado o tempo fundante da constituição do sujeito: o primitivo, a infância.

Faz-se importante assinalar a divisão completa das obras de Nelson, sendo 1 – Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*; 2 – Peças Míticas: *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Dorotéia*; 3 – Tragédias Cariocas: *A falecida*, *Perdoame por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente* (RODRIGUES, 1981; 1993; 2017). “Para nossa alegria”, Nelson não se aprisionou em leis rígidas, em espaços calculados ou tempos⁵ que se podem medir. Mas, para além, o autor nos fez questionar nossa própria relação com todo esse cenário, com nossos palcos particulares (da vida) do cotidiano. Veremos esse intrincado modo de se relacionar ao abordarmos os estudos sobre Charcot e a Histeria, com Didi-Herman (2015) e Quinet (2005), onde as marcas das situações dolorosas se presentificam no corpo em um dar-se a ver, aos moldes dos feitos teatrais. Suas casas atípicas, seu tempo eterno e seus crimes sem castigo, nos interrogam sobre nossa peculiar relação com a interdição, com a realidade factual, com a constante volta do que foi dito e a perpetuação dos sintomas no meio que habitamos – por meio de objetos, cores, visões e, até, expectativas de passado, presente e futuro. Dito de outro modo, como nosso

⁵ No documentário “*Quanto tempo o tempo tem*” (2015) de Adriana L. Dutra, disponível na Plataforma Netflix (www.netflix.com), temos uma discussão de vários profissionais, de diferentes ramos, sobre a noção do tempo e suas convenções ao longo da história da civilização. Tais narrativas nos põem diante de questionamentos sobre a relação que tecemos com a nossa própria história e a impossibilidade de apreensão do tempo em uma divisão dita arbitrária, de presente, passado e futuro.

inconsciente se projeta de várias maneiras em nosso mundo externo: no medo de altura, na procrastinação das atividades, no fascínio por uma imagem de paraíso, na tristeza profunda que aprisiona os sujeitos em casa, na alucinação etc.

Na *Fortuna Crítica* da edição de 1993, do Teatro Completo, temos uma gama de contribuições de críticos que se detiveram sobre a escrita de Nelson Rodrigues (1993); são estudos, opiniões e pontos de vistas diversos de autores que viveram a experiência do teatro como espetáculo e da leitura como uma “entrega” do leitor, que se põe a construir suas próprias visões do que o olho não testemunhou.

Para Pompeu de Souza, Nelson renovou o gênero teatral com uma estética que quebrava a hegemonia das peças de comédia para “obras de arte que enterram suas raízes no chão universal da sobrevivência, o dos temas eternos, que nasceram com o homem e viverão até o fim” (SOUZA *in* RODRIGUES, 1993, p. 135). Temas que germinam das contradições, como amor/ódio, nascimento/morte; e que na primeira peça mítica desenha o paradoxo do bicho-homem.

Toda a obra rodrigueana tem as marcas da angústia e Léo Gilson Ribeiro ressalta a importância disso na criatividade das peças de Nelson, lembrando que o autor advertia que o sujeito que não se angustiar está fadado a gangrenar, apodrecer. Pois a nossa condição de neuróticos (FREUD, 1893-1899/1976), de eterno conflito, é o que possibilita o reinventar-se na busca do “para além”, de uma energia libidinal direcionada para investimentos em vários e novos objetos. Essa incompletude, livre do fardo das idealizações de um romantismo de final feliz, é o que fez da dramaturgia aqui em destaque um espelho “cruelmente freudiano” (RIBEIRO *in* RODRIGUES, 1993, 169).

Amália Zeitel (ZEITEL *in* RODRIGUES, 1993, p. 243) diz que “Nelson é um pensador que fala pela boca do inconsciente”. A autora considera que a identificação em Nelson se torna, digamos, repulsiva, já que não reconhecemos tão facilmente nossas “paixões” e achamos “loucura” o grotesco tão exacerbado no teatro rodrigueano. Pensando no “desconhecido” em nós – o Outro inconsciente – estranhamos determinadas manifestações na linguagem usada pelo autor.

A sua linguagem, sem ser absurda nem hermética, possui uma lógica que é a lógica do inconsciente. Nós a vemos como uma expressão coloquial, de uso do cotidiano e nitidamente popular, sem ser vulgar. Nela não se encontram extensos arrazoados formais nem explicações racionais, elaboradas. Pelo contrário, ali se avultam, no nível da sintaxe, as superposições, as condensações, os deslocamentos – os mecanismos presentes nos sonhos. (ZEITEL *in* RODRIGUES, 1993, p. 243).

Esse desconforto é ocasionado pelo que Ronaldo Lima Lins veio chamar de “contágio”, alegando que Nelson diz o indizível, traduzindo a “dor inclusive onde a mesma é inverossímil.” (LINS *in* RODRIGUES, 1993, p. 243). Isso ocorre como uma espécie de confronto interno nos espectadores/leitores.

Nelson deforma a realidade recusando-se a representá-la simplesmente; para Luiz Arthur Nunes, por meio das figuras de linguagem ele projeta “a vida da subjetividade” (NUNES *in* RODRIGUES, 1993, p. 251). Luiz clareia um pouco de como percebemos a “verdade dos fatos” na fase mítica do teatro rodrigueano, pois a consideramos para além da mensagem imediata; esta que o crítico veio a conceber como uma “fachada”, onde o realismo do criador se apresenta “processado”. Nessa elaboração, as personagens podem ser consideradas a-históricas, pois os conflitos sociais aparentemente vividos transmutam para um embate entre as “forças divinas e demoníacas” em um tempo que é o “eterno presente”, o que configura o plano mítico onde nos atamos nessa pesquisa (RODRIGUES, 1993).

A consideração do crítico acima corrobora com nosso fio investigativo que desemboca nos processos oníricos, visto que, sendo o sonho uma escrita do inconsciente, como propõe Safouan (1987), as figuras de linguagem são recursos para deformar o conteúdo “bruto” inassimilável da vida do sujeito; que necessita, portanto, ser reelaborado para se apresentar a consciência. Desta maneira, assim como o conteúdo manifesto é uma figuração, podemos tomá-lo como uma fachada, assim como o conteúdo grotesco e direto de Nelson, que traz a mensagem do conteúdo latente que precisa ser decifrado, como uma carta que requer um tradutor ou, talvez, alguém disposto a lê-la. Luiz Arthur Nunes ao pôr em oposição duas forças contrárias, como o divino e o demoníaco, evoca o que Azevedo (2004) discorre sobre a mitologia arquitetada pelo próprio Freud em sua construção da psicanálise: as pulsões, Eros e Tânatos. As personagens de Nelson estão sempre em vias com essa dualidade, como veremos a seguir.

Nessa mesma ótica de como podemos enxergar a realidade, desse teatro tão inovado, encontramos as considerações de Sílvia Simone Anspach; e ela afirma que “Na obra rodriguiana o mundo se lê pelo avesso; o real/irreal/transreal caminha em retrocesso, e não em progresso; o discurso se diz/lê ao contrário: “Mas essa frase tem um fundo falso. E a verdade está lá dentro.”” (ANSPACH *in* RODRIGUES, 1993, p. 255). Lançamo-nos, então, à leitura de uma linguagem que inventa uma arquitetura para erguer as dores e dar forma ao que não tem nome. Como *das Ding*, a arte de

Nelson inventa para além de um substantivo; ela cria um relevo, uma cor, um molde para o vazio do humano que não sabe ser dito, mas insiste em se mostrar, mesmo que camuflado como nos propõe Recalcati (2001) sobre a estética do vazio.

Sua linguagem estabelece associações entre elementos que no mundo dos fatos objetivos e naturais se apresentariam como incompatíveis e separados. Movemo-nos por sua criação como que por um vasto pesadelo, um labirinto de sonhos e imagens inconscientes (...)

Assim, por exemplo, entidades verbais que normalmente encarnam elementos sólidos e/ou corpóreos (flores, amantes, mãos, rostos, pés); processuais (fatos); espirituais (anjos); mentais (restos de memória); comportamentais (gestos) se liquefazem, passando a boiar, escorregar, gotejar (...) seres humanos (amantes) se coisificam (escorregando como água) e se congelam ao se colarem a entes inanimados. Amantes se fazem água e se entranham por paredes, um rosto de funde à fixidez da parede de um quarto. Inversamente, seres inanimados se personificam: quartos morrem, salas vivem,/ cabelos calam-se, sonham, incendeiam-se em febre como corpos vivos doentes e até mesmo morrem. (ANSPACH *in* RODRIGUES, 1993, p. 258).

Percebemos muito esses recursos em *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, por esse olho metafórico, e também metonímico, da linguagem artística de Nelson. Sílvia discorre enfaticamente sobre o discurso rodrigueano ser na ordem onírica, marca de uma criação poética reiterada em suas peças; como que deslizando por um “labirinto verbal” aos modos dos sonhos com suas formas de deslocamentos e condensações (FREUD, 1900; 1901/1976).

O desconcerto próprio ao sonhador “enclausurado” em suas próprias construções embaraçosas pode ter elos com as sensações que vive a plateia/leitor de Nelson, pois Mário Guidarini nos socorre na tentativa de compreender essas relações e propõe que a sustentação do projeto inovador do artista está em anular as distâncias entre o público e a encenação. Nessa façanha, as pessoas precisariam sofrer, padecer na mesma intensidade que os personagens (GUIDARINI *in* RODRIGUES, 1993). Nas palavras de Carlos Heitor Cony, Nelson “não usou de ironia, mas da caricatura, como instrumento de expressão estética. (...) são caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação.” (CONY *in* RODRIGUES, 1993, p. 288).

2.2.1 Peças Psicológicas

Segundo Sábado (RODRIGUES, 1993), nas peças psicológicas pode-se perceber o vasto conteúdo trabalhado em *A vida como ela é...* e os aspectos da personalidade podem ser colocados em “questão”, como os limites do doente e

sadio/normal e anormal. Para o crítico, muitas das experiências pessoais de Nelson, com ênfase nas tragédias, foram incorporadas ao teatro e deram ares às suas obsessões. Como recursos, volta-se algumas vezes à introspecção e põe fidelidade, efemeridade, moral e conflitos familiares no quadro dos seus dramas, constituindo reflexões internas bastante argumentativas.

É necessário frisar, ainda, que toda a obra de Nelson está permeada de quebra de paradigmas que, como essência de toda arte, contorna de maneira criativa os vários conflitos humanos nas esferas singular e coletiva. Seu teatro, em especial, sofreu várias censuras. Por falta ou por excesso de entendimento do público diante do seu “discurso” elaborado nos textos teatrais, Nelson incomodou bastante. Magaldi (RODRIGUES, 1993, p. 17) diz que:

Com o passar do tempo, tende-se a esquecer que muitas diretrizes artísticas literárias refletem o clima político da época. A análise introspectiva de *A mulher sem pecado* poderia ser a única saída criadora permitida a Nelson pela ditadura de Getúlio Vargas. E a fuga da atmosfera opressiva, empreendida por Lídia, e o suicídio de Olegário, mergulhado na loucura que ele mesmo forjou, já seriam a antecipação do desfecho trágico do Estado Novo, embora na fase mais amena da segunda subida do ditador ao poder pelo voto democrático.

Vemos, dessa maneira, a ficção rememorando as feridas de uma sociedade opressora, que aos modos das leis jurídicas de uma nação - que compartilham direitos e deveres - nos faz perceber as “leis” internas em cada sujeito, forjadas a partir de pressupostos interiorizados na tenra infância, como vemos na *Dissolução do Complexo de Édipo* (FREUD, 1916/1976) e com modos singulares de saídas.

2.2.2 Peças Míticas

As peças teatrais míticas de Nelson Rodrigues têm em seus elementos de composição – arquitetura, objetos decorativos, efeitos visuais e sonoros – algo que evoca uma presença atípica nos cenários - como muros que crescem à medida que a solidão aumenta, bem como a ausência de luz. Buscamos investigar se o que Nelson vela ou contorna é a verdade, o desejo, o vazio. Sabemos que a realidade psíquica é tecida de maneira não factual, mas com características bem elaboradas dos conteúdos inconscientes (QUINET, 2005) e que, portanto, carrega algo característico desse tipo de teatro rodrigueano, o de abrir espaço para Outra Cena.

Com essas facetas de um novo modelo de expressão, Nelson força

também inovações nas montagens das peças em suas representações, com vários efeitos luminosos. Isto será de extrema importância para quem ousa contrapor a realidade, o inconsciente, o pensamento racional e o grotesco (RODRIGUES, 1993). Nesse ponto, ancoramos um pouco neste trabalho, visto que sua estruturação de palco e cenário é orientada no texto e favorece ao leitor erguer seu próprio espetáculo com os elementos fornecidos pelo autor. E conduz esse estudo no ponto em que ataca a subjetividade - emoções, resistências, medos, desejos e atitudes dos personagens, etc. – aos aspectos físicos do ambiente, como arquitetura, paisagens, objetos, entre outros, tecendo uma implicação do discurso inconsciente que busca o tempo todo se expressar no externo, no físico. Assim como os sintomas histéricos se marcam no corpo (QUINET, 2005), Nelson parece desenhar os sintomas de seus personagens na arquitetura de seu ambiente - cenário, como nos muros altos que escondem a vergonha, ou em uma “ilha das prostitutas” que faz ansiar por um gozo sexual.

A fronteira da censura, que demarca os terrenos inconsciente e consciente, é ultrapassada. Porém, os conteúdos que ousaram se apresentar no mundo externo, assim como nos sonhos, aparecem de maneira elaborada, condensada e deslocada (FREUD, 1900; 1901/1976) para dizer o indizível. Nelson camufla o discurso do Outro, que com Lacan (1958-1959/2016) aprofundamos mais no que tange a dramaturgia, mas que nem por isso deixa de querer ser visto e ouvido em sua nova roupagem. Vamos com calma! E aqui vale citar na íntegra o trecho em que Lacan, em suas lições dedicadas a *Hamlet*, dá bases para nossos estudos sobre o teatro, os atores e os autores criativos:

Se *Hamlet* é verdadeiramente o que lhes digo, a saber uma composição, uma estrutura tal que aí, o desejo possa encontrar seu lugar suficientemente corretamente, rigorosamente colocado para que todos os desejos ou, mais exatamente, todos os problemas de relação do sujeito ao desejo possam aí se projetar, seria suficiente de algum modo lê-lo. Faço então alusão às pessoas que poderiam me colocar a questão da função do autor. Onde está a função do teatro, da representação?

É claro que não é absolutamente a mesma coisa ler *Hamlet* e vê-lo representado. Eu não penso que isso possa ser muito problema para vocês e que, na perspectiva que é aquela que tento desenvolver diante de vocês com relação em suma à função do inconsciente - a função do inconsciente que defini como discurso do Outro - não se pode ilustrar melhor do que na perspectiva que nos dá uma experiência como a da relação da audiência a *Hamlet*. É claro que aí, o inconsciente se presentifica sob a forma do discurso do Outro que é um discurso perfeitamente composto. O herói não está aí presente senão por este discurso, da mesma forma que o poeta. Morto há muito tempo, no final das contas, é seu discurso que ele nos lega. Mas, certamente, esta dimensão que a representação acrescenta, a saber, os atores que vão representar esse *Hamlet*, é estritamente análoga dessa na

qual nós mesmos estamos Interessados em nosso próprio inconsciente, é isso pelo que nosso imaginário, quero dizer nossa relação com nosso próprio corpo (ignoro parece a existência de corpos, tenho uma teoria de análise incorpórea, é o que se descobre, ao menos, ao ouvir a irradiação do que articulo aqui, a uma certa distancia!) o significante, para dizer a palavra é nós que lhe fornecemos o material (é isso mesmo que ensino e que passo meu tempo a lhes dizer), é com nossos próprios membros – o imaginário é isto - que nós fazemos o alfabeto deste discurso que é inconsciente e, bem entendido, cada um de nós em relações diversas, pois nos não nos servimos dos mesmos elementos para sermos tomados no inconsciente. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 294, 295).

Supomos que, de maneira análoga as consequências da associação livre no divã (QUINET, 2009), sobre o que nos causa à presença de conteúdos reprimidos em nosso relato – mal-estar, dor, conflito - que é exatamente por isso que o teatro mítico rodrigueano causou, e causa, tanto furor; ele é o portador das “más notícias”, o mensageiro de longas terras que nos avisa que algo vai mal, mas que também pode nos dar, no plano imaginário das identificações, a perspectiva de realizações de nossos profundos desejos.

Por seu caráter mítico, de se pôr a mexer nas raízes mais profundas da humanidade, como enfatiza a crítica, Nelson toca nas feridas de uma sociedade que está a se reinventar, criando e recriando interdições no âmbito individual e social. O escritor criativo se põe a, de fato, criar novas formas de “falar”, de dizer o inexpressável da condição humana. O grotesco, então, toma domínio como recurso estilístico e nos espanta, desagrada e nos provoca. O espaço estará para sempre preso na memória, ou vice-versa. Pedro Dantas, ao prefaciar *Álbum de Família*, diz que “é uma tragédia sem idade, fora do tempo e do espaço, que transcende, de muito, a estreita visão naturalista.” (RODRIGUES, 1993, p. 144). Como nos faz perceber Didi-Huberman (2015), é no plano da memória que as históricas se entregam às reminiscências.

Aqui, ousamos refletir as várias maneiras que podemos ter nas interações individuais com o ambiente. Ao longo da vida estamos marcando e sendo marcados pelos locais nos quais interagimos – somos afetados por experiências boas e ruins. Geralmente, até podemos permanecer lembrando e remoendo os efeitos do que foi vivido; porém refletimos menos o quanto a arte arquitetônica nos expressa, e de maneira inconsciente (ou o quanto alguns locais permanecem em nós, ou nós permanecemos neles). Nossas preferências por determinados formas geométricas, cores, janelas, cortinas, enfeites, porta-retratos, casa, apartamento, altura, arvores, etc. a partir da obra de Nelson podem ter outras leituras. Ao tecer um arranjo teatral em que seus cenários expressam os conteúdos latentes do ser humano, o dramaturgo

nos põe a questionar a função das nossas projeções inconscientes nas nossas preferências estruturais arquetônicas, em que algo dos nossos próprios sintomas podem presentificar o discurso do Outro (LACAN, 1958-1959/2016) em suas negociações internas, como veremos a seguir ao falarmos das bordas do corpo com Breda e Moschen (2017).

O quarto onde Virgínia foi violentada por Ismael, em *Anjo Negro* (RODRIGUES, 2017), permanece inalterado por 16 anos. Nessa passagem da peça nos inquietamos por qual motivo não removeram a cama, trocaram os lençóis, entre outras providências. Mas a astúcia de Nelson talvez nunca tenha sido para a obviedade, mas para algo além do campo de visão. Aquele cenário jamais sairia do psiquismo de Virgínia, ele permanecerá para além do tempo, aonde ela for todos os quartos parecerão o mesmo, assim como todos os homens terão o rosto de Ismael. O elo com o quarto parece engessado e quando da possibilidade de ser livre, ela recua, não se sabe se por medo ou por gosto, a inconstância dos argumentos da protagonista não nos permite certezas, nem necessitamos. Para além, sua divisão psíquica evidencia dor profunda e indícios de que, por mais que os cenários sejam outros, ela estará sempre presa, atormentada pelo cheiro e pela escuridão que pelos atos do marido a invadiram. Impossível ser livre no mundo quando a falta de palavras parece ser nossa prisão. Virgínia não elaborou suas perdas e suas culpas e, assim como *Prometeu*⁶, toda noite pagará o preço pelo que ela acredita dever, em um cenário perpétuo de onde as esperanças, assim como as estrelas e o sol, fugiram.

Nada é arbitrário no “salão” do inconsciente, e para clarear o exemplo acima podemos recorrer aos sonhos e seus mirabolantes cenários, imagens, muitas vezes sem proporção lógica, com tempos que se entrelaçam nas dimensões do presente, passado e futuro. Mas que nos dizem muito do que em nós está reprimido e, por hora, elaborado. De certa maneira, realizamos alguns desejos e as interpretações nos levam a “esmo” para junção de características e rearranjos de determinadas partes postas em outras; ao que Freud veio chamar nos processos oníricos de Condensação e Deslocamento em sua *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900; 1901/1976). Condensar e deslocar são recursos para presentificar um conteúdo

⁶ Mito que relata a punição diária de *Prometeu*, que roubou o fogo dos deuses para dar aos humanos: ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado** (2005). Tradução J. B. De Mello e Souza. Clássicos de Jackson, Vol. XXII. Disponível em: eBooksBrasil.com.

latente que necessita de disfarce, como veremos com Safouan (1987) e o próprio Freud ao nos dedicarmos a falar da escrita inconsciente em tópico específico desse trabalho, bem como do processo criativo da escrita dos escritores, que se assemelha ao brincar infantil (FREUD, (1908 [1907]/1976). Edécio Mostaço escrevendo sobre os recursos de Nelson na primeira peça, em que mistura os planos da memória e do inconsciente, nos diz que “Freud, melhor que Jung, permite entrever nessa construção os alicerces da poética rodrigueana, toda articulada em condensações e deslocamentos, na mesma chave onde operam o sonho e o imaginário” (MOSTAÇO *in* RODRIGUES, 1993, p. 205).

O quarto de Virgínia parece o símbolo do que deve ser pago pela traição à prima. Não há liberdade! Quando o tempo é eterno, a prisão é perpétua. Segundo Pompeu de Souza, sobre Nelson, na introdução de 1993 do Teatro Completo:

No campo estético propriamente dito, seu gigantismo conduz, frequentemente, à disformidade, à falta de medida. A deformação da realidade superficial, visível a olho nu, em proveito da captação de uma realidade mais profunda, acaba por conduzir à deformidade e, esta, à disformidade. É a interposição, entre a realidade geral e a do artista, de uma lente, que amplia mas a disforma – o que, de resto, constitui a constante de toda a arte impressionista, em todos os seus gêneros. (...) na verdade, o bom gosto, pelo que possui de comedido e medido, nunca foi o forte dos artistas essencialmente criadores. (SOUZA *in* RODRIGUES, 1993, p. 137, 138).

Parece improvável que algum leitor de Nelson saia ileso de seus dramas, ao menos uma “repulsazinha” em alguma violência ou imprudência... é de lei. Em “*A vida como ela é...*” a revolta: “mas todo mundo morre?!”. Mas todos no mundo, de fato, morrem (principalmente na “vida real”). E essa é uma das obsessões do dramaturgo, “o morrer”; tão comum para a humanidade e tão doloroso o espelho da finitude, que nos faz sofrer a cada badalada do ponteiro que nos indaga “para aonde vamos” e “o que queremos”, nos lembrando o mergulho de Narciso em busca de si mesmo. A obra rodrigueana se põe a nos mostrar a cicatriz da ferida narcísica que não nos permite esquecer nossa incompletude, como nos adverte Freud (1886-1889/1976) sobre o objeto perdido e a falta estruturante da qual nos fala Lacan (1958-1959/2016) no ensino sobre o desejo e sua interpretação, de que falta sempre um significante.

Como Ionesco, ele julga que as soluções políticas não solucionam a angústia fundamental do homem, seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de

suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis. (RIBEIRO *in* RODRIGUES, 1993, p. 179).

Sábato (RODRIGUES, 1993, p. 22) é quem corrobora a entrada de Nelson no inconsciente a partir das peças consideradas míticas: “Com *Álbum de Família* (1945), o dramaturgo ingressou no território mítico. Depois do subconsciente, cabia sondar o inconsciente primitivo”. O que nos leva a desconfiar que a criatividade do escritor caminhou para além dos seus próprios sonhos de vigília, já que o próprio Nelson chega a dizer que enveredou pelo teatro por intenções simples de ganhar dinheiro. Sua escrita deu vida, desejos e morte aos personagens de seu imaginário, que o consagraram de um extremo a outro, do anjo ao pornográfico (CASTRO, 1992).

Nelson resume o que sentia sobre suas produções, quando solicitado a falar sobre em 1949:

Com Vestido de noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – ‘desagradável’. Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. No gênero destas, inclui (sic, devendo ler-se incluo ou inclui), desde logo, *Álbum de família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos afogados*. 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 plateia. (RODRIGUES, 1993, p. 36, 37).

Para o autor, havia muito juízo moral envolvido na crítica sobre suas obras, que desconsiderava a estilística, a estética própria à criação artística. Sábato destaca o aspecto atemporal que marcava a nova era rodrigueana, bem como as representações simbólicas que Nelson ousava para falar dos problemas que cortavam a sociedade. Com isso, a escrita mítica passa a abolir as censuras e escavar o que existe nas “profundezas” dos indivíduos (RODRIGUES, 1993).

A peça põe em cena, por isso, personagens como que anteriores à história da civilização. Desde que aceitas as regras do jogo social, o homem reprimiu anseios e criou tabus. A psicanálise, com Freud, Jung e outros teóricos, desvendou os mecanismos da mente, que explicam muito bem os procedimentos de *Álbum*. (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 38).

Nesses intentos, temos contemplada a busca incansável da humanidade por sua origem e destino; que metaforicamente é colocada através da “instituição” família, onde nascimentos e desejos de paraíso se convergem. Isto pode ser

percebido quando Edmundo, em *Álbum de família*, faz associações que põe o útero materno como o primeiro paraíso, então, perdido (RODRIGUES, 1993). O que nos remete ao objeto freudiano que alude à completude outrora perdida (FREUD, 1950 [1895]/1976). Será recorrente em Nelson a busca desse lugar perfeito, onde os desejos podem ser vividos, onde aquilo que falta pode ser encontrado. Esse lugar tomará diferentes proporções nas várias peças míticas, tendo inúmeras descrições que aludem aos “cabarés”, onde o autor declara ser repleto de sexo sem amor⁷. Algo que nos será valioso para refletirmos que arquitetura, que forma, damos aos lugares, simbólicos ou reais, que queremos alcançar. A humanidade, embebida na ideia de uma vida eterna, investe muito de sua energia libidinal em um “para depois” da morte, na realização plena, onde a falta não o faça mendigar por objetos pequenos. Conforme veremos sobre o objeto perdido na psicanálise e que terá estreita relação com a sublimação. Por enquanto, situamos com Lacan, em sua introdução do Seminário 4, *A relação de objeto*, o que Freud tece sobre as repetições que ensejam uma busca constante:

É claro que uma discordância é instaurada pelo simples fato dessa repetição. Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se o procura. (LACAN, 1956-1957/1995, p. 13).

Nisso, ao falar do jogo das pulsões, Ferreira (2013) em seus estudos sobre Nelson Rodrigues destaca que qualquer objeto pode servir ao gozo pulsional, já que no contexto freudiano eles são parciais, enquanto Lacan os nomeia de *objeto a*, que tem por função não substituir o desejo, mas causá-lo.

Não sem propósito, o mítico rodrigueano dialoga com o cristianismo e suas figuras de poder, desde o casal primeiro e a rivalidade entre irmãos. Nos prefácios escritos por Sabato, nas várias edições (RODRIGUES, 1981; 1993), vemos

⁷ Segundo Castro (1992, p. 49,50), o início da vida sexual de Nelson deu-se com prostitutas, às quais riam de suas tentativas ingênuas de convertê-las para outro ramo profissional. Ao dar-se conta de que não lograria êxito, o escritor convenceu-se de que “toda prostituta é vocacional” e passou a “servir-se delas como quem se serve do chofer de táxi – para conduzi-lo a algum lugar. No caso das prostitutas, para conduzi-lo ao que ele considerava o seu purgatório particular do sexo sem amor.”

detalhadamente alguns argumentos de Nelson que, muitas vezes, contradiz toda a crítica opressora, evidenciando a impossibilidade de interpretar seus escritos pelo viés do “olho nu”. Em relação ao incesto, por exemplo, o escritor levanta a sugestão de que se constitui como “sinônimo de morte”. Nas palavras de Sábato Magaldi:

Concretizasse o homem suas fantasias inconscientes, a morte seria a inevitabilidade imediata. A história e a civilização traem inapelavelmente a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores. Mas são esses valores que propiciam a continuidade da vida. (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 42)

O incesto, na psicanálise, está atrelado ao símbolo da lei, pois os investimentos libidinais no objeto de amor materno/paterno são reprimidos e substituídos pela identificação com tais figuras, de quem se herda a autoridade que o *Eu* introjetará para dar forma ao *Supereu*, como postula Freud (1923; 1924b/1976) a respeito no texto *El sepultamiento del complejo de Edipo*. Tal instância, portanto, terá como meta refrear os desejos, visto ser a responsável pela moralidade no sujeito. Constitui, pois, uma barreira, pondo limite, interdição, aos desejos. No espaço rodrigueano, essa ameaça incestuosa toma proporções interessantes. Nas peças escolhidas, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, o corpo e o espaço recebem a inscrição das ameaças dessa castração presente na infância; os objetos e a nossa própria imagem serão recursos com os quais se podem perceber as consequências, os sintomas, de nossa relação com os desejos e as interdições. O grotesco em Nelson traça a linha invisível entre o normal e o patológico a partir do atravessar desses limites sociais constituídos no início da civilização.

A culpa, depositária dos preços humanos, como podemos delinear ao pensar o Masoquismo Moral em Freud (1924a/1976), quando o mesmo discorre sobre *El problema económico del masoquismo*, é recorrente em Nelson para simbolizar o risco dos sujeitos em negar os arranjos, mesmo que arbitrários, das leis fundamentais a manutenção da vida. O mítico, aludindo a uma anterioridade da constituição das “coisas” (AZEVEDO, 2004), anterior a lei, nos alerta para as consequências de não se firmar barreira para os desejos: o caos. A impossibilidade de coabitar, a não sustentação de uma sobrevivência fora do colo materno, o não “dar-se a ser estrangeira”, em outras famílias, como a figura da mãe em *Senhora dos afogados*. A falta de completude, como dito acima, será estruturante e em Nelson podemos ver presentificada nas mãos de Moema, na ilha das prostitutas, etc. Algo precisa “morrer”,

se perder, para que nossa energia de vida possa se movimentar para algum lugar, para que o perseguir do objeto seja renovado.

Aliado ao que Quinet (2005, p. 09) propõe sobre o teatro ao expor a *Lição de Charcot*, que “o teatro é feito da mesma substância que o sonho” – encenação do inconsciente, a crítica consagra Nelson como:

Escritor dramático por uma fatalidade não menos inelutável do que essa que domina os destinos humanos em sua tragédia, levado, naturalmente, a sentir a vida e seus problemas sob a forma de ação teatral, isto é, do entrecchoque de comportamentos humanos em face da vida, tanto no exterior como no interior, apresentados diretamente, em palavras e gestos, no momento em que se praticam ou proferem (embora nem se possam projetar ou recordar, mas para um futuro ou de um passado que tem como ponto de referência um dado momento presente), nenhuma outra solução podia adotar, para desenvolvê-lo, senão a que lhe deu, do desenvolvimento no plano trágico, propriamente dito. (DANTAS *in* RODRIGUES, 1993, p. 144, 145).

Isto nos leva as associações livres e desfechos das tramas rodrigueanas, que partem de um acontecimento que, como um novelo de linha, pode ir se esticando para tecer ligações entre afetos e o tempo; histórias que estão em constante emaranhado, contornando os vários conflitos. Como *A moça tecelã*⁸, Nelson constrói e constrói... e talvez até tenha puxado o fio no intuito de desfazer as tragédias da vida humana que tanto desagradaram, mas apenas para iniciar uma nova, que com a arte (teatral) que imita a vida, está sempre a inventar um “admirável” mundo novo.

Em sua segunda peça dessa segunda fase, Nelson estreia *Anjo Negro*; que vai muito além da quebra total com o realismo e toca a delicada questão do preconceito racial no Brasil. A casa, o cenário, são projetados por meio dos valores simbólicos (RODRIGUES, 1993), não há demarcação sobre o tempo onde acontece a trama, nem uma localização plausível para o casarão. Fato que nos despertou para a presente investigação, como fio que nos leva a questionar toda a organização espacial de Nelson, sem, no entanto, ter uma indagação concreta formulada de início. Algo estava dito nesse organizar, mas o que podemos entender dessa “escuta-leitura” das obras míticas?

Mennotti del Picchia (PICCHIA *in* RODRIGUES, 1993, p. 147), ao escrever

⁸ Texto em que uma moça tecelã vai tecendo seus desejos da forma que melhor lhe agrada, até perceber que isso já não lhe satisfaz; e que a deixou escravizada. Diante disso, decide desfazer seu trabalho e iniciar uma nova construção: COLASANTI, M. **A moça tecelã** *In*: Doze reis e a moça no labirinto do vento. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

sobre *Anjo Negro*, alerta:

A ninguém escapa o bordejar pelo fracasso, o possível escorregar no grotesco que há nesse constante equilibrar-se nos píncaros escarpados de uma arte que transporta todo o mundo emocional para seus instantes decisivos, momentos em que o gasto extremo da sensibilidade pode esgotar esse *pathos* trágico e enervado, para o alívio da gargalhada fundindo o paroxismo no grotesco.

Em *Senhora dos Afogados* se repete a fuga do espaço e tempo tradicionais, realísticos. A família está no centro de vários conflitos e podemos perceber vários recursos de figuras de linguagem para presentificar na arquitetura e nos personagens os conteúdos inconscientes. Metáfora e metonímia na teoria lacaniana, tomados em substituição à condensação e deslocamento freudianos (SAFOUAN, 1987), ilustram heranças transgeracionais e, até, o “mar” é tomado como uma personagem invisível (RODRIGUES, 1993) dentro das relações tecidas. Nessa peça o coro espectral dos vizinhos cristaliza a opinião pública e os vários olhares para a intimidade, aludindo exatamente à ótica de ficcionista de Nelson; e o olhar para além do visível (QUINET, 2002). Sábato destaca a escada da casa dos Drummond, fora dos limites reais, em semicírculo, em que o início parece encontrar o fim.

Ao escrever sobre a Peça *Vestido de Noiva*, Carlos Vogt e Berta Waldman reforçam que a criatividade de Nelson inventa uma linguagem e se alinha ao que nos propomos a garimpar em nossos recortes adiante:

Por força de exagerar, de arrastar, como dissemos, as imagens ao delírio de suas próprias formas, o achado literário perde sua eficácia no plano da realidade. Mas como ele é dito, redito e repetido à exaustão, logo se descobre que a intenção do autor – ainda que inconsciente – é sustentar o que afirma, não pelo conteúdo revelador da verdade que enuncia, mas pelo gosto apaixonado da invenção da linguagem (VOGT E WALDMAN *in* RODRIGUES, 1993, p. 202).

Dorotéia está entre “farsa e tragédia”, permeada de culpas e armadilhas; nessa obra a casa é feita só de salas, ao que parece ser uma fuga dos desejos e das intimidades próprias ao espaço representado pelo quarto. “O quarto simbolizaria a perigosa privacidade, o recolhimento individual, que dá rédeas a imaginação” (RODRIGUES, 1993, p. 60). Amor e família constituem o enredo de desentendimentos grotescos e por vezes repugnantes da protagonista que sucumbe a degradação. Passado e presente estão entrelaçados na divisão de Doroteia que figura entre a

beleza representando o desejo e o escárnio do lado da culpa inconsciente. Sendo a última peça do teatro mítico, ela intriga e descortina aspectos psicológicos para além da razão, evidenciando sujeitos regidos por um discurso Outro, que segue o caminho oposto ao da preservação da vida.

Sobre essa peça, Carlos Castello Branco (RODRIGUES, 1993) toca exatamente na âncora desse trabalho. Ao lermos Nelson e supormos que sua criatividade tem muito a nos ensinar sobre a condição humana, poderíamos ser traídos pelo desejo de provar nossas visões/intenções criando uma simbologia como prova. E é nessa parte que o crítico nos esclarece a repulsa de Nelson à realidade imediata e, propriamente, cria e defende sua “verdade”:

O risco está em que não lida ele intencionalmente com símbolos nem procura sugerir uma verdade através de sinais metafóricos. Para ele não há símbolos, há uma realidade profunda na qual acredita com paixão e que procura transmitir com desespero. A natureza metafórica de toda arte é que gera equívoco em relação às proposições de Nelson Rodrigues. Símbolos, sinais, sugestões seriam para o autor os dados da realidade imediata, que ele repudia. O que vale para esse autor, tão intimamente vinculado à sua própria obra, é a verdade que oferece em suas peças e que é para ele a dura verdade. (RODRIGUES, 1993, p. 149)

Nessa “verdade” na estrutura da ficção reside e se ata o nó das contradições, na divisão psíquica, hiância em que aparece o discurso do Outro, como nos ensina Lacan (1958-1959/2016).

2.2.3 Tragédias Cariocas

Quanto às Tragédias Cariocas, o prefaciador Sábato pontua considerações de críticos em relação à denominação de tal classificação, destacando aspectos como o deslizar de uma escrita que vai das tragédias universais para adentar nos costumes de uma região específica, como o Rio de Janeiro, e com o tom de comédia que não se desliga do trágico, mas mantém a essência do que é comum a condição humana (RODRIGUES, 1993). Na busca de compreendermos esse salto, ou desvio, brusco dos delírios rodrigueanos aos pés no chão do cotidiano senso comum, recorreremos às palavras de Sábato Magaldi:

Por que Nelson enveredou para a tragédia carioca? Como para tudo o mais, muitas explicações podem ser tentadas. De um extremo a outro, indo de motivos lisonjeiros a subalternos. Teria fundamento imaginar que, em face

das dificuldades enfrentadas pelas peças míticas, e que se desdobravam da Censura aos espectadores (e até mesmo aos intelectuais), o dramaturgo se demitiu dos vãos mais elevados e buscou um compromisso com o meio. Se os melhores críticos literários da década de quarenta expulsaram Álbum de família do campo da literatura, e um amigo insuspeito como Manuel Bandeira recomendava a Nelson escrever sobre pessoas “normais”, como insistir numa tecla que aprofundava o divórcio da plateia?

Lembre-se que Álbum de família estava interdita. Anjo Negro, depois de problemas censórios, teve principalmente um êxito de estima. Senhora dos afogados, cuja composição, no *Teatro quase completo*, está datada de 1955, embora tivesse estreado, no Municipal do Rio, em 1º de junho de 1954, na verdade, desde janeiro de 1948 conhecia o veto da Censura, o que faz supor que saiu das mãos do autor ao menos desde 1947. E Dorotéia, iniciada nesse mesmo ano, só foi à cena em 1950, para uma permanência de algumas semanas em cartaz. Temendo, aliás, as desconfianças provocadas pelo seu teatro, Nelson submeteu essa peça à Censura com o nome de um amigo.

Era, sob todos os aspectos, um cerco muito violento, que justificaria uma revisão de processos e propósitos. Mas não penso que seja uma capitulação a passagem das peças míticas, cheias de intuições poéticas e vanguardistas, ao realismo das tragédias cariocas. Na lógica interna de sua criação, o dramaturgo já havia rasgado o subconsciente e sondado as raízes inconscientes. Ele cumpriu, por inteiro, a viagem interior. Estava na hora de retomar o caminho de volta, reencontrando a realidade mostrada pela revelação do Outro. (MAGALDI *in* RODRIGUES, 1993, p. 67).

O legado das tragédias cariocas parece reunir traços das interioridades humanas e da realidade palpável cotidiana, que de maneira menos metafórica continua a dizer sobre a complexidade das vivências humanas.

3 PSICANÁLISE E ARTE – TEATRO

3.1 Produções sobre Psicanálise e Nelson Rodrigues

Seguimos buscando o que o artista pode nos mostrar de novo. E Moraes (2012, p. 22, 54) aponta uma “função analítica” na literatura, por meio da relação transferencial com o leitor. Podemos perceber isso na obra de folhetim de Nelson (CASTRO, 1992). A estrutura dramática consistiria, então, em uma maneira “elaborada” de conceber a realidade e permitir que o real se apresente de maneira menos repulsiva, já que o autor afirmava que sua ótica de ficcionista era o “buraco da fechadura” (CASTRO, 1992, p. 01), uma maneira de contemplar a intimidade dos sujeitos.

Ao entrarmos em contato com a escrita “mítica” de Nelson, percebemos que a razão não impera em seu universo ficcional, assim como no processo analítico, visto que a lógica é a do inconsciente; pois “com a psicanálise, o discurso do sujeito refuta o *cogito* cartesiano, descentrando o sujeito de si mesmo, apresentando-o como um desconhecido ante si, alguém que não é senhor do seu próprio destino.” (FREITAS, 2001, p. 28). Santos (2008, p. 103), sobre a escrita de Nelson, diz: “É no plano do inconsciente, quase sempre, que se passam as peças, contos e romances de Nelson Rodrigues.”. Desta forma, já que estamos no plano das várias formas de conhecimento, vale destacar que:

A literatura desempenha o mesmo papel que a filosofia: desestabilizar a ciência, ao mesmo tempo que se apresenta como *outro* conhecimento do mundo dos homens. Ela trata o homem na sua anterioridade de homem: como ser que ama e odeia ao mesmo tempo. A literatura vive lembrando a ciência que o homem, antes de ser inteligência do mundo e senhor das máquinas, é desejo insatisfeito. (SANTOS, 2008, p. 36).

Assim como complementa e se aproxima da psicanálise em muitos pontos, a literatura confronta e se afasta, na medida em que, pela criatividade, diz muito sobre o sujeito desejante, antes de qualquer método científico. Santos observa que Freud é considerado um dos “perturbadores do sono no mundo”, implicando sua maneira de ver e pensar nos principais temas literários da contemporaneidade (SANTOS, 2008, p. 88). Freud tinha um jeito peculiar de escrever, divergente do modelo-científico da época, conforme assevera Santos (2008, p. 106):

a psicanálise é (ou quase) um gênero literário (...) ela se serve do poder da palavra – não a do analista, ou de qualquer outro, sob a forma de conselho, orientação, sugestão etc., mas a do próprio sujeito que se indaga sobre o enigma do seu desejo.

Isto impulsiona a alocação dos escritores no lugar de Sujeito Suposto Saber, a quem se credita uma maneira de dizer o “indizível”, o não assimilado das relações.

Veremos que Nelson Rodrigues, nesse sentido, ficou conhecido por sua “obsessão” pelas relações amorosas e por uma espécie de máxima assim nomeada por Nadiá Paulo Ferreira: “o sexo é a maldição e o ódio é o amor” (FERREIRA, 2013, p. 88). A mesma autora recorre a Gregório de Matos, Nelson Rodrigues e Fernando Pessoa para expor o “indizível” das relações amorosas, em termos psicanalíticos, pondo amor e ódio em “cenas” e “rimas” que evidenciam o “dever” atrelado ao “bem” e o “desejo” ao “mal” nas sociedades ocidentais.

Seguindo essa via do amor, Ferreira (2013) nos socorre no tocante as obsessões rodrigueanas para situar o lugar da falta estruturante, tomada como “falta-a-ser”, que no cristianismo operou a substituição do desejo pelo amor, troca que teve como resultado a condenação do sexo, dando o *status* de pecado ao que antes era privação. “O amor é transcendente e o desejo sexual é abjeto. A via da purificação do impuro é o amor” (FERREIRA, 2018, p. 79). Sendo para isso necessário recalcar as pulsões, o pesadelo do sujeito tem por material o retorno do que foi banido. A autora, então, pontua a posição de Nelson de elevar o amor para além da vida e da morte. Porém, essa luta de forças antagônicas, entre o “divino” e as “tentações”, caminha para a formação de sintomas, pois o que retorna aparece de maneira camuflada. E isto é, por excelência, nosso material de futura análise.

Sendo o sexual o “maldito” e o “ódio” o amor, Ferreira (2013) considera esses os tecidos das tramas do teatro rodrigueano, em que as maiores “falhas” de caráter desenham a composição do universo do autor, que se dividem entre obrigações e desejos. É nesse campo que Nelson mexe com as raízes da cultura, ao articular a lei com a proibição, trazendo para suas peças as interdições mais remotas, como o incesto e o parricídio. A autora recorre à peça *Dorotéia* (RODRIGUES, 2017) para nos capturar pelo jogo da linguagem de Nelson, que nessa busca de pôr suas personagens em fuga dos desejos, constrói uma casa sem quarto, apenas de salas, visto que é no quarto que carne e alma se “perdem”. Com isso, Ferreira (2013, p. 92)

continua a fazer suas articulações entre Freud e Nelson, nos advertindo que a lei nunca eliminou a transgressão, mas promove efeito contrário ao frisar que as proibições fazem o desejo ascender, lembrando que em *Totem e tabu* Lacan destaca o reconhecimento de Freud: “que a origem da Lei universal está no crime primordial”, onde começa o homem.

É disso que surgem as autopunições frequentes nas obras de Nelson ou os assassinatos, nos quais os sentimentos de culpa exigem um crime, contra si ou contra o outro. O *supereu*, então, é a instância que ocupa destaque no teatro mítico rodrigueano. Ferreira (2013, p. 96) aborda o assunto ao falar do personagem Ismael, da peça *Anjo Negro*, pois “esses atos criminosos, nomeados por Lacan de “crimes ou delitos provenientes do superego” ou de “casos que decorrem claramente do edipianismo”, levam Freud à descoberta de que a origem da ação criminosa está no sentimento de culpa.”. Segundo a autora, os atos criminosos diminuiriam o sentimento de culpa constituído na infância, operando um deslocamento para outro crime, no intuito de que a culpa continue desviada da causa originária.

Sobre o imaginário rodrigueano, Vitorello (2009) o investiga, no viés da psicanálise, tomando-o como obsessivo em seus temas, visto que se voltava para a “tragédia humana” e o desejo relacionado à falta frente a um social repressor. Quanto ao teatro, Pereira (2012, p. 57) diz de uma construção de personagens que apresenta a lógica do desvelamento da verdade, semelhante ao processo analítico. A “máscara” dos personagens corresponderia a um trabalho de construção da verdade. Este aspecto nos interessa para aprofundar a noção de que a verdade, na concepção psicanalítica, não corresponderia a algo oculto a ser desvelado por trás da aparência. A aparência como “forma” constrói, ela mesma, um modo de relação com a verdade. Isto nos impulsionou a trazer Nelson Rodrigues e seu estilo nas investigações sobre as formas que tomam sua arquitetura – sua cena.

Nascimento (2016) muito nos desperta, pois desenvolve sua tese de doutorado voltando-se para o teatro rodrigueano; e com um tema bastante pertinente para as discussões contemporâneas sobre feminicídio. Ela estrutura um estudo detido sobre as construções de Nelson Rodrigues em torno das figuras femininas, apontando a reciclagem de personagens, que consistiria em “espectros de outros textos” que se fazem presente em uma nova moldagem e drama, sendo uma característica própria da dramaturgia e do processo criativo de reinventar.

No caso da apropriação dos materiais rodrigueanos proposta por esta pesquisa, o trabalho de reciclagem se dá através das personagens e das narrativas que lhes são referentes, além dos espectros de temas (infidelidade, castidade, violência, feminicídio), situações (velório de uma morta ausente, embate entre duas mulheres/culturas) e espaços (a casa como metáfora da família e a sala de visitas, como espaço que se abre para o que vem de fora). (NASCIMENTO, 2016, p. 14)

Segundo a autora, Rodrigues privilegia a liberdade poética, não firmando um compromisso de coesão narrativa com as influências espectrais. Estas que se alocam em suas tramas de maneira um tanto desintegrada, sem almejar compartilhamento de referências com o público e contemplando, a seu modo, os aspectos paradoxais que lhe parecem estrangeiros e próximos, simultaneamente.

Em sua tese, a autora Nascimento (2016) destaca alguns aspectos que nos são centrais na presente investigação, como a refuta de Nelson Rodrigues a tecer uma trama lógica baseada no cunho causal, pois os intentos do escritor ousavam, sobretudo, caminhar no vale dos desejos humanos. Era um teatro, pois, da transgressão, visto que tinha o interno como objeto e a missão de projetá-lo como espetáculo. Nessa lida, Nascimento nos aponta que o espaço da cena e o tempo coadunam com os preceitos freudianos sobre o conceito de fantasia, visto que, como efeito do inconsciente, traz as características do entrelaçamento entre passado, presente e futuro em direção a um desejo (FREUD, 1908/1976). Essa ousadia rodrigueana “pegou” o público de surpresa com as produções míticas, que por muito causou grandes repulsas (RODRIGUES, 1993). Temos, então, que “apesar do dramaturgo fazer troça com os psicanalistas em crônicas e peças teatrais, é inegável a linha 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” (NASCIMENTO, 2016, p. 29).

Nascimento (2016), procedendo à leitura psicanalítica de *Senhora dos Afogados*, nos lança à reflexão sobre o incesto nas peças de Nelson, que, sendo recorrentes nas tramas do autor, insistem em evidenciar o fio frágil do processo civilizatório e dos ditames sociais que interdita os investimentos infantis em figuras parentais em um tempo “primitivo”.

Ainda sobre a mesma peça, Nelson Rodrigues não apenas põe os cenários a serviço do inconsciente, mas o corpo de D. Eduarda, a mãe, traz uma inscrição como veremos nos estudos com Didi-Huberman (2015) sobre o corpo da histérica ser portador de uma escrita inconsciente. Pois,

Outro ponto que chama atenção no diálogo acima é o fato de d. Eduarda não ter domínio sobre suas próprias mãos, que agem à sua revelia, ou seja, as mãos agem nela, sem que ela queira e sem que possa fazer nada contra isso. Esta autonomia das mãos faz com que elas adquiram, a meu ver, o estatuto de um ser independente que existe e age na personagem, como o sujeito do inconsciente encarnado em uma parte do corpo. É possível supor, inclusive, que as mãos de Eduarda têm um desejo próprio, que irradia sobre a personagem e a faz desviar-se de seu caminho de mulher honesta: este desejo é acariciar. (NASCIMENTO, 2016, p.112)

Já em sua dissertação, Nascimento fala do processo de deformação em Nelson Rodrigues e sua estilização com o intuito de promover o desmascaramento, ou presentificar o material inconsciente (NASCIMENTO, 2011), ponto de inspiração na presente investigação sobre a linguagem propriamente rodrigueana que nos alude aos processos oníricos. Com isso, nos debruçaremos sobre seus cenários repletos de figuras de linguagem para analisarmos o “choro saindo do chão”, sua “cama triste”, entre outros aspectos que nos remetem a uma mensagem bastante elaborada.

3.2 Freud – O início: Conceito de *Catarse* em Aristóteles

Na busca de tornar mais didática a compreensão da arte presente no ensino de Lacan e na escrita de Freud, Regnault (2001) destaca as contribuições da filosofia para o método psicanalítico e para a compreensão das produções artísticas. Um aspecto central para o teatro é a noção de *catarse* advinda de Aristóteles em sua obra *Poética*, atrelada à representação da piedade e do temor, e que embalou, inclusive, o início da teoria psicanalítica em sua ligação com a linguagem, visto que falar seria uma fonte de alívio e poderia resultar na “cura pela fala”. Algo, portanto, dessa dimensão seria possível ao espectador das artes cênicas que, por identificação com o herói da peça, poderia obter satisfação em viver uma experiência para além dos limites de sua vida sensível. Diante disso, o autor não se furta de se remeter ao pai da psicanálise como cientista em uma “navegação” sobre temas que até hoje convidam a remar. Uma obra interessante para se pensar a *catarse* está na franquia de filmes *O expurgo – uma noite de crimes*⁹, em que são misturadas cenas de terror, piedade e também uma reflexão sobre a questão dos bens e da lei. O que faz possível, ainda, uma

⁹ Direção de James DeMonaco. É criado “o expurgo” nos EUA pelos Pais Fundadores, onde em 15 de abril de todo ano, por 12 horas todo tipo de crime é permitido, com a justificativa de que isso expurgaria o mal e purificaria o ser, causando um alívio e promovendo uma “limpeza” social e diminuindo a violência durante todo o ano (acumulando, na verdade).

identificação dentro de alguns contextos, para depois se flagrar na indagação se não estamos, nos dias atuais, em iminência de um expurgo em nome de “pais fundadores”, figuras que encarnam o extermínio em nome de um bem maior para a estruturação de uma família e sociedade ideal.

Freud (1942 [1905 ou 1906]/1976), em *Personajes psicopáticos en el escenario*, dá um passo a mais diante do conceito aristotélico e afirma que, se diante do drama, frente ao temor e a piedade, é possível uma purgação, purificação, dos afetos, isso também abre a possibilidade de fontes de prazer e gozo em nossa vida afetiva, com descargas e excitação sexual. No entanto, ele condiciona tal gozo, diante do conflito entre o inconsciente e consciente no drama do personagem, a necessidade de que o espectador seja também neurótico¹⁰. É necessária uma identificação. Nesse texto, ele compara o jogo do adulto no teatro ao brincar da criança que almeja ser adulta. Seria, então, da ordem de uma identificação com o herói que possibilitaria satisfações com segurança, ou seja, a aventura é possível ser vivida, mas diante dos riscos que ameaçam os personagens, o espectador pode se recolher com segurança, na certeza que infortúnio nenhum lhe acomete e que seu gozo, embora não pleno, em partes está assegurado.

Freud tem seu percurso no teatro, indo do sacrifício primitivo, passando pelos gregos até a modernidade - com a instabilidade neurótica posta nas peças. De certa forma, o pai da psicanálise esteve pessimista em relação ao futuro dessa arte ao observar os aspectos culturais de produção e a reação do público, e teve receio de que com o tempo haveria um desaparecimento das encenações. Lacan, no entanto, abrirá mais ainda as possibilidades para uma catarse generalizada e acredita que as mudanças para o moderno não afetará os efeitos de tal arte, destacando que o público deve ter sempre estado no mesmo ponto, “tudo está sempre ali – simplesmente, nem

¹⁰ **Neurose** al. Neurose; esp. neurosis; fr. névrose; ing. Neuroses. Termo proposto em 1769 pelo médico escocês William Cullen (1710-1790) para definir as doenças nervosas que acarretavam distúrbios da personalidade. Foi popularizado na França* por Philippe Pinel (1745-1826) em 1785. Retomado como conceito por Sigmund Freud* a partir de 1893, o termo é empregado para designar uma doença nervosa cujos sintomas simbolizam um conflito psíquico recalcado, de origem infantil. Com o desenvolvimento da psicanálise*, o conceito evoluiu, até finalmente encontrar lugar no interior de uma estrutura tripartite, ao lado da psicose* e da perversão*. Em conseqüência disso, do ponto de vista freudiano, classificam-se no registro da neurose a histeria* e a neurose obsessiva*, às quais é preciso acrescentar a neurose atual, que abrange a neurose de angústia e a neurastenia*, e a psiconeurose, que abarca a neurose de transferência* e a neurose narcísica. A expressão neurose de caráter provém da terminologia de Edward Glover* e da doutrina de Wilhelm Reich*, enquanto a noção de neurose de fracasso foi cunhada por René Laforgue*, e a de neurose de abandono, pela psicanalista suíça Germaine Gueux (1904-1984). (ROUDINESCO, 1998, p. 534, 535)

sempre no mesmo lugar” (LACAN, 1959-1960, p. 306). A isso Regnault (2001) corrobora que a condição trágica é eterna e na modernidade temos a oposição *do serviço dos bens*, em uma posição de resposta à demanda social, e o *desejo*, frisando que este é sempre “desejo do Outro”.

Nelson Rodrigues talvez quebre um paradigma em relação ao exposto acima, referente à catarse e purgação, pois o ele reconhece que sua obra teatral é desagradável, causa mal-estar, ele mexe ao mesmo tempo com o psíquico e o físico.

3.3 A Histeria como espetáculo – A Outra Cena e o Corpo

Aqui nos propomos a pensar o caminho que nos conduziu as peculiaridades das construções cênicas de Nelson Rodrigues; nisto, ousamos uma analogia entre suas projeções de espaço e tempo nas suas chamadas peças míticas com os processos oníricos, especificamente nas obras *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*. E para isso retornamos a origem dos estudos de Freud, a histeria, considerando o inconsciente como *Outra Cena* (QUINET, 2005).

Nas palavras da crítica de Paulo Mendes Campos sobre o teatro, tentamos aproximação com nossa percepção da obra rodrigueano e que nos conduz nesses escritos:

A velha ideia de que no teatro destelhamos uma casa para ver o que se passa lá dentro é que é de uma mediocridade alvar. Se o teatro fosse tal bisbilhotice, nunca um homem sério teria se ocupado dele. No teatro que se preza, pelo contrário, não somos uns indiscretos, e nem mesmo espectadores, mas participantes (uma voz a mais dentre as outras vozes conflitantes). Não apenas por isso, mas também por isso. Nelson Rodrigues revela a sua grandeza poética no palco: ele conseguiu eliminar o espectador, e deste fazer uma voz, por sinal que nem sempre muda na poltrona, mas muitas vezes uma voz veementemente protestante. É como se o indiscreto fosse olhar a casa destelhada e se visse lá dentro, não necessariamente na figura de um personagem, mas envolvido pelas vozes que vão despindo o convencionalismo cauteloso com que cobrimos as vergonhas da própria existência. (...) podemos dizer que o teatro é verdadeiro quando estamos lá dentro e despídos; e é falso quando lá estamos vestidos. (CAMPOS *in* RODRIGUES, 1993, p. 152).

Esse “estar nu” dentro das peças de Nelson nos remete ao incômodo que ele provocou na plateia, na sensação desagradável de que algo nos olha de volta quando lemos e assistimos suas obras (WAJCMAN, 2012). Essa metáfora da casa nos parece muito válida, pois vemos remexida essa arquitetura nas peças míticas que escondem a vergonha, a culpa e os desejos mais obscuros. Como a histeria que terá

o corpo como tábula, Nelson Rodrigues faz nos seus cenários a projeção do mundo interior comprometido seriamente em burlar a censura e marcar presença inconveniente no mundo “palpável”. Como aquele objeto no qual tropeçamos, “opa!!” – “era só uma palavra solta” – o artista dispõe seu organizar arquitetônico, como a histeria com seu código de escrita.

As investigações às quais nos detemos nesse tópico concebe um diálogo estreito com os estudos sobre a histeria¹¹ empreendidos no Hospital da Salpêtrière, clínica para doentes mentais em Paris, na França, onde o médico Jean-Martin Charcot no século XIX conduzia um “espetáculo” que impulsionou as primeiras formulações de Freud (1985 sobre os estudos em Paris) sobre a noção de inconsciente e elaboração de uma nova técnica de tratamento, o método psicanalítico.

Nas aulas das “terças-feiras” era possível contemplar corpos entregues aos seus sintomas que desafiavam a medicina e fixavam olhares e vozes para o “fingimento” de uma “uma dor que deveras sente”. Segundo Didi-Huberman (2015), aquelas aulas ministradas por Charcot, que renovava o conceito de histeria e oferecia um enigma para fotógrafos e cientistas, poderia ser considerado um “capítulo da história da arte”.¹²

¹¹ Quinet (2005), ao final da obra/Peça *A lição de Charcot*, faz um retrospecto sobre as concepções referentes à Histeria, desde o antigo Egito, passando pela Grécia e adentrando a Era Cristã em Roma. Nestes tempos é nítido que os estudiosos colocam no centro das “crises históricas” as características femininas, ligando-as ao útero e, muitas vezes, o coito e a gravidez são postos como solução para o problema. Apenas no século II d.c, Galeno (131 a 201) cunhará a ideia de um esperma feminino que, ficando retido (como em situações em que a mulher fica longo período sem relação sexual – viuvez, etc), desencadeia os sintomas; o que permitirá pensar a possibilidade de ocorrência no homem por uma analogia aos sintomas manifestos com a retenção do sêmen. Após o advento do cristianismo, a medicina esteve sob “a ordem” espiritual por mais de dez séculos, pois Cristo era o médico das almas e dos corpos, o que fez a histeria caminhar da origem uterina para a possessão demoníaca. Isto que pode ser percebido na “Caça as Bruxas” do Renascimento, o corpo era morada do Diabo. Foi preciso esperar até o século XVII para que novas teorias surgissem, mas ainda com elo ao “aclamado” útero ou com a entrada do cérebro nos estudos, no entanto, com forte teor moral. Thomas Sydenham (1624-1689) pensará a histeria em suas múltiplas facetas, dizendo ser ela como um camaleão, de difícil definição e constantes mudanças, que não segue regra alguma; Phillipe Pinel (1745-1826) desacorrenta os loucos, mas volta a recomendar o matrimônio como “remédio” para a condição histérica considerando-a uma neurose; no século XIX vários autores se voltaram para tentar novas explicações, destacam fatos e traços sem enquadrá-la satisfatoriamente em uma classificação definitiva, figurando-a como “doença detestável”. Chega, então, Jean-Martin Charcot (1825-1893) que se interessa pela descrição mais do que pelas causas da histeria e faz dela um tipo clínico completo. Neste ponto, ele recorre à hipnose com a sua noção de “ideias que podem ser despertadas” (através da autossugestão derivada de eventos traumáticos) para, então, “reproduzir” os sintomas e ministrar suas aulas. A isso se seguiram críticas que o acusam de “inventar” a histeria, pondo-a como uma simulação.

¹² O movimento Surrealista de 1928 considera a histeria como um “meio supremo de expressão” (QUINET, 2005, p.102).

Chegamos ao ponto em que psicanálise e arte se entrecruzam para nos ensinar sobre a alma humana, “escutando” do artista criador o apontamento para uma clínica do desejo; este que se manifesta dos sonhos e nas formações de compromisso que se manifestam no corpo. A histeria, portanto, como um teatro de atores que diziam suas dores de maneira “criptografada”; e viria a nos ensinar sobre o “poder” da fala do paciente e da escuta profissional, bem como da sugestão do mestre, da transferência e da montagem teatral para os espectadores de um sofrimento. Ou seja, o drama singular para um *show* popular.

O que Nelson Rodrigues apresenta de inovador em seus textos míticos nos convida a pensar as “escritas descobertas” na prática clínica, a saber: os sonhos, os sintomas psicossomáticos e a realidade psíquica, figurativa. Nessa lida, de ter o inconsciente em tal estrutura de expressão, metáfora e metonímia serão recursos pelos quais o não dizível se apresenta (SAFOUAN, 1987). E desta forma, somos levados a perceber como se presentifica o discurso do Outro nas produções dos sujeitos no processo analítico por meio da Associação Livre. O teatro mítico rodrigueano, nessa pesquisa, é tomado em suas vicissitudes para uma analogia sobre as construções, bastante elaboradas, do inconsciente. Dito de outro modo, a dramaturgia de Nelson daria “forma” ao espetáculo interno que se manifesta o tempo todo na linguagem, falada ou “cifrada” que busca “de maneiras mil” virar verbo, se fazer ouvir.

Quinet ilustra bem em seu livro (peça) *A lição de Charcot* os ensinamentos no referido hospital, em uma narração aos modos de uma peça de teatro, deixando claro o “*show*” voltado para a “encenação” histérica e, ele mesmo, traçando o jogo entre a realidade factual e a presença constante do saber inconsciente.

E a histeria surge. Lírica, patética, convulsiva, deslumbrante. A voz e o olhar; música e luz. Não há texto. Só o corpo e suas emanções. Todo o espaço é dado à *histeria de hospital* e à *histeria de salão* no palco onde ela se desgarrou de sua origem uterina para aparecer em todo seu esplendor subjetivo de sintomas e *mise-en-scène*. (QUINET, 2005, p.07)

O objetivo, portanto, é recorrer à arte para contar o nascimento da psicanálise e ensinar sobre a técnica, com magistral criatividade. Os personagens existiram e a base da escrita foram textos de história e das obras de Freud. “A peça se passa em Paris no final do século XIX, num momento fictício telescopado entre novembro de 1885 e o ano de 1888” (QUINET, 2005, p.11). Como aludido pelo autor,

Nelson Rodrigues inspira-lhe os planos por onde a obra e as histórias deslizam. Nisto, presente e passado estão em elo constante evidenciando que o tempo é sempre “o agora”, composto de lembranças e expectativas que se renovam no momento exato da escrita para produzir o novo, a “atual” verdade. Esta que no caso é histórica no contexto da ciência da subjetividade, não deixa de ter a visão do próprio autor envolvido em suas impressões das visões que testemunhou e investigou, ou seja, sua história individual:

Alto lá! *Está parecendo uma peça de teatro! Mas muito naturalista.* Nelson Rodrigues sopra-me a estrutura teatral dos diversos planos. Freud, por favor, dirija a peça e introduza a *Outra Cena*. Não foi você quem chegou em Paris como neurologista e saiu psicanalista? Está bem, talvez eu esteja exagerando, pois você precisou primeiro se analisar — o que você fará um pouco depois (no final dos anos oitenta, do século XIX é claro), a partir de sua relação com Fliess. Mas que você tenha saído de Paris com o germe da psicanálise, você concorda, não é? Foi ali que se deu a virada. Foi ali que você vislumbrou *A coisa*. (QUINET, 2005, p. 08, 09).

A peça de Quinet, desta maneira, contada a partir de sua inspiração e organização, parece-nos a própria técnica analítica, onde analista e analisante estruturam uma trama, ou um drama. “E passamos à ação e ao trabalho de corte, leitura e costura do texto.” (QUINET, 2005, p.09).

Seguimos com Didi-Huberman (2015) a *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*, para as interrogações sobre a histeria e a fantasia de saber, tanto no que concerne a decifração do sintoma como a produção de um “catálogo”, um álbum nosológico, para as descrições dos ataques histéricos dos internos (pacientes). E nisto o autor situa o “*status*” de “espetáculo” das Lições de Charcot¹³, em que após o fracasso de muitos médicos/psiquiatras de definir, em termos científicos, a dinamicidade da patologia em questão, inventava-se, fabricava-se, aos moldes do teatro, um evento que punha o corpo entregue aos seus sintomas - para estudo e para deleite de uma dor que se diz sem falas. Com tais recursos didáticos, cênicos e fotográficos, a loucura adquiriu outra forma e, para muitos, essa fase é considerada um tópico da história da arte. Por qual motivo? Entre tantos, a crítica de Didi-

¹³ Segundo Didi-Huberman (2015, p. 39), “Aulas magistrales das sextas-feiras, lições das terças. Recepções noturnas às terças-feiras, na mansão particular no nº. 217 do bulevar Saint-Germain; altas rodas, é claro: a nata da medicina”. Entre as figuras que frequentavam os eventos de Charcot, Didi-Huberman destaca políticos, pintores e escultores, arquitetos, “literatos”, colecionadores de arte, chefes de polícia e cardeais.

Huberman desvela uma hipocrisia nesse método, nos que assistem e nos que se alinham aos intentos “charcotianos”, que envolve estética e ciência; na primeira temos a dor de uma alma sendo admirada em sua “beleza”, na segunda temos a pretensão de uma descoberta sobre o tema da histeria por meio do teatro e da “pose”, que “inventam uma verdade”.

O fato é que Charcot reinventou o modo de olhar a histeria, distinguiu-a de outras categorias patológicas, reproduziu-a para fins de estudo e observações e nos permitiu uma concepção mais aberta dos termos histéricos, o que levou Freud a admirar o mestre, porém a ir mais longe, vislumbrando novos horizontes na prática, além da teoria e da reprodução “técnica” dos sintomas. E a arte esteve constantemente ao lado da construção de seu método psicanalítico, especialmente o teatro com os escritores criativos.

A experiência de Freud (1956[1886]/1976) em Paris certamente o despertou para a peculiaridade do professor (Charcot) em conseguir prender a atenção dos espectadores. Estariam todos fixados nos sintomas alheios ou capturados em seus próprios como em qualquer outro teatro que não se pretende científico? Como desde Aristóteles e sua noção de catarse? “Um olhar que observa e se abstém, ou finge abster-se de intervir. Um olhar mudo, sem gestos. Finge ser puro, ser o “olhar clínico” ideal, dotado apenas disto: a compreensão de uma linguagem no espetáculo que lhe é “oferecido” pela vida patológica. Mas haverá espetáculo sem montagem cênica?” (DIDI-HUBERMAN 2015, p. 44,45).

Charcot era o diretor da peça individual de cada histérica que se apresentava em suas lições, pois convocava nelas a “atriz” e entregava aos seus admiradores o enigma de uma Outra Cena, vivida uma vez e reencenada inúmeras outras por ocasião de seu teatro. O corpo entregue ao experimento e a uma estilística que captura quem vê sem expurgar padecimentos de quem sente. Ponto que nos convoca a procurar o sujeito de tais corpos, bem como a ética e o limite de toda metodologia (não é objetivo dessa pesquisa se deter em demasia nestes apontamentos, mas se valer da forma, do modelo, para alicerçar considerações sobre como teatro e psicanálise podem confluir). Uma paciente atriz/modelo que cristaliza uma linguagem e nos ensina sobre toda a condição humana que não se fixa num quadro, mas se reinventa nas encenações diárias. “O que precisava salvar a qualquer preço era a forma. O que se escrevia a partir do caso, e com o propósito de inscrevê-lo por inteiro, era como que um alfabeto do visível dos corpos” (DIDI-HUBERMAN

2015, p. 48).

Portanto, nessa aclamada estética científica da “bela alma” propagada na clínica Salpêtrière no final do século XIX (fotografias¹⁴ e aulas no anfiteatro), encontramos laço que une método, linguagem e ciência; e que testemunhamos nos sonhos, na histeria e na escrita criativa, justificando nosso rodeio para reunir psicanálise e arte; desta maneira, nos munimos do que é próprio a todo investigador: inquietação. E embrenhamos no teatro mítico de Nelson Rodrigues com vistas “ao novo”.

É frequente as personagens rodrigueanas caminharem com o peso de uma culpa que as fadaram ao fracasso, a repetição de situações dolorosas. As considerações de Didi-Huberman (2015) sobre a histeria abordam essa característica que se faz tão visível nas frequentes crises e atitudes com as quais lida Charcot. Por tal questão, temos constantemente “estatutos temporais antitéticos”, ou seja, um mergulho em situações paradoxais que põe em dúvida a veracidade das narrativas e vivências das afetadas, pois hora desejam, hora repudiam, tornando os afetos, manifestos no corpo, verdadeiras “catástrofes” – como paralisias, cegueiras, etc. “Todo mundo mente, mas em situações comuns, o corpo deixa transparecer e “acusa” a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 111). No tópico destinado à Linguagem dos sonhos, falaremos das palavras primitivas antitéticas.

Freud foi levado a compreender a especificidade da histeria, que é regida por pensamentos que cumprem um propósito organizado, mas que, no entanto, é inconsciente e evidencia o que não pode se realizar. O desejo da histérica é o desejo do Outro (JORGE, 2010), o que faz sua obra, sua encenação, ser direcionada para terceiros, aos moldes do teatro. A discussão trazida por Didi-Huberman (2015) sobre o recurso da fotografia, tão apreciado na Salpêtrière, põe as modelos (internas) em confronto consigo mesmas, visto que naquela pose, imóvel, naquela imagem refletida, elas tinham que parecer com elas mesmas e, talvez, se indagar sobre o maior dos enigmas: “*ser ou não ser?*”.

¹⁴ A fotografia era um instrumento para Charcot, visto que possibilitava a criação de um arquivo científico com imagens dos corpos dos sujeitos histéricos em crises e facilitava o ensino; ou seja, a transmissão de um saber sobre os diversos casos da Salpêtrière. Trazendo para o seio de nossos debates com Nelson Rodrigues, que consideramos moldar seu próprio dizer sobre o humano, sua linguagem, no teatro mítico, temos com o recurso fotográfico da clínica em questão “o novo mecanismo de uma lenda: *o ter de ler uma identidade na imagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p 83 – grifo do autor). O foco parece ser, então, representar, que traz outras discussões caras, como as referentes à *Aura*. Em outro momento, pareceria pertinente um estudo desse gênero com a peça *Álbum de família*.

Podemos trazer a Virgínia de Nelson Rodrigues, da peça *Anjo Negro* (que trabalharemos no segundo capítulo), para ilustrar o desconhecimento sobre a culpa que carrega, que a faz deslizar de vítima a esposa enamorada e cruel do esposo Ismael, perpetuando um padecimento que parece lhe render ganhos obscuros; ela afirma ter seu corpo marcado pelo cheiro e pelo suor do homem que a violou, embora momentos depois evidencie ternura por ele. Nas palavras de Didi-Huberman (2015, p. 211), desconhecendo do que é culpada, a histérica tem determinado “prazer condenado a representações”. Para o autor, tem-se um “corpo duplo”, pois ao mesmo tempo em que oferece um evento, aberto, é, também, indecifrável, um espetáculo, um semblante; ainda com Didi-Huberman, as aflições das históricas ficam atravessadas na garganta, renovando-se de maneira cruel e recaindo sobre representações patogênicas. Portanto, presa no tempo, na memória. Por isso diz-se que elas sofrem de reminiscências (FREUD, 1893-1895/1976). Um drama que se repete, que castiga, mas também traz um ganho secundário.

Freud passou, após as aulas com Charcot, a se ater no aspecto da lembrança do trauma e adentrar no psiquismo e direcionou suas investigações ao campo da *palavra*. A sua compreensão voltou-se para o fato de que um dito, uma frase, podia ser como uma agressão, verdadeiramente, deixando suas marcas no corpo ou na alma. Como, nos estudos sobre a histeria (FREUD, 1893-1895/1976), “em Elizabeth von R., por exemplo, o fato de ela se descobrir “pregada num lugar” – podiam ser, digamos, a *imagem-ato* de antigos pavores” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 215). Isso nos desperta para os objetivos que empreendemos aqui, de compreendermos melhor como a relação humana com o espaço externo está marcada por nossas lembranças e fatores inconscientes do nosso próprio mundo interno, Outro. Nesse âmbito, o recurso é a linguagem, que discorreremos adiante com suas especificidades em Lacan e Freud, no que tange as figuras de linguagem e a importância, que posteriormente recai sobre o “significante lacaniano”.

Propomos, então, interrogar tais relações a partir dos efeitos de sentido, do que é convocado pelos espaços no tempo, a partir da analogia com os sonhos e seus processos, especialmente os primários, de deslocamento e condensação. Didi-Huberman (2015, p. 216) afirma que “Há um sujeito para o tempo, não o inverso; o que entrega o sujeito para uma efetividade é uma lembrança; é a própria lembrança que libera o intempestivo, a intempestividade de um sintoma, por exemplo”. Logo adentraremos no campo da *fantasia* freudiana.

Destacaremos como Didi-Huberman (2015), em seus estudos sobre as fotografias, expõe metodologicamente a concepção de uma cena “original” e que se transformou, ou seja, foi recalçada e passou por um processo de figuração, para se projetar sobre uma “Tela”; a essa origem da vivência traumática podemos tomar como a Cena Primária. Os fotógrafos da Salpêtrière se entregavam na batalha de capturar o momento de crise, do reviver da dor primeira que resultava nos “ataques” das históricas “modelos”; ponto em que ensaiavam posições, manipulavam espaços e desencadeavam situações que reproduzissem uma imagem com evidência máxima da essência do momento onde as contorções e dores tomam formas. Esse método permitia mais do que uma descrição, oferecia uma visão dos corpos afetados, presos em uma alma “atormentada” por seu passado. Assim, mais uma vez ciência e arte caminhavam na mesma estrada, visto que simultaneamente criavam um acervo dos traços patológicos com ilustrações, mas também contornavam uma estética que indagava a verdade por trás das “feições”.

Ancorando um pouco mais em Didi-Huberman (2015), com suas explorações no contexto das imagens, o que nos interessa por ser uma propriedade peculiar na vida onírica, o autor nos põe no porto onde o sintoma lança mão de imagens para portar um sentido, que eram tão presentes na histeria, mas de maneira “deslocada”, emergindo da ambiguidade, própria ao saber inconsciente (JORGE, 2010). Para clarear tal entendimento, ele fala das considerações de Freud sobre “cena primária”, como dito antes, o evento originalmente traumático, nos seguintes termos: ela faz associações múltiplas de uma cadeia de lembranças para simbolizar-se e a imagem torna-se *“instância de sobredeterminação”*. Vemos isso na *Interpretação dos Sonhos*, quando Freud (1900; 1901/1976) esmiúça as formações “pictóricas”. Um trabalho feito na lógica de um tempo próprio ao inconsciente. Ao citar o *rébus*¹⁵, Didi-Huberman evoca Freud para nos fazer perceber uma construção complexa e, muitas vezes, própria a criatividade. “Ela é levada por uma multiplicidade e está fadada à multiplicidade, torna inteiramente trêmulo o tempo de sua manifestação. “Cena Primária”: toda difratada, portanto, fraturada, Adeus à unidade de lugar e à unidade de tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 221). Segundo o autor, a isso Freud deu o nome de *fantasia*, *“difração e fusão entre ato, desejo e representação”*, que na histeria tem forma figurada, por *“conversão”*, em um *“só depois”*.

¹⁵ Citado por Freud na *Interpretação dos Sonhos*

Ao resgatar as fotos de *Augustine*, interna bastante enigmática da *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*, que foi violentada pelo padrasto na adolescência, Didi- Huberman (2015) destaca o caráter da bissexualidade presente nos devaneios histéricos; pois, encenando a ela e ao agressor, a jovem desempenha, ao mesmo tempo, os papéis masculinos e femininos. Freud (1908/1976) repara nesse aspecto em seu artigo sobre o assunto. Com essa capacidade de representar a si e ao seu algoz, testemunhamos a intensidade da expressão do que exige ser visto: “Espetáculo levado ao cúmulo. Isto também significa que o corpo histérico exige (e não utiliza) uma forma teatral que a própria arte do teatro tremeria ao abordar, a tal ponto se estigmatiza nela, em carne viva, uma forma pungente da essência do teatro” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 227).

Augustine, confessando suas violações, nos faz lembrar a Virgínia de Nelson, em busca de um lugar, de um “papel para chamar de seu” após os extremos atos de violência aos quais foi exposta; ambas no caminho da ressignificação vagueiam entre legitimar-se como vítimas de estupro – portanto, de passividade - ou, em seus atos “passionais”, de identificação com agressor na tentativa de imitar seus atos - seja na crueldade como a personagem rodrigueana, seja na busca de prazer como aludem os gestos da “misteriosa histérica de Charcot”.

O autor acima nos lembra de que a cena propõe-se a ilustrar somente a ideia e não, efetivamente, uma ação; e sobre a facticidade diz:

É a espécie de antinomia temporal de uma *imitação ao extremo*. Da *Darstellbarkeit* [figuralidade] freudiana, ou “aptidão para a encenação”, dramatizando inteiramente toda dor real como ficção de cena primária, impelindo o corpo da dor para o corpo cruel e transfinito de um corpo- ator (Didedot desconfiava dessa “contraditória simultaneidade” das temporalidades do delírio histérico. “A mulher”, escreveu, “carrega dentro de si um órgão suscetível de espasmos terríveis, que dispõe dela e suscita em sua imaginação toda sorte de fantasias. É no delírio histérico que ela retorna ao passado, que se atira no futuro, que *todos os tempos se lhe fazem presentes*”). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 227 grifo do autor).

Freud, ao responder a carta de Yvette Guilbert, nos faz lembrar as considerações de Didi-Huberman (2015) sobre o atuar do sujeito histérico, pois destaca que uma atriz nunca irá tão longe, nunca estará tão entregue ao ofício como uma histérica, que pode fazer surgirem chagas em seu próprio corpo. Porém por representar tantos papéis simultâneos, visto que necessita existir para outro como espetáculo, fazer ver suas feridas em sua estilística do exacerbado, a histérica não será

digna de crédito.

Comparando a histórica com a atriz, aos moldes de Didi-Huberman, encontramos novo ponto de convergência com nossos propósitos, o de compreender a reação do espectador, da crítica, ao assistir às peças de Nelson Rodrigues. Por analogia, nos detemos no trecho:

Talvez seja essa toda a estratégia da histórica quanto ao espetáculo que ela oferece de seus sintomas, generosamente: *ela desafia o desejo do espectador, consagra e desafia o domínio dele*. Como se apontasse o foco (um refletor) para o espectador que, até esse momento, julgava-se seguro nas trevas aveludadas de sua cadeira na plateia; mas ela só faz explicar-lhe, com gestos insólitos, que a qualidade da própria dor se fará ao bel-prazer do desejo figurativo dele. (...) Ela se aliena inteiramente no espetáculo, exigindo que cada espectador seja um verdadeiro diretor cênico. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 232, grifo do autor).

Freud, em *Personajes psicopáticos em el escenario* (1942 [1905 ou 1906]/1976), nos faz compreender que quando se escreve, deseja-se ser lido, como o sintoma objetiva a decifração, como o autor de teatro almeja provocar o público, seja com temor ou a velha piedade. Por uma relação transferencial, como a que tinha Charcot e os outros profissionais da Salpêtrière, as atrizes e atores atingem o público; e fazem deste seu diretor, a partir dos significantes de cada indivíduo.

Sobre essa transferência, que tem o amor como âncora: “Diz-se das heroínas trágicas que elas são *dilaceradas*: entre o ódio e o amor, o amor e o pai etc. Metáfora. Digo que Charcot atingiu o auge do teatro, no sentido em que almejava que a metáfora *ganhasse corpo*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 322, grifo do autor). A maestria de Charcot estava, também, em reproduzir nas fotografias o teatro, o que ocasionava o retorno da memória para promover um novo evento. Essa reprodutibilidade do sintoma traz à tona o mestre de toda empreitada, o desejo. Sobre a “Bela alma e o monopólio do espetáculo”, o desejo dos médicos da Salpêtrière, para Didi-Huberman (2015, p. 326), “não ousada dizer seu nome”. Que medonha seria essa “Coisa”? que justificaria repetições de lembranças tão catastróficas?

O método, o paradigma, utilizados nas aulas onde a exposição cênica recorria à hipnose, era inspirado diretamente do fazer teatral do início ao fim: “Fazer e desfazer: isso constitui a exata liberdade que um diretor artístico pode oferecer a si mesmo nos ensaios. As aulas das terças-feiras, aliás, foram escritas, ou melhor, reescritas, exatamente como peças de teatro, com deixas, monólogos, didascálias, apartes do herói etc” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 336). Tais descrições remontam

nossas próprias narrativas, em fatos ou devaneios, destacando detalhes, indícios, impressões, no intento de tornar nítido, tornar quadro, imagem.

Retomando o fio da meada que nos conduz, os processos oníricos que se moldam como uma linguagem, entendemos que os processos primários em Freud (1900; 1901/1976), condensação e deslocamento, posteriormente substituídos em Lacan por metáfora e metonímia, respectivamente (JORGE, 2008), nos ilustram o que Didi-Huberman (2015, p. 377 grifo do autor) resume: que “A histeria parece *convocar* a metáfora, para fazê-la passar a atos, para *metamorfoseá-la*. Daí cruz, daí prego, daí corpo crístico, corpo suplicado”. Segundo Jorge (2008), na metáfora há substituição de um significante por outro, em que, precisamente, o sujeito pode ser representado. Essa transformação intensa a qual se submete o ser humano em sua escrita corpórea faz presentificar algo que não se apreende como mero objeto, mas como o que vai nos distinguir por excelência como portadores de uma condição humana, a pulsão.

Dito tanto, agora nos cabe justificar a escolha dos textos teatrais rodrigueanos, e não sua aclamada “*A vida como ela é*”; parece oportuno pedir “socorro” e licença, mais uma vez, para retornamos a Quinet. Para que com suas palavras de profundo conhecedor da psicanálise e da arte dramática, possamos creditar ao teatro, nesta pesquisa, a fonte do conhecimento e fazer psicanálise em extensão. E na sua *A lição de Charcot*, nos diz dos seus intentos:

Não será isto uma aula dramatizada? Ou um drama didático? O professor não me deixa cessar de explicar. Todo mundo me diz: *como você é didático!* Nunca soube se era elogio ou crítica. Em relação a este texto não tenho dúvida: é crítica! OK! Mas não quero abrir mão de ensinar. Posso ensinar como analista? Fora do consultório, claro! Como autor de teatro? *Why not*, se o teatro é feito da mesma substância que o sonho, se a encenação de um texto é sempre, de alguma forma, a encenação do inconsciente? (...) O que importa é transmitir a psicanálise. (QUINET, 2005, p.09, 10).

Buscamos perceber com Nelson Rodrigues o plano do inconsciente a partir de *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*; teremos como marco de partida os indícios que os ditos “segundos textos”, ou seja, as informações que norteiam a direção da peça, nos oferecem sobre como as histórias se passam no espaço, tempo, corpo, luz, som, entre outras formas. Estaremos, desta maneira, voltadas às características dos processos primários e secundários na interpretação dos sonhos; e como a histeria está no âmago das questões dessa arte e da formulação dos conceitos psicanalíticos, nos dará norte para que possamos empreender as investigações de maneira um

pouco mais didática.

Falar da histeria a partir do teatro. A histeria não é teatral? E o teatro não é histérico? Será coincidência que, ao mesmo tempo em que a histeria é colocada em cena por Charcot, AndréAntoine revoluciona a arte teatral na França inventando a encenação? *La mise-en-scène et le metteur-en-scène*. Com o *Théâtre Libre*, Antoine faz os atores passarem da recitação de textos para a representação dos personagens, e doravante está em jogo o corpo do ator. Os pacientes de Charcot e os atores de Antoine encenam com seus corpos os dramas escritos pelo Outro (o autor, o inconsciente) e dirigidos por um mestre. Se Charcot não inventou a histeria (não foi o autor do teatro histérico como o acusavam seus rivais), foi certamente seu encenador. Charcot colocou no palco da ciência uma manifestação subjetiva coreografada no corpo que até então estava encoberta pelo preconceito. Homem das *performing arts*, “um visual”, como bem o qualificou Freud, ele revelou a importância do público no sintoma histérico. A histeria não existe sem a mostra, o dar-a-ver em espetáculo, a publicação da intimidade. A *quarta parede* de André Antoine é a presentificação de um olhar a mais. Pousado sobre o palco de seu corpo. (QUINET, 2005, p.10).

Para muitos investigadores nos contextos da academia e da esfera psicológica, Ciência e Arte não devem dividir o mesmo “salão” para dialogar assuntos tão sérios como “doenças mentais”. Isso pode ser percebido no próprio financiamento de pesquisas quantitativas frente às ditas ciências humanas. Um ponto interessante que o próprio Quinet (2005) levanta sobre como a histeria tem intrigado e forçado à neurologia a formular mais perguntas sobre um “quadro clínico” que está em constante reinventar. As causas orgânicas não respondem satisfatoriamente as questões de ordem subjetiva, sentimentais e das paixões. Como afirma Quinet (2005, p. 15): “A histeria (...) é a pedra que emperra as pesquisas, pois, se por um lado aceita ser coreografada pelos mestres da ciência, acaba desafiando seu saber ao se recusar a ser classificada.”. No diálogo¹⁶ a seguir, podemos perceber posições antagônicas, representando o saber da psiquiatria com Babinski e um novo olhar com Freud e Charcot, defendido por Sarah:

FREUD – Que exagero! Se tudo é histeria, é a morte da histeria! O mundo científico não a aceita. E nos próximos séculos a medicina a rejeitará. A histeria exige uma nova ciência!

SARAH – E uma arte também!

BABINSKI – Só se forem as artes cênicas!

SARAH – A histeria é um estilo!

BABINSKI – Nada disso. Quando uma emoção sincera, profunda, sacode a alma humana, não há mais lugar para a histeria!

¹⁶ Personagens da Peça aqui Citados: Jean-Martin Charcot, Sigmund Freud, Joseph Babinski, Paul Richer, Sarah Bernhardt, Adelina Patti, Léon Daudet. Os resumos de suas biografias podem ser encontrados nas páginas 79-86 (QUINET, 2005).

SARAH – Não há sinceridade nos sentimentos de uma atriz?

BABINSKI – O mestre Falret dizia “a histérica é teatral..., gosta de induzir o outro ao erro, é enganadora e...”.

SARAH – Estética!

BABINSKI – Dissimulada!

SARAH – Sublime!

(...) (QUINET, 2005, p. 73, grifo do autor).

Charcot promove com suas aulas atípicas uma quebra de paradigma do modelo médico, que ia até os leitos dos enfermos para examiná-los. Seus exames passaram a ser feitos sob o olhar de assistentes, colegas e pessoas de outras áreas de conhecimento que não a saúde. Por meio do método hipnótico e do modelo teatral ele “manuseia” os sintomas dos pacientes para evidenciar que a histeria era regida por outras leis que não as neurológicas. Estava, com isso, desferindo profundo golpe na psiquiatria ao tirar-lhe o saber sobre uma doença que hora encena, mas que, no entanto, não consiste em ser uma mentira (QUINET, 2005).

Não por acaso Quinet faz a junção ideal e nos diz os por quês de juntar história, método, histeria e teatro em sua obra acima citada:

A peça mostra também, para além da patologia, a histeria como uma modalidade de laço social (cf. Lacan) e como meio de expressão artística (cf. Aragon, Breton). Em todas as manifestações, sempre o teatro... Eis por que o espaço cênico desta obra abrange a platéia, que é o público das lições e do sarau de Charcot. O sujeito histérico é ator de uma peça que desconhece, pois sua escrita é inconsciente. Mas a histeria também quer falar e ninguém pode impedi-la. Ao subir ao palco com o corpo, a histeria capta o olho e solta a voz; dá-se em espetáculo e grita, geme, vocifera, reza e canta. (QUINET, 2005, p.16).

E, no modo como introduz sua peça e arquiteta o cenário, o autor em questão nos fala da nossa obra individual narrada no divã, bem como as encenadas por atores nos palcos de teatro: “Toda a peça se passa em dois planos: o da realidade e o da *Outra Cena*” (QUINET, 2005, p. 19). Para além, sua ousadia nos alude a Nelson Rodrigues e seus fragmentos de um tempo real e outro inconsciente, em que corpo, pensamento e discursos emaranham-se entre visões oníricas bastante elaboradas. Para o leitor, as construções das imagens são erguidas no imaginário a partir de sua fantasia, que caminha entre fatos e “boatos” de seus próprios fantasmas. Nesse ponto de lermos uma obra própria, protagonizada por nós, por analisantes, percebemos a subjetividade expressa no corpo, atravessado pelas experiências em espaços, objetos, impressões e desejos que marcam e constroem sua própria linguagem antes de virar fala e discurso que se interroga. É, portanto, no processo

analítico, uma história vivida, lembrada, e narrada em forma de retalhos que, a partir do seu contar e recontar pode assumir novos rumos sob “nova direção”.

Podemos falar da Associação Livre ou da interpretação dos sonhos ilustrando com uma passagem da peça de Quinet, nas suas informações para a construção de cenas, por diretores ou leitores, ele nos tira da linearidade e da lógica factual:

“(...) Os médicos dissecam o cérebro do paciente numa aula-prova (...) Enquanto falam entre si os médicos vão retirando do cérebro do cadáver, como de uma cartola de mágico, diversos objetos, inicialmente brinquedos — por exemplo bolas de gude, um boneco, um carrinho, uma casinha, um foguete etc. Os médicos retiram mais objetos: um pênis de borracha, uma bunda de borracha, um peito de borracha, uma calcinha, um par de ligas, um chicote, uma faca, um machado etc.” (QUINET, 2005, p. 19, 20, grifo do autor).

Nelson Rodrigues nos lança, a um modo similar, no plano de processos complexos de interpretação, com um código singular para cada personagem e drama. Com Didi-Huberman (2015), podemos ver uma “invenção” da histeria, ou, mais adequadamente, uma reinvenção. Ela já existia e clamava para ser vista, ou melhor, ouvida. Sobre a crítica de que Charcot teria inventado a histeria, Quinet põe na própria boca do acusado os argumentos de defesa:

LÉON (*provocador*) – O senhor é acusado de fabricar a histeria...
(...)

CHARCOT (*retoma o ar professoral*) – Até parece que a histeria só existe no meu serviço da Salpêtrière! Como se eu a tivesse forjado pela potência de minha vontade. Seria maravilhoso se eu pudesse criar doenças, ao sabor de meus caprichos e da minha fantasia! Ora, os relatos dos demoníacos da Idade Média estão repletos de exemplos de histeria. Existem epiléticos, histéricos, maníacos e vesânicos. A árvore neuropatológica tem numerosos ramos, e cada um deles pode dar diferentes frutos. (*Termina pomposamente etodos aplaudem.*) (QUINET, 2005, p. 35, grifo do autor).

E sua prática passa a ser ensinada e inspirada para além da neurologia, tendo a arte como porto. E nos expõe por meio dos diálogos de sua peça, história da criação do método psicanalítico como, no berço da psicanálise, estão o teatro e suas representações:

SARAH – A histeria é uma verdade feita com mentiras. O teatro é uma mentira feita com verdades.

ADELINA – A histeria é, por excelência, uma aporia. A aporia da verdade. E o teatro, a aporia da mentira. Verdade mentirosa, mentira verdadeira. E agora, Professor, onde o senhor a poria, sua cara histeria?

CHARCOT (*profético*) – Histeria vai entrar na linguagem mais corriqueira. Vai virar um termo corrente, cotidiano, banal! Vocês são a prova disso!
RICHER (*filosofa*) – A verdade está tanto na ciência quanto na arte. E ambas encontraram a histeria. (QUINET, 2005, p. 46, grifo do autor).

Nesse âmbito, sobre onde alocar a verdade, ou o ser, o autor põe no discurso de Freud o resumo sobre o herói Shakespeariano em uma alusão clara sobre a condição histórica: **“FREUD** – Já estarei em Viena. Perder o ontológico-histórico Hamlet! Um neurótico, paralisado, que vê seu tio realizar o desejo que ele, na qualidade de rival, partilha...” (QUINET, 2005, p. 63, grifo do autor). Rabaté (2007) discorre detidamente sobre esse desejar que impede o príncipe da Dinamarca de realizar seus objetivos de matar o tio-padrasto, pois *Hamlet* compartilha o mesmo objeto de desejo com seu desafeto, ou seja, sua mãe.

Nas palavras de Quinet, Sigmund Freud se lança aos estudos da histeria e traz o Inconsciente para o seio das dificuldades de explicar os fatos históricos e seus sintomas. Inicialmente, Freud concebe a histeria como “uma defesa contra a recordação (idéia) de um evento traumático de natureza sexual ocorrido na infância (por exemplo a sedução por parte de um adulto)” (QUINET, 2005, p.103). Tal recordação podendo ser despertada na vida adulta, por intermédio de algum acontecimento, seria manifestada no corpo, consolidando-se como um sintoma, ou seja, uma conversão de uma memória traumática. Desta forma, o equívoco de “leitura” da história de um sujeito histórico seria considerar que um evento atual é sua causa, quando na verdade é apenas o desencadeador de um sofrimento outrora vivido e recalçado; o que Freud irá chamar de *proton pseudos*, “a primeira mentira”. Posteriormente, os estudos freudianos apontarão que as cenas relatadas pelas pacientes históricas não foram, tal qual, factualmente, vivenciadas, mas fantasiadas. No entanto continua considerando a carga traumática das mesmas e mostrará o cunho bissexual de tais fantasias; estas que “representam o sujeito como homem e como mulher” (QUINET, 2005, p.103).

O método psicanalítico da Associação Livre de ideias poderia, então, desfazer os sintomas históricos por possibilitar que o inconsciente “se apresente” no processo. Disto, Freud foi aprofundando suas investigações sobre a sexualidade infantil (QUINET, 2005).

Nossa partida do porto da histeria tem seu fundamento na importância que Freud deu ao “outro” na sintomática histórica, inclusive a partir da hipnose, que

contava com o “poder” da sugestão. Pois, como elencado até aqui, estando nosso trabalho em laço com a arte – literatura e teatro, contamos com um leitor e/ou espectador que desempenha o papel de receptor da montagem de um espetáculo. Freud falará, então, que os ataques histéricos visam a uma pessoa “pré-histórica”, o que o levará a formular o conceito de “transferência”. Aos poucos foi afastando a histeria do caráter patológico e dando a ela um “status” de normalidade, indo da “neurose histérica” ao que com Lacan será tida como “estrutura clínica”. Freud descreverá que o desprazer e a contradição interna da sexualidade são duas características sexuais do sujeito histórico (QUINET, 2005).

Quinet irá destacar as contribuições de Lacan na problemática da histeria, o que nos evidencia, novamente, a importância desse “se dar a ver”, pois ele:

faz da histeria uma maneira especial de desejar: trata-se do desejo que se sustenta na insatisfação. O histérico é o que melhor demonstra que o desejo inconsciente é o desejo do Outro, pois não deseja sem desejar o desejo do Outro no qual seu próprio desejo está amarrado, moldado ou dirigido. Lacan chega a identificar o histérico com o próprio sujeito do Inconsciente. (QUINET, 2005, p.104).

Um das maneiras mais interessantes de conceber a histeria talvez seja a cunhada por Lacan, que a considera uma das formas de relacionamento humano:

um tipo de laço social (“discurso”) que ele designa como *fazer desejar* - a ser colocado ao lado de outros tais como governar, ensinar e psicanalisar. Como é isso? Lacan aponta que o sujeito histórico faz o outro desejar. O quê? Saber. Assim, a histérica (termo usado preferencialmente no feminino devido a sua maior incidência nas mulheres e à importância da questão feminina na histeria) procura um mestre que queira saber o mistério que ela guarda em segredo, colocando-se como um enigma para o outro decifrar. Lacan inverte o esquema freudiano, apontando que quem seduz não é a outra pessoa, e sim a própria histérica. Seduz e se furta na hora do “vamos ver” sexual, acentuando, por outro lado, o querer saber do outro a quem ela atribui o lugar de mestre. Mas também se furta ao enquadramento de qualquer saber: “uma vez virada a página, ela (a histérica) continua a escrever no verso” (1971). Ela caba castrando o mestre de seu saber, pois mostra que ele é sempre impotente para dar conta dela. (QUINET, 2005, p.105, 106).

A encenação histérica nos põe, novamente, no rumo da arte teatral, traçando um fio que liga à psicanálise. Quinet expõe essa ideia de maneira direta ao questionar “O próprio teatro, com o ator endereçando sua personagem ao público (fazendo-o desejar, pensar, produzir um saber), não terá essa estrutura?” (QUINET, 2005, p. 106).

A psiquiatria tem cada vez mais propagado o ideal de “cura” para as dores da alma, mas permanece no ciclo do “reinventar-se” ao se deparar com reinvenção das maneiras de se expressar do sujeito histórico, como a crescente problemática da bulimia, anorexia (QUINET, 2005), “cortes no corpo”, “brincadeiras perigosas” filmadas e postadas nas redes sociais, entre outras.

Freud, ao perceber a complexidade das manifestações históricas, passou a, literalmente, ouvi-las; deixando-se, portanto, ser ensinado pelo que aparecia no seu discurso. Isto foi o que possibilitou a produção do saber psicanalítico.

A psicanálise é tributária da histeria, histórica e estruturalmente, pois ela nos entrega de bandeja o funcionamento do inconsciente, a origem sexual dos sintomas, o corpo como a cena de gozo (a) e a transferência amorosa e passional com o outro do saber: o médico, o analista, o mestre, o professor, etc. (QUINET, 2005, p. 110).

Ao possibilitar que as históricas falassem, foi possível observar uma distância entre “suas verdades” e o senso comum, que acreditava ser uma doença advinda da falta de sexo. Nos seus escritos, Quinet nos alerta justamente para a jogada contrária:

“A histeria, pelo contrário, caracteriza-se pela recusa ao sexo: isso não! Ela recusa para manter-se em falta, desejante, provocante e assim sustentar seu desejo na insatisfação. Recusa é um dos nomes da histeria. Situando-se do lado do desejo, ela se priva do gozo. Em sua particularidade, sempre encontra um desejo insatisfeito, privando-se daquilo que lhe traria imenso gozo. (QUINET, 2005, p. 111, grifo do autor).

Freud se voltará para o tipo de reação que esboçam as históricas em matéria de gozo, considerando o “desprazer” como objetivo. O sintoma, então, terá sua origem singular, de acordo com a história do sujeito, e será marcado no corpo. “O que confere a característica do sintoma histórico é esse deslocamento (do gozo e do significante), mostrando que ele é uma palavra mal-dita marcada no corpo.” (QUINET, 2005, p. 120). Segundo Neves e Santiago (2017), o ator empresta seu corpo a uma linguagem própria do autor da peça, dando-se a gestos e palavras que velam e desvelam uma “mensagem”. Nelson Rodrigues vai além com suas personagens, colocando-as, também, em um espaço que alude ao sempre “presente” inconsciente. Como na histórica:

(...) Seu corpo é o leito da inscrição da linguagem, da história libidinal em que

foi objeto de sedução do Outro. Seu corpo é erogeneizado pelo Outro. O corpo é também a mesa de jogo entre o consciente e o inconsciente, entre o sentido e o não-sentido, entre a presença recalcante da razão e o retorno do recalçado. (QUINET, 2005, p. 112).

Como no teatro, peculiar por sua ação ao vivo, uma verdade nos é posta por meio de uma mentira. A isso podemos lembrar *Hamlet* e sua artimanha junto à companhia de teatro para atingir a consciência de Claudio e penalizá-lo pelo assassinado do rei (SHEKESPEARE, 2013). O que fez Lacan (1958-1959/2016) considerar que o teatro presentifica o discurso do Outro, tanto por termos atores encenando a obra de um escritor, como por cada um deles colocar em cena algo de seu próprio inconsciente. E, claro, atingir o leitor/espectador a partir de suas próprias questões conflitantes. Retornamos, dessa forma, à metáfora da histeria:

A constituição desse sintoma nos dá a estrutura do próprio sujeito histórico em que podemos apreender a *metáfora da simulação*: uma mentira que se substitui à verdade. De acordo com a definição de Lacan de metáfora (substituição de um significante por outro significante) depreendemos que na metáfora da simulação a cena II (mentira) substitui a cena I (verdade). (QUINET, 2005, p. 115).

Uma das formas mais disseminadas da manifestação histórica é a vitimização, colocando a culpa no outro por seus dissabores, pondo-se como a sofredora de todos os infortúnios, quanto a isso Quinet esclarece como Freud chegou a interpretar esse discurso:

A mulher histórica reclama ser vítima do Outro do desejo que só a trata como objeto. Vítima? Sim, é verdade mas também é mentira. Verdade pois essa é sua posição na fantasia — ela foi seduzida pelo Outro. Freud começou acreditando que todos os pais das históricas eram perversos e tinham efetivamente abusado sexualmente das filhas, que, por isso, foram parar no divã freudiano. Mas a realidade era outra: a realidade psíquica preenchida pela fantasia. Assim, sua posição de vítima é verdadeira, mas também é mentira, pois ela tem uma participação no gozo do qual se queixa e que atribui ao Outro porque experimenta o desejo como desejo do Outro. E qual sua participação? (...)

A histeria, o fazer desejar, faz série com os três ofícios impossíveis descritos por Freud: governar, educar, psicanalisar. Eis como a histeria entra no campo social: o sujeito histórico *faz* o outro desejar. Desejar o quê? Qualquer coisa: ter sexo, saber, salvar, proteger, presentear, possuir etc. O histórico faz o outro desejar pois deseja o desejo do Outro, deseja ser um objeto para o outro no laço social. (QUINET, 2005, p. 117).

Freud chamou de realidade psíquica uma realidade não factual, mas fantasiada pelo sujeito, não consiste em uma mentira, mas uma maneira elaborada de

conceber sua própria verdade.

É no caso Dora que Freud desenvolve melhor o que vai constituir seu rompimento com Charcot e Janet, demonstrando os dois aspectos do sintoma histérico. O primeiro é que o sintoma é tecido de linguagem, e o segundo que a zona histerógena, lugar do sintoma, é o deslocamento da zona erógena. Trata-se do deslocamento como metonímia, desvelando que o corpo, como o sonho, é o palco dos deslocamentos de significantes e de gozo. *O corpo histérico é um sonho, que deve ser decifrado pois conta a história erótica do sujeito.* O sintoma histérico encontra-se em dois lugares, na mente e no corpo, mas este lugar é de fato um só. Que dois lugares são esses? A cena onde foi seduzida pelo Sr. K e a atualidade do corpo. Trata-se, porém, de um mesmo lugar na cadeia significante. Uma cena traumática deixa uma marca mnêmica e uma marca no corpo, e a ligação entre as duas é um significante. O que demonstra a psicanálise é que o inconsciente, estruturado como uma linguagem, está no corpo, inscreve-se no *soma*. (QUINET, 2005, p. 119, grifo do autor).

Quinet dá ênfase ao que já discutimos até aqui, detalhadamente, explicando como o corpo na psicanálise não se resume apenas ao biológico, mas se constitui em uma tábua de escrita da história de cada sujeito. Nisso, ele diferencia o prazer das zonas erógenas do gozo obtido no sintoma histérico, que se configura em desprazer.

Para a psicanálise, o corpo é o lugar onde se inscreve a subjetividade. Lugar de inscrição simbólica do inconsciente e da história de cada um. Como se dá isso? A entrada do homem na linguagem faz do corpo um deserto de gozo onde aparecem pequenos oásis: as zonas erógenas (boca, ânus, seios, órgãos genitais). Mas os corpos saem do deserto, banham-se no arroio do gozo sexual e chegam à cena do mundo encharcados de histeria. E aí cada pequena parte do corpo pode se comportar como uma zona erógena. Trata-se da zona *histerógena* (o tal do órgão de choque), que tem um valor simbólico (que é inconsciente) pois representa algum acontecimento marcante de gozo para o sujeito. É essa parte do corpo passa também a gozar, só que não prazerosamente como as zonas erógenas, mas com desprazer, que é a marca da histeria. O gozo da zona histerógena é o gozo do sintoma. A histeria encharcou/em Charcot o corpo – foi o que Freud enxergou em Paris despindo-se então do neurologista que lá chegara. (QUINET, 2005, p. 124)

O autor em questão propõe, dessa maneira, considerarmos o termo *histerossomática* para proceder ao diálogo nesse campo da psicanálise e “mapa” corporal. Ou seja, uma distância conceitual e metodológica de trabalhar na clínica as questões históricas considerando o corpo para além da matéria, da carne. Pois “a histerossomática é a disciplina que verifica que o inconsciente engata no corpo e que o sujeito — histérico, propriamente falando — é o inconsciente em exercício. A histerossomática tem por base a língua da histeria, *lingühisteria*.” (QUINET, 2005, p.

125, grifo do autor). O corpo tem, para a psicanálise, seu modo de falar particular. É nesse campo que o método da associação livre proporciona a cada sujeito um “passar a limpo” de sua peça pessoal.

A histerossomática mostra e demonstra que o sujeito da psicanálise não vai sem o corpo, assim como não há corpo humano sem sujeito do inconsciente. *O corpo é o suporte da relação do sujeito com a linguagem.* Sem esse suporte não há sujeito (não há sujeito de um corpo morto). O corpo como suporte do sujeito pode ter diversas manifestações lingüísticas pois trata-se de um “corpo falante”. (QUINET, 2005, p. 125)

O corpo, com suas características simbólicas, é um corpo histórico formado pelas palavras ditas do Outro (pai, mãe, avós, babás etc.) e pelas identificações (“Tão pequenininho e já tem a barriguinha do avô!”). É também um corpo histérico constituído pelo retorno do que está recalcado no Inconsciente. Há aqui uma generalização do sintoma histérico: não se trata de somatização, mas de somação. Eis o que me faz propor o termo histerossomática, como disciplina, oriunda da psicanálise, para abordar o corpo. O sintoma dito conversivo faz o sujeito acordar — com o real pulsional —, rompendo a vigilância sonífera da consciência. Com base na histerossomática, podemos pensar a psicanálise como uma “terapia corporal”, pois ela atua sobre o corpo, uma vez que é neste que se dá a disputa entre o consciente e o inconsciente. (QUINET, 2005, p. 126, grifo do autor)

O teatro, tomando a vertente da encenação para si mesmo e para o outro, nos relança à importância do olhar como que, por vezes, exercendo uma regência sobre nossos discursos e atitudes. A importância do divã para Freud repousava nesse corte do campo visual, para uma atenção flutuante aos “vacilos” do inconsciente enquanto que estruturado como linguagem e muito além das aparências. O julgamento alheio, o desejo, as palavras são alvos da nossa “atuação” no mundo. O processo analítico envolto em uma relação transferencial, de demanda de amor e saber, que dê conta de um padecimento e desvende os mistérios de cada sintoma, envolve a necessidade de um posicionamento ético, que respeite o desejo de cada analisando e se abstenha de proceder uma interpretação pronta a este, colocando-o como o autor de sua própria trama.

O que tratar (a causa ou o efeito) e como tratar (pelo discurso ou pela química) é uma questão ética.

Na histerossomática o corpo está em cena e se dá a ver ao outro — é um corpo-espetáculo que funciona para o próprio sujeito como uma Outra cena, um outro palco onde se passam vários quiproquós. Apresenta, portanto, uma dupla vertente: palco para si mesmo e palco para o outro, presença de um mais-de-olhar.

Nossos corpos estão encharcados de histeria, pois são corpos historicamente históricos: marcados pelos acontecimentos significantes de gozo que vão não apenas deixando traços e sintomas (*évènements du corps*) mas também moldando e modelando o corpo. E é por isso que o corpo de que tratamos é

da ordem da linguagem e responde ao discurso do analista. Lacan renova o cogito cartesiano (*Penso logo existo*) a partir do discurso do analista: *Trato logo enxugo*. (Je pense donc j'essuie). Enxugar o corpo de sua histeria não significa fazê-la desaparecer, pois a histeria de todos nós é a inserção de nosso corpo na história. O resultado do tratamento é a "histeria perfeita", a histeria sem sintomas, uma histeria enxuta. (QUINET, 2005, p. 126, 127).

Como forma de expressão de um sujeito, o intuito da análise não é "arrancar" a histeria da forma de produzir subjetividade, mas ao proporcionar sua escuta pelo próprio falante que a escreveu, amenizar as dores de um desejo insatisfeito e repetido. Para que, com isso, novas possibilidades sejam contempladas. Pois com o "abrir das cortinas", abrem-se diversas maneiras possíveis de dirigir o "velho" espetáculo.

3.4 Sonhos e Devaneios – O discurso do Outro

Freud (1950[1895]/1976), após sua viagem a Paris no ano 1885-6, onde teve aulas com Charcot e se intrigou com as facetas da histeria, empreendeu os esforços em construir uma teoria com a mesma validade científica das ciências naturais; ele, que tinha seu berço na neurologia, em suas cartas a Fliess esboçou o *Projecto de psicologia*, em que pela primeira vez introduzia os termos "Processos Primários e Secundários" que viriam a ser tornar chaves em seu capítulo VII da *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900; 1901/1976). Suas intenções giravam em torno de explicar o funcionamento neuronal pelo viés quantitativo, concebendo um caminho claro para compreender o funcionamento do aparelho psíquico e as experiências de satisfação; e, ainda, como surgem os desejos e os sonhos. Para além, buscava na psicopatologia a lógica da vida dita normal (BEZERRA JÚNIOR, 2013).

Bem, comecemos pelo primeiro. As cartas com as notas sobre o *Projeto* só vieram a público décadas depois, em 1950, mas, embora o próprio autor tenha evitado expô-las, são de extrema importância para esclarecer pontos da teoria a qual ele recorrentemente retornou ao longo de sua vida dedicada à elaboração da psicanálise (FREUD, 1950[1895]/1976). A partir de sua noção de funcionamento do referido aparelho, que cabe registrar aqui ser fictício - não haver localização anatômica - compreendemos como acontecem às experiências internas e que demandam modificações no mundo externo para conservar a vida e possibilitar satisfações. A teoria neuronal parte do aspecto quantitativo, em que uma moção de energia é

investida, necessária, para pôr em movimento atitudes e pensamentos. Vamos a ela!

Freud usa uma série de abreviaturas para explicar a complexidade de sua teoria, necessárias para continuarmos o raciocínio e chegarmos ao processo primário, que irá nos aclarar a respeito da Coisa (das *Ding*), bem como do processo secundário = em relação ao juízo de realidade, o pensar e a linguagem. Temos: Q = Quantidade exterior; Q'n = Quantidade psíquica; Σ = Sistema de neurônios permeáveis (fi); Ψ = Sistema de neurônios impermeáveis (psi); ω = Sistema de neurônios perceptuais (ômega); W = Percepção (*Wahrnehmung*); V = Representação (*Vorstellung*) – ou *ideia*¹⁷; e M = Imagem motora. Descrevendo a importância desta obra, James Strachey identifica semelhanças com o sistema de informação da teoria da computação, na qual é possível receber, armazenar, processar e entregar informações (FREUD, 1950[1895]/1976). A partir daqui, focaremos naquilo que nos é primordial para compreender o que ocorre na vida onírica, tomando como premissa que os sonhos são realizações de desejos, tal como as fantasias histéricas e os devaneios. Para tanto, levaremos em conta as duas principais proposições freudianas em seu esquema, a concepção quantitativa e a teoria dos neurônios.

Primeiro: na *Interpretação dos Sonhos* Freud (1900; 1901/1976) deixa clara a função que tem o sonho, de guardar o sono. Então, partiremos desse ponto, o estado de inércia em que se encontra o sonhador, ou seja, sem função motora e com pouquíssimos estímulos externos. Situação, portanto, ideal para o campo onírico. Isso porque, no princípio da inércia construído por Freud, os neurônios buscam se livrar de Q. Dito isto, compreendemos melhor a estrutura dicotômica de tais neurônios, divididos em motores e sensoriais, tendo como destino neutralizar a recepção de Q'n, através de sua descarga. Segundo: A teoria do neurônio lança um pouco mais de luz sobre o assunto, pois considera que o sistema nervoso é composto de neurônios diferentes, construídos de forma igual, mas que estão em contato de maneira recíproca por meio de uma energia, na qual se estabelecem maneiras de condução, de modo que com as prolongações celulares recebem e com os cilindros axiais descarregam excitações (FREUD, 1950[1895]/1976). Grosso modo, considerando que uma quantidade grande dessa energia, *catexia*, causa desconforto, o primeiro objetivo dessa atividade proposta seria a descarga, caracterizando o processo

¹⁷ Na edição imago: *Vorstellung* = *ideia* (FREUD, 1950[1895]/1996, p. 353).

primário. Já no secundário, almeja-se uma fuga do estímulo Q. Veremos melhor adiante.

Em linhas gerais, o aparelho de Freud recebe excitações internas (endógenas) e externas (do mundo exterior), forçando, dessa maneira, que se invista em objetos e objetivos de vida. Acontece que tudo terá como base a primeira experiência de satisfação do ser humano, que necessita de “um semelhante”, um outro humano que lhe cuide. Daí, a partir dos primeiros contatos e cuidados, é que o recém-nascido demandará e conhecerá o mundo ao seu redor e as diversas maneiras de interação. Assim, podemos pensar nos estímulos internos, inicialmente, como necessidades básicas e, posteriormente, formulações mais complexas de aquisições e vivências, como as que envolverão a pulsão sexual.

Quando um recém-nascido premido pela fome chora e agita os braços e as pernas, essas respostas motoras são ineficazes para a eliminação do estado de estimulação na fonte corporal. O alívio da tensão em ψ só pode ser obtido através da *ação específica*, capaz de eliminar o estado de estimulação na fonte. Mas é exatamente isto que o recém-nascido não é capaz de fazer sem o auxílio de outra pessoa que fornece o alimento (no caso da fome), suprimindo assim a tensão. É a eliminação da tensão decorrente dos estímulos internos que dá lugar ao que Freud denomina *vivência de satisfação*. (GARCIA- ROZA, 2008, p. 183b, grifo do autor).

É por isso que se diz que o processo primário em ψ visa a satisfação mais imediata, visto que, tendo tido contato com o objeto que lhe deu a primeira satisfação (alimento) - ou dor, o *infans* tenderá, em *estado de desejo*, ou necessidade, a investir (catexizar) novamente a lembrança, o recorde, de tal objeto e iniciar a descarga. Porém, nessa lida, a satisfação não é obtida, pois o objeto em questão é apenas uma representação-imaginária, ou seja, alucinação – resultando em desprazer que requer esforço para defesa. É dessa situação perigosa para a sobrevivência que o Eu necessita de auxílio para discernir entre o que é real (percepção) e alucinatório (representação), portanto, onde pôr seus investimentos. Nisto surge ω , pois as informações das descargas proveniente deste indicam qualidade e realidade para ψ . O processo secundário caminhará na mesma trilha do primeiro, porém, com a cautela de valorizar os signos da realidade objetiva. É desse último que teremos o desenvolvimento do pensamento para formar juízo, linguagem, etc. (FREUD, (1950[1895]/1976). Com o tempo e a prática, Freud foi voltando-se mais para o viés clínico, abandonando os problemas puramente neurológicos e teóricos, o que

segundo James Strachey¹⁸ o levou a substituir o sistema de neurônios por instâncias psíquicas. Mas foi seu *Projeto* o que possibilitou mais entendimento de todo o seu ensinamento e metapsicologia.

Bezerra Júnior (2013) destaca a palavra *Crença* utilizada por Freud no concernente aos julgamentos, aspecto importante para a nossa pesquisa, no ponto dos sonhos e das nossas construções nas análises e, até mesmo, na própria metodologia da pesquisa em Psicanálise - que como nos lembra Jorge (2008), o entendimento freudiano: análise, tratamento e pesquisa coincidem, interseção em que o realísticodem uma arquitetura singular que constitui o campo das investigações. Pois ao falamos de realidade, temos que permanecer atentos ao termo que infere “acreditar”, pois implica um juízo de realidade; dessa maneira, o que chega ao sistema ψ não é a realidade mesma, mas signos que a representam. E isso já nos antecipa a “qualidade” da Coisa que se repete:

Isso implica que a relação com a realidade externa nunca é direta e inequívoca, mas mediada e sempre sujeita ao engano. Essa equivocidade não é o resultado de uma aproximação inexata, ou uma relação comprometida, com a realidade. Ela é seu traço essencial, fundamental. A mente não espelha a realidade, ela configura o real de forma a que seja apreensível, ela constitui uma realidade, num processo que se desdobra no tempo. O que os processos secundários nos permitem não é um acesso direto ao real, mas um processo sucessivo de retificações, feitas em função das exigências impostas pela vida. Há sempre um resto, algo não assimilado, subtraído à apreciação judicativa, que permanece não representado, estranho, ao mesmo presente como o elemento inapreensível em torno do qual se organiza a cadeia de representações. Há sempre algo impossível de ser assimilado pela representação. (BEZERRA JÚNIOR, 2013, p. 87).

As investidas em determinadas circunstâncias são possibilitadas pelos traços mnêmicos deixados pelos objetos e que podem entrar em associações, conscientes ou não pelos sujeitos. Freud destacará que existe um componente que persiste, de comum, nas investidas. Dará a isso o nome de *das Ding*, a Coisa. No entanto, não se trata de algo, mas propriamente de um vazio, de uma falta de definição, em torno do qual se organizarão outros investimentos, desejos - representações. Com Garcia- Roza (2008, p. 161a), “Dito de outra maneira: *das Ding* refere-se ao que há de comum a todas as percepções relativas a presença do Outro, não se reduzindo a um componente perceptivo banal”.

¹⁸ Nas notas bibliográfico-históricas da Editora Amorrortu.

Ao falar dos processos primários no sonho, Freud frisa a condição para que o sono ocorra: satisfação física e inexistência de estímulo externo. Em relação ao que consiste ser genuinamente onírico, ele enumera as seguintes características: 1. desprovidos de descarga motora, ficamos paralisados nos sonhos; 2. conexões absurdas; 3. as ideias são de caráter alucinatório; 4. são realizações de desejos; 5. lembrança fraca; 6. a consciência fornece a qualidade com a mesma facilidade que na vida de vigília. Destaca, ainda, que o que se torna consciente são apenas pontos. (FREUD, 1950[1895]/1976). Assim introduzido nosso caminhar, falaremos propriamente da obra que possibilitou o testemunho das produções inconscientes dos humanos, *A Interpretação dos Sonhos*.

Jorge (2008) enfatiza a grandiosidade da descoberta freudiana, na qual os sonhos tomam o centro: o sonhar é uma linguagem – própria do inconsciente. Nas características acima vemos que consistem em realizações de desejos, mas de forma alucinatória como no processo primário. Porém, a interpretação do que foi dito no modo adormecido, só se torna possível por meio da função secundária, aquela responsável pelo discernimento, que torna as imagens oníricas em palavras e disto associa por meio do pensar e da fala. Portanto, poderíamos conjecturar que temos duas partes nessa mensagem, uma acontece durante o sono, em que o conteúdo latente sofre uma transformação, toma formas entendidas como absurdas e se plastifica em imagens – o conteúdo do sonho. A outra acontece com o sujeito desperto, que envolve os resquícios de lembranças com as quais se relata o que foi sonhado – a interpretação.

Vamos ponto a ponto acompanhar as descobertas de Freud (1900; 1901/1976) para entendermos como se dá essa sofisticada escrita. Seus estudos começaram com uma revisão sobre a literatura científica que abordava o tema dos sonhos, a qual perpassou duas classes importantes e nos chama atenção para considerarmos o tempo. Então, nos teóricos estudados chegou-se a seguinte alocação: de um lado os sonhos que tinham influências do presente e do passado – representando necessidades físicas. E do outro, por suposto, os que determinavam o futuro. Neste último encontramos as profecias, previsões e símbolos que necessitavam de interpretação. Reconhecendo ser um assunto delicado que envolve vários campos científicos, sua empreitada pende para análise do conteúdo dos sonhos em relação com a memória do sonhador (FREUD, 1900; 1901/1976). Dessa maneira, descarta-se o papel religioso e místico para conceber uma teoria do sonhar

que infere um outro mundo sim, mas não o divino, o “mundo” inconsciente que está em constante busca de se fazer ouvir.

Freud (1900; 1901/1976) não tinha dúvidas de que o material que compõe o conteúdo do sonho deriva da experiência de quem sonha, porém emaranhando resquícios de vivências longínquas com as recentes, causando, na maior parte das vezes, o estado de desconhecimento do sonhador em relação à lembrança do que foi sonhado. Portanto, as construções teóricas desde o início dão mostras de um saber que não se sabe. Conservando semelhanças, então, com as estruturas dos sintomas neuróticos, pois, em teoria, o paradigma para compreender as imagens oníricas nos auxilia para investigações sobre fobias e ideias obsessivas e delirantes. Podemos tomar para ilustração o que foi trabalhado sobre as fantasias históricas, sejam elas na psicopatologia de uma conversão corporal, ou nos devaneios diurnos que embalam nossas atividades diárias e/ou de masturbação. E é com o próprio Freud que ratificamos nossa escolha de propor diálogo entre arte e sonho, com suas palavras no prefácio à terceira edição:

Atrevo-me também a profetizar as orientações em que as futuras reedições da *A Interpretação dos sonhos* (se é que chegam a ser necessárias) diferirão das anteriores. Por uma parte, deverão procurar apoiar-se de maneira mais íntima do rico material da poesia, do mito, dos usos linguísticos e do folclore; por outra, abordarão as relações do sonho com as neuroses e as perturbações mentais com maior profundidade que a possível aqui. (FREUD, 1900, p. 21-22, tradução nossa, grifo do autor)¹⁹.

Dessa forma, compreendemos que as vivências infantis povoam grandemente o cenário onírico, assim como no processo analítico. Em ambos os casos, para acessar o saber em jogo, é necessário interpretar, visto que as recordações são fraturadas ou criptografadas. E por qual motivo? Entre tantas, ao acordar o mundo de sensações nos conduz; e as imagens oníricas são feitas de fragmentos e detalhes, ou seja, manipulada, via de regra, para evitar situações que pela via consciente se tornam dolorosas – mesmo realizando algo desejado. Uma questão cara a Freud, a qual não nos prenderá aqui, mas que está para além da simples

¹⁹ “Me atrevo también a predecir las orientaciones en que las futuras reediciones de *La Interpretación de los sueños* (si es que llegan a ser necesarias) diferirán de las anteriores. Por una parte, deberán procurar apropiarse de manera más íntima del rico material de la poesía, el mito, los usos lingüísticos y el folclore; por la otra, abordarán las relaciones del sueño con la neurosis y las perturbaciones mentales con mayor profundidad que la posible aquí.”

conservação da vida e busca do prazer (FREUD, 1920/1976). Pelo que foi dito, fica mais nítida outra característica das produções dos sonhos, a de que qualquer material tem grande valor, inclusive os detalhes que se julgam insignificantes e que na vida de vigília não desempenham grandes significações. O que nos aponta para o fato de que nada do que foi vivido se perde no tempo ou no espaço, mas permanece em nosso psiquismo (FREUD, 1900; 1901/1976).

Isto nos será proveitoso na análise das peças rodrigueanas com seus arranjos de uma casa muito engraçada²⁰, ou muito trágica. No tópico sobre *Estímulo corporal interno*, para esmiuçar as fontes dos sonhos, Freud (1900; 1901/1976) cita a linha de argumentação de *Shopenhauer* no ano de 1851, a qual influenciou vários autores; para o filósofo, a imagem do mundo surge em nós porque nosso intelecto dá uma moldagem às impressões que vem de fora segundo “[...] as formas do espaço, tempo e causalidade” (FREUD, 1991/1976, p. 61). Isso nos causa simpatia, pois nos desperta para a particularidade que cada um cria com o ambiente físico que o rodeia, organizando-se nele, com ele e para ele. A Virgínia de *Anjo Negro* e D. Eduarda em *Senhora dos afogados* mantêm curiosa relação com seus *habitats*, como veremos a seguir. Portanto, interno e externo interagem para desenhar um produto inteiramente novo nos sonhos, algo particular, mas que seguem, frequentemente, uma lógica que se repete em quase todos os sujeitos: influências de vários estímulos, elaborações ditas absurdas, esquecimento etc.

O que vai permanecer um divisor entre estar sonhando e estar acordado, via de regra, são as formas que assumem as diversas informações; no sonhar tem-se um pensar em imagens predominantemente visuais – mas também acústicas; enquanto na vigília a atividade de pensamento é essencialmente em conceitos (FREUD, 1900; 1901/1976). Daí infere-se que o “sonho alucina”, o que dá margem para concordar com a máxima, destacada na revisão científica que fez Freud, de que o “[...] o louco é alguém que sonha acordado” (FREUD, 1990/1976, p. 112). O que nos faz lembrar a análise de Freud (1907 [1906]/1976) em *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen*, referente às peripécias de Nobeert Harnold em busca de sua verdade. Quanto a este, Assoun (1999) nos lembra que após acordar e ter sua atenção capturada por “algo” que se movimenta na rua, ele estava entre sonho e realidade, entre “traço” de recordação da noite anterior e o devaneio desperto que o fazia

²⁰ Alusão à composição *A Casa* de Vinícius de Moraes. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>. Sobre essa existem várias interpretações, inclusive de que se trata do útero materno.

caminhar para sua Zoe. Na fronteira dos “vultos” e das concatenações, o que o herói não podia mais adormecer, mas continuar a perseguir seu objeto outrora perdido. Isso porque, para alguns teóricos, a única maneira de determinarmos se estamos sonhando ou na realidade de vigília é o fato de despertarmos (FREUD, 1900; 1901/1976).

Ao dizer que existe uma lógica em todo esse trabalho, escutamos da própria narrativa de Freud (1900; 1901/1976), com seu caminho definido de investigação da literatura e suas experiências expostas, que a loucura do sonho parece ter um método e, talvez, um dissimular proposital; ao que ele recorre a *Hamlet* (SHEKESPERARE, 2013) para ilustrar, com as atitudes desnorteadas do príncipe que escondia uma inteligência jocosa no cumprimento dos seus objetivos.

Com Didi-Huberman (2015) encontramos um elo entre o sonho, a imagem e o teatro. Por ser pictórico – imagem – o conteúdo do sonho necessita de um empenho do sonhador para extrair suas significações; como a fotografia que, por si só, não diz o suficiente, mas necessita de legenda; assim também é o teatro apenas lido, que requer as didascálias para sua dramaturgia.

E foi assim – com o despedaçamento e sua encenação – que a fotografia incorporou também o Texto, a *Legenda*: uma didascália de suas montagens cênicas. Não apenas uma escrita de canto de imagem, porém uma legenda, um ter de ler, uma explicação: uma dramaturgia, enfim (DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 92, grifo do autor).

Assim, sendo uma linguagem, o sonho dar-se a ler, a ver, e seu relato tomamos como um trabalho de legendar, que possibilita um interpretar que nunca se esgota. Pois uma imagem se enrijece e permanece a mesma, mas nunca o olhar – nunca o sonhador impulsionado a associar.

Para Safouan (1987, p. 12), a encenação a que se vale o sonho é dupla, pois o sujeito “assiste a uma cena de que ele na verdade é o *único* autor: ele vê e fala e ouve. Ou melhor dizendo, o sujeito é aquele que surge desse ver e falar”. O que consiste em ser uma mensagem do desejo em forma de figura, pois como vimos, sonhar consiste em realizar desejos, mas de uma forma alegórica. A fala é o que possibilita sua decifração! Ainda com o mesmo autor, o inconsciente, por ser como uma linguagem, é representação e se constitui num discurso. O conjunto desse dito se resume no fato de que é o relato do que foi sonhado que constitui a encenação onírica em si, onde o que é arcaico, o que é traço de memória – a Coisa – se

presentifica para o sonhador; e isso porque estar no “subterrâneo” do inconsciente não implica pertencer ao tempo passado, mas a um eterno transformar do velho em novo desejar.

A peculiaridade da montagem do cenário onírico conta com uma liberdade de direção cênica que não se apetece de organizações harmônicas, mas põe, a um só tempo, a insensatez de conjugar os contrários, admitindo situações impossíveis, nos mostrando embaralhados o ético e o imoral (FREUD, 1900; 1901/1976). Em nosso propósito cabe lembrar que Nelson Rodrigues toma gosto por esse modelo de estrutura e parece erguer sua criação do teatro mítico por uma lógica similar. Dez anos depois de sua obra com os sonhos, Freud (1910/1976) escreve *Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas*, no qual reafirma que existe no sonhar a livre representação de um desejo por seu contrário, portanto, o “não” parece não ser reconhecido nesse trabalho de transformação. Daí, alimentando sua curiosidade para investigar mais a fundo, descobre o trabalho de Karl Abel com as línguas egípcias antigas, as quais tinham a singularidade antitética, ou seja, comportavam suas significações opostas.

Partindo disso, consideramos o estado paradoxal tanto no processo primário da alucinação onírica – uma imagem com representação dupla, como no secundário de dar-lhe um sentido e interpretá-lo no plano conceitual, pois na análise que faz Freud (1910/1976) do estudo com as línguas primitivas e Safouan (1987) com a escrita inconsciente, somos impelidos a concordar que os conceitos surgem por comparação, nos dando a ideia de que há sempre um gêmeo para uma significação, que consiste em ser seu oposto. Um dos exemplos expostos no breve texto sobre as palavras antigas nos facilita o entendimento, pois “se sempre estivesse claro, não distinguiríamos claridade de escuridão e, portanto, não teríamos do primeiro nem o conceito e nem a palavra...” (FREUD, 1910/1976, p. 149, tradução nossa).²¹

Bem, se restam dúvidas sobre como as questões e vivências eram esclarecidas na antiguidade com os recursos da citada língua, os estudiosos dão a indicação de que os gestos auxiliavam, pois a humanidade e suas formas de expressão estão em constante reinventar. Há, ainda, outras semelhanças do trabalho dos sonhos com os estudos das palavras primitivas destacados por Freud (1910), como a inversão do som e o caráter arcaico das operações de pensamento. Além

²¹ “Si estuviera siempre claro, no distinguiríamos entre claridade y oscuridad y, por tanto, no podríamos tener de la primera ni el concepto ni la palabra...”

disso, ele nos alerta que para obtermos mais êxito nesse ramo de investigação, necessitamos conhecer mais o desenvolvimento da linguagem. O que Safouan (1987, p. 141) levou bastante a sério ao dizer, em referência as representações contrárias, que: “Escriba fiel, o sonho não poderia ter nenhuma “preferência”, não fazendo se não transcrever as do sujeito na escolha de suas cores.”

É nesse gancho da escrita do sonho que nos demoraremos um momento para falar de um trecho da *Interpretação dos Sonhos* que “caiu como uma luva” nos achados que fizemos da obra do Nelson. Nas considerações sobre *As teorias do sonhar e de sua função*, Freud destaca os trabalhos de *Scherner* em 1861, atribuindo-lhe originalidade nas teorias, mas não o poupando das desconfianças de que seu material carregava o peso de seu entusiasmo e *fantasia* (FREUD, 1900; 1901/1976). Desconfio, ainda com Freud, que ninguém passa ileso da travessura de sua própria trama “fantasística” em escrita alguma, por mais que a “tinta” se afirme ciência neutra.

Então, segundo Freud, *Scherner* considera que a imaginação, estando liberta do domínio da razão, torna-se soberana e ilimitada, não apenas em caráter de reprodução de algo, mas de produção, mostrando uma predileção pelo que é desmensurado, exagerado e monstruoso (FREUD, 1900; 1901/1976). Qualquer semelhança com o gosto rodrigueano pode não ser mera coincidência, pois o fio que tece a escrita criativa delineia o que lhe brinda o saber inconsciente. E isto Freud nos avisa ao longo de todo o seu trabalho, como pontuado acima. Mas não acaba por aqui!

Nessa forma criativa de representação, destituída da uma linguagem conceitual, a clareza da representação fica a cabo de certo “simbolismo”, visto que o que se deseja mostrar nunca toma a imagem própria, mas vale-se de atributos, meramente. O material com o qual o sonho realiza esse trabalho artístico pictórico é original dos estímulos orgânicos na teoria de *Scherner* trazida por Freud (1900; 1901/1976). Que resulta em considerar que nessa feita imagética o organismo é representado em seu todo como uma *casa*. Portanto, partes do corpo poderiam representar partes da casa. Não vamos tomar isso à risca, mas marcar a percepção de semelhança com a linguagem de Nelson que tem moldes oníricos; nem, tampouco, vamos nos fixar em provar essa ideia, mas sugerir que o espaço construído por Nelson tem extrema relevância na subjetividade de suas personagens, não constituindo algo restritamente externo, mas uma estética, ou uma arquitetura, do interno dos sujeitos - a considerar essa interioridade como o terreno inconsciente. Na análise das peças discutiremos com mais dedicação.

Citaremos em outra passagem desta pesquisa a estética de Hegel trazida por Regnault (2001), em que o divino vai sendo representado nas várias obras de arte, do externo até sua interiorização pelo homem. O que nos inspira a prosseguir! Para Breda e Moschen (2017), na psicopatologia encontram-se muitas situações que apontam alterações significativas na relação dos sujeitos com seu meio, podendo ser percebidas tanto em quadros mais graves, como as alucinações na psicose – que aqui nos prende o interesse por sua forma onírica – quanto em situações menos complexas, momentâneas; nessas circunstâncias, segundo as autoras, fica comprometido o reconhecimento das bordas²² entre sujeito e objeto. Trabalhamos acima a importância do corpo na histeria, onde o mesmo recebe uma escrita, maneira de marca no tempo, mas também no espaço - corpóreo. Aqui, estamos a ousar uma extensão, uma linguagem na arquitetura, no meio físico que habitamos.

Propomos percorrer o caminho necessário ao *infans* à constituição psíquica de bordas demarcadoras das oposições elementares interior/exterior. Nossa proposição inicial é a de que a estruturação das noções de tempo e espaço é determinada por um campo pulsional que responde a cadeias significantes estabelecidas previamente (representações, traços identificatórios e narrativas). A estruturação espaço-temporal é efeito da incidência da linguagem sobre o corpo e diz respeito à posição do sujeito na tecitura simbólica. Assim, o espaço subjetivo não pode ser tomado como um espaço geométrico euclidiano restrito às coordenadas de altura, largura e profundidade. A experiência de espaço no homem é regida pela lógica inconsciente que articula topologicamente os diferentes registros psíquicos: Real, Simbólico e Imaginário. (BREDA E MOSCHEN, 2017, p. 409, grifo dos autores).

Já falamos dessa constituição do *infans* e das associações que ele se dá a tecer com o mundo exterior a partir da experiência de cuidado que recebe e, por necessitar conhecer e reconhecer o mundo ao longo da vida, o pensamento e a linguagem vão sendo desenvolvidos, fase em que adentra na cultura. Nesse processo,

²² Costa (2002, p. 57) em seus estudos sobre tatuagem define, resumidamente, as bordas corporais: “De bordas constitui-se o nosso olhar - são as bordas que fazem com que possamos ver. Ou seja, ter essa imagem que vem de fora e registramos como nossa. Apesar de já nascermos com essas bordas e com a capacidade de que elas funcionem, sua atividade não se dá de forma natural. Por não funcionarem de forma natural, elas precisam ser recortadas. Essa necessidade não diz respeito a um mau funcionamento, senão que respondem à nossa condição de desnaturação, de determinações heterogêneas - simbólicas/imaginárias/reais. Como não funcionamos de forma natural, precisamos, constantemente, reconstituir os suportes corporais. Isso acontece privilegiadamente quando mudamos de lugar: na passagem da adolescência, por exemplo, ou outro tipo de mudança na vida, quando perdemos os referentes que amparam nosso corpo. Essa reconstituição das bordas corporais é o que dá suporte à circulação do nosso corpo, para nos sentirmos representados, apoiados e tendo algum lugar.”

suas demandas pulsionais se alinham com seu mundo “arcaico”, primeiro, onde ainda não se reconhecia como um corpo (e sujeito) distinto de um meio (o espaço geométrico). Disso, tem-se que cada sujeito estabelece uma relação peculiar com o campo sensível-objetivo apreendido pelos sentidos. É assim que apreendemos os muros da casa de Ismael e Virgínia, em *Anjo Negro*, como extensão da solidão. Mas, aprofundaremos a obra teatral em tópico específico oportunamente. Aqui é chegada a hora de considerar o aspecto crucial que interliga a produção mítica de Nelson em analogia com os sonhos: a desfiguração onírica. Isto que, para muitos críticos literários, faz do teatro rodrigueano produtor de um mal-estar, pelo conteúdo e por sua deformação de espaço e tempo (RODRIGUES, 1993). Ao escrever seu livro sobre os sonhos, Freud estava iniciando toda uma teoria, a qual ele dedicara décadas de estudos. Nesse início, suas formulações são construídas sobre sua primeira tópica com as três instâncias psíquicas²³, a saber: Inconsciente, Pré-consciente e consciente, respectivamente. Sendo que, para algo que está na primeira chegar à consciência, era preciso passar pela censura da segunda, pois continha uma carga aflitiva no desejo que buscava se realizar – motivo pelo qual foi recalcado. Esse veto, na verdade uma defesa, imposto pelo pré-consciente é o responsável pela distorção do conteúdo dos sonhos. Vejamos! Tudo que está banido para o mundo inconsciente já foi uma vez experienciado pelo sujeito de alguma forma e deixou marcas, traços mnêmicos que criam uma cadeia de associações, suscetível de ser reativada se houver investimento, catexia, em determinados contextos; é o que acontece no trabalho do sonho (FREUD, 1900; 1901/1976).

Sendo uma junção dos conteúdos da infância com restos diurnos, durante o sono, os pensamentos conscientes recentes se ligam ao que está recalcado e se reavivam com o objetivo de seguir em direção à consciência, mas como a segunda instância mantêm-se vigilante, procede uma análise desse conteúdo e apenas o que está fortemente investido atravessa a barreira da censura por meio de distorções. Portanto, espaço e tempo nessa escrita não seguem os “cânones” da vida desperta, mas uma topologia, que na psicanálise será central para concebermos que o tempo é sempre o presente (FREUD, 1900; 1901/1976). Resumindo, tem-se que os

²³ Posteriormente ele elabora *Isso* (pertence ao inconsciente), *Eu* (imaginário, pertencente à consciência) e *Supereu* (responsável pela censura, por ser tributário dos aspectos éticos e morais). (FREUD, 1923/1976).

pensamentos do dia juntam-se a um conteúdo latente inconsciente, passam por metamorfoses e se apresentam em forma imagética e absurda no conteúdo manifesto - forma singular em cada ser humano. E esse é o motivo sobre o qual repousa toda interpretação proposta pelo autor, a de que por trás do conteúdo lembrado pelo sonhador existe um latente; e este é o foco da análise nas associações para interpretar, para depreender um sentido (FREUD, 1900; 1901/1976).

Somos os únicos que abordam outra explicação das coisas; Para nós, um novo material psíquico é incluído entre o conteúdo do sonho e os resultados do nosso estudo: o conteúdo latente ou pensamentos de sono, explicados pelo nosso procedimento. A partir deles, e não do conteúdo manifesto, desenvolvemos a solução do sonho, por isso nos deparamos com uma nova tarefa, inexistente para quem nos precedeu: investigar as relações entre o conteúdo manifesto e os pensamentos latentes do sonho, e investigar processos pelos quais o último se tornou aquele.

Pensamentos de sonho e conteúdo de sonho são apresentados a nós como duas figurações do mesmo conteúdo em duas línguas diferentes; antes, o conteúdo do sonho nos aparece como uma transferência dos pensamentos do sonho para outro modo de expressão, cujos sinais e leis de articulação devemos aprender a discernir através da comparação entre o original e sua tradução. (FREUD, 1900/1976, p. 285, tradução nossa)²⁴.

Se assim entendemos, resta-nos explorar os mecanismos pelos quais o trabalho acima é efetuado. O que nos é valioso para reconhecer os recursos empregados por Nelson Rodrigues para expressão tão enigmática em suas peças míticas – cenários e objetos disformes, grotescos, desprovidos de projeções lógicas arquitetônicas e sentido imediato etc.; e que está no âmago da origem de uma linguagem propriamente rodrigueana (RODRIGUES, 1993). Inicialmente temos a *Condensação*, uma compressão do material onírico, em que várias conexões de pensamentos se engendram para representar diversas outras ao mesmo tempo. Nesse caso, Freud (1900; 1901/1976) enfatiza que apenas uma pequena parcela dos pensamentos oníricos é reproduzida nos sonhos; e isso é feito por meio de elementos

²⁴ Somos los únicos que abordamos otra explicación de las cosas; para nosotros, entre el contenido onírico y los resultados de nuestro estudio se incluye un nuevo material psíquico: el contenido *latente* o pensamientos del sueño, despejados por nuestro procedimiento. Desde ellos, y no desde el contenido manifiesto, desarrollamos la solución del sueño, lo que se nos plantea una nueva tarea, inexistente para quienes nos precedieron: investigar las relaciones entre el contenido manifiesto y los pensamientos latentes del sueño, y pesquisar los procesos por los cuales estos últimos se convirtieron en aquel.

Pensamientos del sueño y contenido del sueño se nos presentan como dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una transferencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción.

representativos, o que o faz concluir que o processo de condensar se dá pelo fato de omitir caracteres em detrimentos de outros que englobam uma gama de expressões. Podemos imaginar um trabalho de economia, no qual várias funções são alocadas em um único “setor”, fazendo com que reste sempre a impressão de se ter sonhado pouco, quando a interpretação pode se desenrolar extensamente.

Ao analisar seus próprios sonhos, como o da *Monografia Botânica* (FREUD, 1900/1976), o autor é levado a considerar uma *sobredeterminação* nessas representações, pois alguns aspectos se repetiam em demasia no conteúdo onírico, sendo considerados aspectos centrais, nodais, para os quais muitos pensamentos se dirigiam. Em Nelson Rodrigues, esse tipo de repetição se destaca quando lemos seu teatro mítico, pois algumas palavras e/ou termos parecem conter uma carga de significações que conglomeram o sentido de toda a trama. Em *Anjo Negro*, por exemplo, o próprio nome da protagonista, *Virgínia*²⁵, está a nos aludir constantemente sobre o sexo, a violação sofrida e a culpa decorrente da traição da jovem aos preceitos familiares, pois nos recorda “*virgindade*”, condição de quem não teve relações sexuais ainda e que, pelo lado cultural, naquela época dos anos 1940, “sinalizava” pureza e castidade. Isso será ponto-chave em toda a história do casal.

Vale assegurar que qualquer análise aqui proposta não visa o esgotamento ou determinação de um sentido último para a obra de Nelson Rodrigues, mas apontar algumas vias pelas quais correm a criação sob o domínio inconsciente. Freud (1900; 1901/1976), quanto aos sonhos, deixou claro que as interpretações não se esgotam; o que tomamos como válido para a arte e, assim como na decifração do teor onírico, deixa-se ao leitor/espectador o critério de determinar em qual esfera é real o teatro aqui abordado.

Posteriormente temos o trabalho de *Deslocamento*, em que o foco do pensar recai sobre figuras com atenuado interesse pelo sonhador (FREUD, 1900; 1901/1976). Nessa especial formação dos sonhos, os elementos essenciais são deslocados para características amenas de determinados conteúdos dos pensamentos oníricos, aparecendo como irrelevantes no material recordado pelo sonhador. Ou seja, uma maneira de camuflagem do valor real. Para Freud (1900;

²⁵ **Virgínia**: Significa “virgem”, “donzela”. Tem origem no latim *Virginia*, que deriva dos termos *virgo*, *virginis*, e quer dizer literalmente “virgem”. Para a mitologia romana, Virgínia foi uma donzela morta pelo seu próprio pai para que fosse salva do cortejo de um oficial corrupto. Fonte: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/virginia/>.

1901/1976), a consequência disso é a distorção do desejo inconsciente.

Considerando toda essa elaboração na produção dos sonhos, por meio de junções, transferências e deslocamentos de valores psíquicos, Freud evidenciou que eles eram a via régia para acessar o inconsciente (SAFOUAN, 1987), embora sua representação seguisse uma metodologia própria de uma linguagem bastante complexa.

Essa dificuldade de representar os desejos pela mesma lógica da vida de vigília tem uma razão de ser para além do conteúdo, ela diz respeito ao tempo, que juntando todos os materiais de que dispõe não os separa cronologicamente, mas mistura para fazer sua moldura, seus contornos e suas figuras em um cenário de sugestão, de pistas. Nelson Rodrigues segue tais moldes ao fazer indicações dos desejos através de simples objetos postos na paisagem de suas peças – como vasos, máscaras, botas etc. (RODRIGUES, 1993). Didi-Huberman reúne a cena, a imagem e a história, para levantar as incertezas frente às interpretações possíveis diante de um material dado, exposto, plastificado, que parecem falsear a nós mesmos:

É que parecer, ou o Parecer, dá nome a uma *inquietação* quanto ao tempo, no visível. É justamente isso que expõe qualquer evidência fotográfica à angústia e, por meio dela, às encenações, aos compromissos, às distorções do sentido, aos *simulacros*. E é assim que se contorna a fotografia – em seu sacrilégio: ela blasfema contra a própria evidência porque a evidência é diabólica. Ela destrói a evidência, de um teatro. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96, grifo do autor).

As considerações de Didi-Huberman sobre interrogar a fotografia nos convocam a uma analogia com as figuras oníricas e o que delas tomamos como nosso próprio questionamento, levando em conta as condensações e deslocamentos, recursos presentes nas montagens das peças míticas rodrigueanas. Ao tratar da *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière* o autor se detém muito detalhadamente na montagem da pose e do espaço, que busca o real dos corpos por meio de uma encenação, na qual o tempo, seja do *clik*, da contemplação ou da vivência representada, é sempre o presente, pois reaviva a questão que na imagem faz “aceno” ao indagar “o que quer dizer isso?”, ou, mais além, implicando o sujeito no “o que *eu* desejo com isso?”. A fotografia é uma prova de que algo aconteceu, como o sonho, mas o quê, como e por qual motivo está na trilha de todo o seu disfarce. As dores históricas estavam representadas na referida *Iconografia*, então, de que tempo se fala ao analisar esse catálogo, do tempo do registro fotográfico ou do trauma que

desencadeou os sintomas das fotografadas?

Assim é que Nelson Rodrigues põe seu teatro mítico no tempo conduzido pelo desejo. Este que, segundo Le Poulichet (1996), ao se referir ao inconsciente, faz ecoar juntos passado, presente e futuro. E por isso em suas descrições introdutórias das peças míticas o escritor criativo ressalta que se passa em “qualquer” tempo. O dramaturgo está sempre a “jogar” com os desejos, seja o alocando em uma anterioridade ou em uma posterioridade, mas representado no agora das personagens. É assim que fortemente marca o termo “paraíso”, como para além da vida ou antes dela, em uma eterna completude, um gozo absoluto. Sua forma de elaboração do conteúdo ou da encenação surpreende por uma busca de representação velada, como a que testemunhamos nos sonhos e suas maneiras encobridoras (FREUD, 1900; 1901/1976). Ao se valer do absurdo ele parece caçoar da crítica que o julgava pelo óbvio, pelo conteúdo manifesto, e fechava os olhos para a laboriosa vestimenta do latente. Era no conteúdo aflitivo de cada um que ele remexia para tecer seu “teatro desagradável”, de uma maneira que assisti-lo ou lê-lo constituía em uma interrogação que inquietava pela falta de clareza e diretriz.

Sábato Magaldi e outros críticos de teatro (RODRIGUES, 1993) destacam e justificam a alocação das peças míticas de Nelson em um contexto de bases, de gênese da criação humana, de anterioridade a nossa condição cultural. No que concerne à teoria dos sonhos, Freud (1900; 1901/1976) destaca o papel da regressão, também importante nas formações dos sintomas neuróticos, pontuando que são: a. *topográfica* – esquema dos sistemas *psi*; b. *temporal* – um retorno às estruturas arcaicas; e c. *formal* – a forma de expressão é primitiva, pois a representação não segue parâmetros habituais. No fim das contas, resumem-se em uma só regressão por ocorrerem juntas, visto que o que pertence ao mais primitivo no tempo o é também na forma e próximos a extremidades perceptivas no que tange a topografia psíquica descrita inicialmente no projeto. O que faz, nos nossos achados, Nelson caminhar rumo à exploração do desenvolvimento humano, suas sedes, desejos e heranças que remetem ao mito da criação e perpetuação da humanidade.

Essa transformação de pensamentos em imagens é mais complexa do que esplanada aqui, pois do processo primário de excitação e alucinação até um processo de “identidade” de realidade ou pensamento, responsabilidade do processo secundário, se põem a trabalhar todos esses recursos de figurabilidade dos sonhos, de distorções através de condensações e deslocamentos; e que mostram

características de atemporalidade e afirmação do desejo inconsciente de maneira única em cada sonhador, pois “Na medida em que o sonho representa um desejo como cumprido, nos transportam indubitavelmente para o futuro; mas este futuro que o sonhador representa como presente é criado, pelo seu desejo indestrutível, à imagem e semelhança do passado.”²⁶ (FREUD, 1900-1901/1976, p. 608, tradução nossa). Nelson Rodrigues parece desenhar um tempo e um povo em “suspensão”, sem localização no espaço-temporal, mas se recriando, embora ainda ‘sejamos os mesmos e vivamos como nossos pais’.²⁷

Safouan (1987) faz um paralelo entre Freud e Lacan sobre a encenação onírica e a roupagem que escolhe o desejo em busca de se realizar; enquanto o primeiro chama a fusão do material de condensação, o segundo o toma por *metáfora* um significante que, de maneira figurada, assume outro. Na frustração da censura, deslocando um ponto central para outro de menor interesse, Freud conclui que se trata de um deslocamento e Lacan identifica como *metonímia*, pois a parte representa o todo. O que corrobora o fato de o sonho ser uma escrita, com suas próprias figuras de linguagem. Comparando às formas de escritas antigas, nas quais ao escriba cabia a responsabilidade de expressão das vivências e experiências, bem como de nomear objetos, Safouan (1987, p. 54, 55 – grifo do autor) nos alerta: “É às soluções que resultam em último lugar da *metonímia* ou da *metáfora*, e que se encontram o mais das vezes no “tesouro da língua”, que o escriba, como o sonhador, recorria *para satisfazer as necessidades de representação*.”

Como uma escrita inconsciente, o sonho vem, portanto, de outro *lugar*, de alhures. Assim, nos interliga aos estudos da histeria, pois ambos presentificam uma “Outra Cena” (FREUD, 1900; 1901/1976). Safouan (1987, p. 57) toma esse terreno como aquele onde “se desenvolve a vida do escriba, feita de suas relações com seus semelhantes”, pois esse que escreve tem a palavra do Outro. Vamos a isso!

Quinet (2012, p. 20-21) define de maneira poética esse Outro (grande Outro) cunhado por Lacan como discurso de inconsciente: “É palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as

²⁶ En la medida en que el sueño nos presenta un deseo como cumplido, nos traslada indudablemente al futuro; pero este futuro que al sonante le parece presente es creado a imagen y semejanza de aquel pasado por el deseo indestructible. (FREUD, 1900-1901/1976, p. 608).

²⁷ Alusão à composição *Como nossos pais*, de Belchior. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/belchior/44451/>

determinações simbólicas da história do sujeito”. Portanto, lugar onde se é pensado sem pensar, de onde brotam as censuras, campo desconhecido nos sujeitos. Safouan (1987) então levanta a dúvida que já apontamos anteriormente de maneira menos direta: como esse inconsciente é, então, interno e externo ao mesmo tempo? O autor pontua que é nesse lugar do Outro que se constitui o desejo inconsciente, porém, que se torna demanda do sujeito, enquanto que o desejo do sujeito será demanda no Outro seguindo a estrutura topológica sugerida por Lacan. Mas, e o que é o sujeito? Ele é, por excelência, sem identidade, pois é determinado pelos significantes do Outro, sobre os quais desliza, sendo representado sempre para outro significante, já que advém do lugar da linguagem (QUINET, 2012). Isso explicado, então, cabe firmarmos o que nos orienta até aqui recorrendo ao próprio Lacan e suas lições dedicadas a *Hamlet*: que o teatro presentifica o discurso do Outro (LACAN, 1958-1959/2016).

Com os sonhos temos uns conteúdos por vezes tão absurdos que nos capturam, “chistosa” ou enigmaticamente, mas que apela para ser visto:

“Me vide!” – exclamava-se, justamente, nos antigos palcos da comédia. Olhe para mim! Era uma fórmula consagrada para expressar algo como “Tenha confiança”. Mas acaso não sabemos que a confiança sempre foi feita para ser traída, sobretudo nos palcos teatrais? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

É o tropeço da escrita inconsciente com suas substituições e “meio-termo” para se dizer o indizível, o desejo que se faz por uma “farsa”.

Essa metáfora que busca dar conta do desejo tão abstrato talvez seja a credora do mal estar que provoca a escrita rodrigueana, pois quando recorremos ao exemplo citado na crítica do teatro mítico, na qual o espectador estaria despido em uma casa sem teto (CAMPOS *in* RODRIGUES, 1993), é exatamente porque depositamos nossa confiança em um sujeito consciente, que julgando por seus sentidos é traído pelo Outro que apreende o *visto* e o *ouvido* de maneira elaborada por uma fantasia própria, tanto nos sonhos como na vigília – dessa forma, “sentir-se” sem roupa pode ser compreendido como o descortinar do véu da censura, que possibilita acesso ao inconsciente provocando desconforto, vergonha e constrangimento no ato de “ver-se” e ser visto na experiência de contemplação do teatro. É por ser esse espaço da encenação trazido por Nelson Rodrigues uma abertura para o continente do Outro, que sua arquitetura nos deixa “a céu aberto”. Como exemplifica o próprio Freud (1900/1976, p. 271, tradução nossa) sobre a peça de Sófocles: “Ao passo que

o poeta nessa investigação está trazendo à luz a falha de Édipo, ele está nos forçando a conhecer nossa própria interioridade, onde esses impulsos, embora sufocados, continuam a existir.”²⁸

3.5 A arte do vazio contorna um caminho - A Estética

Regnault (2001) e Recalcati (2006) esmiúçam as questões da Estética em Hegel e Lacan, possibilitando caminhar ao escritor Nelson Rodrigues e sua peculiaridade dentro do teatro brasileiro na ânsia de que ele possa descortinar uma verdade na estrutura da ficção. Esta que se assemelha ao que chamamos de realidade psíquica, fantasia do sujeito, e que dá para “outra cena”²⁹. Como afirma Quinet (2005, p. 19), “Toda a peça se passa em dois planos: o da realidade e o da Outra Cena”. Para Neves e Santigado:

Trata-se, de fato, de dois palcos num espetáculo teatral: o que encena, e o de onde se percebe o encenado. O discurso dramático obedece a um texto do autor, o qual decide colocar parte desse texto em cena, e parte fora de cena, muito embora presente. Tal lógica mostra-se constituída de personagens encenados por sujeitos atores, com o objetivo de serem vistos por outros sujeitos na situação de plateia, os quais constroem, cada qual, seu espetáculo interno. (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 40).

Pois bem, para seguirmos o curso traçado para pensar o teatro, falemos de Sublimação, termo que comporta diferenças entre a concepção freudiana, ligado à pulsão, e à lacaniana, em relação com a Coisa – *das Ding*, e que no *Seminário, Livro 07* (LACAN, 1959-1960, p. 154, 155) está articulado, em referência a Freud, com as posições dos sujeitos na cultura diante do vazio: a histeria, neurose obsessiva e paranoia. Assim, se propõe três aspectos para sua forma: a arte, a religião e a ciência. Estando a sublimação em Lacan ligada a Coisa, temos no centro o vazio que este objeto “perdido” deixa, fato determinante para compreender os processos

²⁸ Al paso que el poeta en aquella investigación va trayendo a la luz la culpa de Edipo, nos va forzando a conocer nuestra propia interioridad, donde aquellos impulsos, aunque sofocados, siguen existiendo.

²⁹ Esse termo foi usado por Freud, para se referir ao inconsciente, e em Lacan na elaboração sobre o Outro. Ambos dizem respeito a um lugar que não é acessível pela consciência, ou seja, “Outra Cena”, composta por conteúdos recalçados que darão material para a constituição da realidade psíquica do sujeito, como aponta Roudinesco (1998) sobre a apropriação feita por Freud no começo de sua teoria. Kaufmann (1996) complementa destacando que não é um lugar localizável, mas plano de um sujeito que ainda não é dividido, não atingido pelo significante.

sublimatórios. É desse ponto que se percebe uma estética do vazio que será exposta por François Regnault (2001) e Máximo Recalcati (2006) ao traçar o caminho das artes segundo Lacan.

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem pertencem ao registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela só poder ser representada por outra coisa [...] toda arte se caracteriza por um certo modo de organização desse vazio. (LACAN, 1959-1960, p. 154, 155)

A ideia da Coisa, como já dissemos, é retirada de Freud em seu *“Projeto para uma psicologia científica”*, onde ele estrutura, a partir das primeiras experiências de satisfação do bebê, uma lógica para a constituição do desejo. Nisso ele localiza um “ponto cego” entre as dimensões da percepção, memória e consciência – o que não será passível de representação. O ingresso do recém-nascido no mundo da linguagem, simbólico, será mediado por alguém que desempenhará a função de Outro. Este em seu aparecimento trará algo de enigmático, real, que o põe como Coisa, não comportando significações e não sendo representado ou articulado em significantes. As satisfações primeiras (alucinação - com o objeto e frustração - perda do objeto) se dariam no aparelho psíquico por meio de descargas de tensão e que se registram na vida psíquica (Freud, 1950[1895]/1976).

Assim, três conjuntos de elementos passam a compor a vida psíquica do bebê: a inscrição de experiência de satisfação primeira; o registro de sua perda; e a memória de sua ex-sistência (uma existência sem registro, que embora fora, não signifique não dentro). Na interseção destes, constitui-se um conjunto vazio – lugar desertado por das Ding. Logo, a presença dessa ausência comporá a sombra de todo reencontro futuro com qualquer objeto, por mais satisfatório que o mesmo se mostre. Instaure-se, portanto, uma impossibilidade de escoamento completo da tensão do aparelho psíquico. Entre a satisfação obtida e a satisfação esperada restará sempre uma diferença que moverá o sujeito – a inscrição de uma ausência em toda presença. (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 36).

E frente a isso Lacan (1959-1960/2008), partindo de Freud, expõe as três já citadas formas da cultura de lidar com tal vazio: a religião apareceria como modo de evitá-lo, estando atrelada aos mecanismos da neurose obsessiva, visto que Freud ressaltou traços obsessivos presentes no comportamento religioso, no qual a operação realizada para tal seria o deslocamento. Ainda assim o vazio seria central, o que ratifica ser a sublimação o mecanismo presente; a ciência, então, negaria esse

vazio, já que se liga a um discurso da sabedoria - tentando desvendar os “mistérios” - que “bebe” da fonte da filosofia e, pelas características da realidade psíquica na paranoia, teria a *foraclusão* como operação; por fim, a arte organizaria esse vazio e teria a histeria como estrutura e o recalque como operação, na medida em que tenta uma organização, por meio do imaginário, para apresentar no social. Na metáfora do vaso (moldado em torno de um vazio) fica mais claro esse processo, visto que o vazio permanece no centro e um objeto é colocado no lugar. Não esqueçamos que tudo isso não é uma articulação fechada e passa por modificações em alguns aspectos ao longo do ensino de Lacan, como sua reelaboração, saindo do campo da Coisa e colocando a verdade como causa, modificando, portanto, o esquema descrito acima.³⁰ Isso tem como fonte Aristóteles, em sua teoria das quatro causas na física, a quem Lacan recorre para consolidar suas teorizações referentes às práticas humanas, ou posições, em nome da verdade como causa: Magia – como causa recalcada; Religião – Como causa negada; Ciência – Como causa *foracludida*; e Psicanálise – “Como causa em estado puro” (REGNAULT, 2001, p. 70).

Sobre, então, a arte que organiza o furo podemos pensar com Regnault (2001), primeiro, que esse vazio representa a Coisa. Daqui partimos para esclarecer que na realidade não se busca encontrar um objeto real que dê conta da representação do sujeito, mas reencontrá-lo. Nessa empreitada em direção ao objeto, Lacan (1959- 1960/2008, p. 65) enfatiza que esse reencontro não será possível, pois a natureza desse objeto é estar perdido; e que, seguindo o que apregoa Freud, seria tal Coisa, *das Ding*, “na condição de Outro absoluto do sujeito”, na verdade, o que se almeja reencontrar. É possível retirar disso que: aí está implicado sujeito, objeto e desejo. Trazendo para o campo da linguagem, esse objeto nunca foi perdido, “tampouco foi dito, pois eledesliza entre as palavras e as coisas, na ilusão que acredita que as palavras correspondem às coisas” (REGNAULT, 2001, p. 17). Portanto, o objeto estaria entre a realidade da experiência e o mundo da linguagem que, por palavras, é incapaz de representar o que se tornou ausente sem ao menos ter sido, de fato, presente. Os significantes, então, atravessam e lançam os sujeitos no mundo simbólico, mas nem tudo do real será dito em um nível equivalente de apreensão entre

³⁰ “Já em “A ciência e a verdade”, que constitui o início do Seminário de 1965, ao passo que a *foraclusão* permanece adscrita à ciência, o *recalque* não é mais correlacionado à arte, e sim a magia, e à religião é atribuída à categoria de *denegação*, e não ao *deslocamento*.” (REGANULT, 2001, p. 16).

todos os semelhantes. Nas palavras de Regnault (2001, p. 144): “[...] desde que os homens falam, há a possibilidade aberta de que tudo não tenha sido dito, porque, muito simplesmente, a verdade não se pode dizê-la toda”.

A Coisa, ao engendrar reinvestimentos em algo que está perdido, nos coloca em vias enigmáticas que, na análise, nos põe em *status* de “questão” sobre como estamos a lidar com o desejo, descarga das pulsões e elegendo objetos, ou seja, lidando com o furo. Ainda não inventaram um dicionário interno³¹ que possibilite o esclarecimento sobre quem somos e o que nos falta e, talvez, aqui seja evocada novamente a arte, em especial o Teatro para pôr em ordem, como outra coisa, a Coisa. Ao lidar com o pensamento e o corpo, essa forma artística envereda e inquieta a existência humana. Para Lacan, seguindo Neves e Santiago (2017, p. 33), “Baseado na ideia freudiana de das Ding, propõe que o artista anima um objeto que não obtura o vazio da Coisa – a Coisa pode aparecer. A sublimação artística, assim, alcança a Coisa pela via de uma renovação da percepção do objeto”.

Ao falar dos deslizamentos de significantes, dois casos são trazidos em relação à Coisa: o vazio que a representa e Outra coisa a representa. Neste último caso inserimos a arte (REGNAULT, 2001, p. 17) e nos indagamos sobre como esta se organiza em torno do vazio. Para começo de conversa há sempre que se recorrer à metáfora do vaso, o qual é moldado em torno de um vazio. Uma pergunta puxa a outra e nos leva a pensar como isso vale para a arte e suas variadas formas. Daqui somos levados ao porto da “psicanálise aplicada às artes”, compreendendo que Freud ancorava na possibilidade de aprender com os artistas, e a clara refuta de Lacan no que diz respeito a usar a teoria psicanalítica para explicar obras de arte. Pois para este a psicanálise só se aplica ao tratamento, a um sujeito que fala e ouve.

Se seguirmos Freud, e a lógica de que a arte organiza a obra em torno do

³¹ Paulo Gustavo, ator, em seu quadro de humor na TV explica de maneira bastante clara e risonha o ponto em que a língua falha e o corpo “fala”. Sua personagem tenta explicar a raiva que sente da vizinha “chata” e desabafa algo do tipo: *porque comigo é assim, às vezes eu quero dizer algo para a pessoa e não estou conseguindo, eu voo na pessoa, entendeu? Porque às vezes a gente tá cheio de coisa pra falar aqui dentro e não consegue, sabe porque? Porque o dicionário interno não existe. Então eu parto para bater na cara dela* – Não é o aspecto de violência que queremos frisar, mas o fato de as línguas existirem há séculos e ainda assim não serem capazes de expressar determinados afetos o que, por exemplo, deu início ao estudo com as histéricas e a descoberta de seu corpo como marca da linguagem nas formas de sintomas em suas somatizações. Portanto, uma maneira simples e acessível de perceber que nunca, jamais, tudo poderá ser dito ou expresso. E é neste ponto que a arte se inscreve, não apenas como recurso, mas como socorro a nossa condição de falantes e símbolos. Disponível na página “vaiquecola1” - rede Social *Instagram*.

vazio, algo alcançado por meio do recalque, podemos ser levados a perceber um retorno do recalcado nos traços singulares do artista, como no artigo *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (FREUD, 1910a/1976), o que pode possibilitar o avanço de um conceito. Em Lacan, a busca de perceber o recalque não será mantida e o interesse se fixa no que a obra e o artista evidenciarão que ainda é desconhecido para a teoria (REGNAULT, 2001).

No contexto da relação com a psicanálise, a arte conservaria a afinidade com o processo analítico de não evitar esse vazio, como feito na questão dogmática da religião, e nem negar tentando tamponá-lo ao modo da ciência, mas sim “margear” o vazio central da Coisa se colocando em relação com o real desta. Segundo Recalcati (2006), Lacan retoma a Coisa freudiana para além do caráter de limite de uma representação, e mais para lá do significante ou imagem, e a concebe como “incandescente”, excesso de gozo, mal-estar e horror. Portanto, aqui, teríamos a arte como simbólica, para tratar o real, que por uma via estética atravessa *das Ding* podendo representá-la por “Outra Coisa”; que, portanto, diz respeito à sublimação. Isso pode ser percebido no trabalho com o belo e o sublime, no qual o artista criador faz possível suportar o desagradável, pois há uma mediação com o real no que tange a elevar o “objeto” à dignidade de Coisa. Como? Percorrendo suas margens, suas fronteiras, suas bordas. Podemos concordar, então, que “a beleza é um véu apolíneo que deve fazer pressentir o caos dionisíaco que pulsa nela” (RECALCATI, 2006, p. 15).

Para ordenar essa questão, Recalcati (2006) propõe “três estéticas de Lacan” e deixa claro que, apesar da vasta presença da arte no ensino lacaniano, não houve uma intenção focal em sistematizar tal tema, mas sim uma preocupação com a ética na psicanálise. De onde advêm as construções sobre a Coisa e a sublimação. Ao percorrer esse caminho o autor destaca a relação determinante que terá a arte com o real.

A primeira estética é a que já introduzimos, em que as obras de arte organizariam o furo e ensinariam, contribuindo, com os estudos psicanalíticos, por meio das investigações de suas formas. Tomando, a partir do ensino sobre a ética, o inconsciente estruturado como linguagem em seu funcionamento significante, foi percebido que no centro mesmo disso aparece uma dimensão irreduzível ao significante e que se constrói como lugar, Vazio, “[...] de origem de outra representação” (RECALCATI, 2006, p. 12).

A segunda estética é a anamórfica, presente no *Seminário, Livro XI*, e que diferente da primeira que “bordeia”, ela promove um encontro com o real irreduzível às organizações significantes, produzindo um novo paradigma de gozo. O foco recai aqui sobre o objeto anamórfico, que opera uma ruptura “com o sinistro” (estranho), estando o olhar e a pulsão escópica em relevante importância na discussão sobre “o que é um quadro” e “a função quadro”. Esta pode ser esclarecida por meio de duas significações dadas por Recalcati (2006): inicialmente, em referência a *tiquê*³², teremos uma obra que olha, mira, o sujeito - ao invés de ser contemplada e apreendida pelo observador. Seria, portanto, uma experiência da ordem do abandono, possível diante de uma pintura³³. A última significação traz a “função mancha”, na qual nos deparamos com o limite da possibilidade de representação do sujeito, que estaria capturado pelo olhar do Outro. Portanto, podemos pensar que se trata do encontro do sujeito como tal (LACAN, 1964/1998a).

A estética anamórfica nos impulsiona a um mais além da estética do vazio. Para a estética do vazio a obra de arte, organizando o vazio da Coisa, distancia-se da zona incandescente do real, enquanto para a estética anamórfica é a obra mesma a que faz surgir o real como excesso alojado no coração da obra. A estética do vácuo circunscreve, bordeia, sublima o real, enquanto a estética anamórfica faz emergir, o provoca, faz surgir mesmo que esteja em sua localização essencial. O problema é como fazer surgir o irrepresentável através da figura. Trata-se do real, não como um centro excluído do mundo da representação - das Ding enquanto "realidade fora do sentido" - mas sim como encontro, como *tyché*.³⁴ (RECALCATI, 2006, p. 25, tradução nossa)

Por último temos a estética da letra, seguindo os apontamentos do autor em questão, ou da singularidade. Nesta há uma teoria nova do encontro que caminha para uma separação do sujeito “da sombra simbólica do Outro”. O traço único da

³² Roudinesco (1998, p. 658) explica isso ao esclarecer sobre a repetição: “Lacan distingue duas ordens de repetição, as quais analisa numa perspectiva aristotélica: por um lado, a *tiquê*, encontro dominado pelo acaso — de certo modo, ela é o contrário do *kairos*, o encontro que ocorre no “momento oportuno” — e que podemos assimilar ao *trauma*, ao choque imprevisível e incontrolável.

³³ Pode-se citar aqui Freud diante do Moisés de Michelângelo? (FREUD, 1976/1914)

³⁴ La estética anamórfica nos impulsiona a um más allá de la estética del vacío. Para la estética del vacío la obra de arte, organizando el vacío de la Cosa, pone distancia de la zona incandescente de lo real, mientras que para la estética anamórfica es la obra misma la que hace surgir el real como exceso alojado en el corazón de la obra. La estética del vacío circunscribe, bordeia, sublima el real, mientras que la estética anamórfica lo hace emerger, lo provoca, lo hace surgir aunque sea en su localización esencial. El problema es como hacer surgir lo irrepresentable a través de la figura. Se trata del real, no como centro excluído del mundo de la representación – das Ding en cuanto “realidade fuera de significado” – pero sí como encuentro, como *tyché*.

escrita não se reduz ao traçado dos significantes e nem se universaliza, estando intrinsecamente ligado ao imaginário. Podemos, assim, compreender que de início temos o irreduzível do real constituído na Coisa e a arte se manifestando para uma organização, posteriormente o referido excesso é interno à obra, e por fim há a singularidade da letra marcada pela repetição de algo único e necessário, como no poema (RECALCATI, 2006).

Para responder sobre como a arte proporciona a organização do vazio, Regnault (2001, p. 22, grifo do autor) traz exemplos que ensinam sobre conceitos psicanalíticos e cita:

O quadro *Os embaixadores*, com a anamorfose do crânio, ensina o que são o falo e o olhar mais que a fantasia de Holbein. A *Antígona*, de Sófocles, revela o que é o entre-duas-mortes; *Hamlet*, a construção em torno do nosso desejo, o que acontece com o falo; a trilogia de Claudel, o que ocorre com o desejo no mundo moderno. Diria até que *Os embaixadores* e *As meninas* ensinam o que é um quadro; Sófocles e Claudel, o que são o trágico antigo e o trágico moderno. Ora a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise não pode ignorar o trágico etc. A arte, então, não se contenta em adornar, ilustrar; ela realmente *organiza*.

De fato, parece pertinente que ao se debruçar sobre uma obra, de maneira um tanto despreziosa para corroborar a máxima do artista Picasso apreciada por Lacan - que diz “eu não procuro, acho” (CANCINA, 2008, p. 71, 72), uma parcela da nossa própria verdade seja percebida por nós com certo distanciamento, mas também, na própria estrutura da ficção, o social e cultural sejam mais bem delineados e possamos extrair uma porção de verdade para a qual estamos vendados no cotidiano. É nesse aspecto que, sendo a investigação em psicanálise constante e a subjetividade humana sempre se reinventando, que a arte contribui para outro olhar e uma nova escuta.

Por isso foi preciso trazer um pouco de como se “desenha” um sistema de artes em Lacan ao longo do seu ensino, tendo a *Estética* de Hegel como referência. Hegel elaborou suas construções a partir da concepção de “espírito representado sob sua forma sensível”, na qual o desenvolvimento da arte se daria como um mundo, no qual o conteúdo – objeto - seria representado pelo belo, tendo em seu interior o espírito que, em sua verdade, constitui o centro. A lógica desse desenvolvimento parte do sensível mais externo para o interiorizado e podem ser postos, de maneira resumida, nas seguintes etapas das formas de arte onde Deus procura sua perfeita expressão:

1. Simbólica – terreno da exterioridade – representada pela *arquitetura*;
2. Clássica –

menos exterior – representada pela *escultura*; e 3. Romântica – o divino se interioriza, particularizando-se através dos três elementos: a luz e a cor, o som e a linguagem (som como signo de representação) – apresentam-se na *pintura, música e poesia* (“*lírica, épica e dramática, que engloba o teatro*”) (REGNAULT, 2001, p. 23-25).

Bem, é fato que em Hegel não temos o conceito de furo, mas sua organização hierárquica das artes é reconhecida por Lacan e, em certa aproximação, ao colocar Deus no centro, percebemos que a construção de templos na arte arquitetônica se dá contornando um vazio. Nesse campo, podemos evocar Nelson Rodrigues e suas construções de cenários, onde a presença de uma “arquitetura” bem particular constrói um espaço atípico, com muros altos e pouca luz e nos remete a uma casa, talvez, de mortos-vivos, como a filha posta viva em um “túmulo” de vidro e que alude a *Antígona*. Por não fazer sol, não existe cor a ser refletida nesta casa. A escuridão também é uma forma de ausência, da luz.

O que nos resta desse sistema em Lacan, portanto, seria a literatura, ligada à letra, e a pintura, que nos remete ao olhar. Mas, vejamos, faz-se necessário lembrar que estamos seguindo o rastro da Coisa e Lacan engloba nessa teoria a literatura. Como? “*O amor cortês em anamorfose*” é levantado por Regnault (2001) para ilustrar melhor, ressaltando que o lugar da Coisa é demarcado, por exemplo, na poesia cortesã:

A criação da poesia consiste em propor, segundo o modo de sublimação próprio à arte, um objeto que enlouqueceria, um parceiro inumano. Trata-se da Dama exigente dos Cavalheiros ou a Beatriz terrestremente inalcançável por Dante, que funciona realmente como o crânio em anamorfose, que faz girar a representação e que assume a função de Coisa (REGNAULT, 2001, p. 28).

Dessa maneira, percebemos que a arte vai “bem mais além do que se vê”, pois na verdade, ela tem sua própria verdade a partir da verdade de quem a contempla. Ao tentar falar de estética e sistemas de artes talvez tenhamos a sensação de que, por essa ótica, todas as produções artísticas foram “desmascaradas”. Mas não percamos o fio da meada, a arte produz em cada espectador algo que está alinhado com o “vazio” de cada um. Reduzi-la a padrões seria esmagá-la junto com nossa própria subjetividade. O que fica evidente nessas pesquisas é que cada tempo, época, tem seu próprio modo de produção, de desejos e, claro, de pesquisadores. Pensar a arte a partir do vazio (que vai além do espacial - real, adentrando no significante – linguagem), representado pelo vaso e templo ou em anamorfose, com o crânio que

alude à ciência, também é pensar a história individual e coletiva a partir da nossa maneira de subjetivar lidando com a falta e de fazer laços com o mundo em novas experiências.

No contexto das artes, Lacan privilegia muito o teatro e afirma, quando fala de *Hamlet*, que o “teatro personifica o discurso do Outro” (LACAN, 1958-59/2016), isso:

Seja sob a forma do personagem, seja porque o ator enuncia o discurso de um outro, o autor. A representação, diz ele, acrescenta ao teatro algo além de tornar real o fato de que a verdade nele se apresenta sob a forma de ficção, o que, em *Hamlet*, o teatro dentro do teatro torna ainda mais evidente, ao tematizar a verdade como ficção. (REGNAULT, 2001, p. 32).

Vemos, então, que o teatro presentifica o discurso do inconsciente, algo percebido nas lições sobre grandes obras que traziam o desejo, a loucura e o Ideal do Eu para a cena. Nisso, o ator é entendido como emprestando seu “inconsciente claramente real” além do seu corpo ao discurso do Outro, ou seja, o que ele representa diante da realidade a qual se doa, põe o teatro com valor de destaque para a psicanálise, visto que, por analogia, alude à fantasia de cada um e seu desenrolar no divã diante da própria história ali convidada a narrar. Algo que comporta muita importância para o analista. Disso temos os dois tempos de Lacan referente à arte, vazio e anamorfose, e que Regnault (2001, p. 160) propõe que seja pensado o teatro como organizando “o vazio em seu espaço, o espaço teatral”.

Neves e Santiago (2017) trazem, ainda, a perspectiva de Gérard Wajcman, que foi aluno de Lacan e se lança sobre estudos referentes à arte e ao olhar e voz como formas de *objeto a*, afirmando que apenas a arte poderia tornar acessível o que não pode ser visto. Um paradigma interessante para pensar a questão de que o artista testemunha a história através de sua obra, pois Wajcman transforma essa ideia, na linha de pensamento de que, se o artista, com sua criatividade “profética”, vem antes da ciência e do psicanalista podemos crer que sua obra instaura seu tempo. E nisso ele deixa de lado a ideia da sublimação, nas obras visuais, a qual proporcionaria uma contemplação dos nossos fantasmas diante do produto artístico. O “discípulo” de Lacan propõe que teríamos um efeito no nosso próprio olhar e voz, no qual podemos dizer que figuraria o sujeito sendo causado pela arte, justificando seu interesse pelo objeto lacaniano que causa desejo. “Trata-se de pensar a obra não mais como o que fornece uma interpretação do mundo, mas como o que pode transformar nosso olhar”

(NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 38). Assim, cada obra seria única e com sua própria teoria, como é, por exemplo, um caso clínico.

Parece destoante que estejamos a rodear várias formas de arte se nosso interesse primeiro é o teatro. Mas conjecturemos que os recursos de uma peça, seja ela encenada no espaço físico ou no nosso imaginário, ela recorre a marcas e traços infinitos para nos dizer ou mostrar algo que não está ecoando (som) ou se desenhando (visual) na matéria. Ele opera, como se diz, “com arte”, na medida em que põe objetos em cena ou não os apresenta quando o “normal” seria expô-los. As construções em o *Balcão* de Genet³⁵ nos mostram isso ao trabalhar com espelhos, adereços e proporções dos personagens.

Nas peças de Nelson, como testemunha sua biografia e as censuras que obtiveram suas produções, o mal-estar causado nos leitores e espectadores não está exatamente no escárnio que bradam suas personagens, mas no retorno do que não é dito, visto e reconhecido pelo espectador como parte de si mesmo que se apresenta. Na peça “*Álbum de família*”, ao jogar com as fotografias e suas descrições podemos cair facilmente na “armadilha” de que a peça opera a imagem, mas é o real impossível de ser dito seu material, como os desejos incestuosos e até a própria castração de um personagem pela não sustentação do olhar sobre o que lhe falta, que não é o órgão, mas precisamente o amor de sua irmã. Para tal, seu órgão genital como meio possível de concretização do ato repudiado é “arrancado”. A mãe que deseja o filho perpetua suas preferências e anseios exatamente por não dizê-lo.

Portanto, podemos perceber o teatro como “suportando” várias outras formas de expressão e representação do real, inúmeras outras formas de contornar o vazio ou ser causado no “tropeço” da escuta e da fala (ou letra). Ainda com Neves e Santiago (2017, p. 39) prolongando as posições de Wajcman, temos que “O homem supõe que há algo que o olha, vê, mira. Portanto, antes de ver, somos seres vistos”. Chegamos a mais um encontro entre arte e psicanálise, a suposição. Temos na prática clínica o Sujeito Suposto Saber – SSS do analista, onde o profissional é colocado em um lugar de saber, pelo analisante, sobre os sintomas que lhe são expostos. As autoras, então, exploram esse aspecto do ver e ser visto tão presente na nossa cultura, especialmente se lembrarmos das figuras onipresente e onipotente de um

³⁵ GENET, Jean. **O BALCÃO** (Le Balcon). Peça em nove quadros. Tradução de Jaqueline Castro e Martim Gonçalves. Disponível em: www.oficinadeteatro.com

deus que julga e pune nossas ações. Talvez o teatro nos mostre que somos nós os atores no palco do mundo, nosso mundo, que através da arte, talvez, somos forçados a encarar. A arquitetura, segundo as construções das autoras, seria uma forma de vazio onde mora o olhar e, por consequência, fundadora do “escondido”. O gozo só existe porque fizeram a lei, por esse viés, só nos “assombramos” com a obra de arte porque ela vê e nos mostra o que jogamos no calabouço do inconsciente?

O teatro se aproxima das demais modalidades artísticas, pelos efeitos de subjetivação que é capaz de causar. No entanto, ao contrário, o teatro se discrimina de todo e qualquer tipo de arte, revelando, por este singular viés, uma especial familiaridade com a psicanálise. Como aludimos, a experiência teatral se oferece como prática de espaço e tempo compartilhados entre a encenação e o espectador. (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 43).

Esse ponto é oportuno para alocarmos Nelson Rodrigues e sua ótica de ficcionista, o “buraco da fechadura” (CASTRO, 1992). E justificamos pelo fato de que a intimidade é algo trancado, que se reserva aos olhares; e o que Nelson faz é exatamente invadir esse espaço para construir suas produções. Não é que seja literalmente se pôr atrás da porta como “menino sapeca” para “brechar”, mas permanecer menino para dar asas à imaginação e ao desejo. Freud (1908 [1907]/1976) já dizia em *El creador literario y el fantaseo* da semelhança entre o artista criador e o brincar da criança. O dramaturgo, então, privilegia o íntimo. Este lugar onde nos recolhemos para “ver sem ser visto”. Porém Neves e Santiago (2017) advertem que há sempre algo que o observador não vê, o ponto de onde ele olha.

Essa genealogia do olhar, proposta por Wajcman, pode também nos remeter ao teatro. Teatro significa lugar onde se vê; lugar para olhar. Talvez essa invenção dos seres falantes, naturalmente prazerosa, de acordo com Aristóteles em sua Poética, seja fruto dessa suposição estruturante, à qual se refere Wajcman. Nesse sentido, o teatro pode ser pensado como um ato de colocar uma suposição num lugar real – o palco. Um lugar onde se mostra apenas o que pode ser visto – em cena. O segredo, o truque, o íntimo fica na coxa – fora de cena. O que não é para ser visto não é mostrado, cabe ao espectador imaginar.

A suposição angustiante ou desconcertante fica substituída pelo olhar autorizado e programado que, apesar de constituir um pacto de exposição, traz o íntimo inteiramente preservado; pois o espectador observa apenas o personagem que encobre ou protege o ator. (NEVES E SANTIAGO, 2017, p. 39).

É interessante pensar esse aspecto, visto que cada diretor de teatro trará seu próprio ângulo de visão (RODRIGUES, 2017) no intuito de fazer laço com o público. Estão em jogo no campo do teatro “vários inconscientes”, visto que estão

envolvidos autor – escritor, ator, diretor e público, cada qual com sua janela para o real. Com as autoras temos, ainda, o que Lacan percorreu sobre a importância do ator,

[...] que, [...] não empresta somente o corpo (o imaginário), mas também o inconsciente, claramente real, ao discurso do Outro. O ator empresta seus membros, sua presença, não simplesmente como marionete; empresta seu inconsciente, a saber, a relação de seus membros com certa história que é sua (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 46).

3.5.1 Lacan – “o teatro como presentificação do discurso do Outro”

Lacan em suas lições contempla muito o teatro, dedicando-se a grandes obras de tragédia e comédia na perspectiva de que elas ensinavam muito à psicanálise. Ao longo de seu ensino foi, inclusive, pontuando posicionamentos de Freud diante de alguns personagens e traçando novos caminhos para conceitos e interpretações (REGNAULT, 2001).

Rabaté (2007) trabalha de maneira extensa as considerações de Lacan em *Hamlet, Antígona e a Trilogia de Claudel*. Na primeira, o autor traça o caminho de Lacan na busca de desvendar o desejo de *Hamlet* voltando a grandes críticos literários e repensando o Édipo proposto por Freud para o herói de Shakespeare e, assim, traz uma nova interpretação ao evidenciar que o conflito da peça recai sobre o desejo do príncipe, que está sem *objeto* durante a maior parte do tempo. Isso foi uma pesquisa detalhada sobre o *Seminário, Livro 6*, cujo foco, aqui, recai sobre “o desejo e sua interpretação” (LACAN, 1958-1959-2016). O interesse de Lacan para desenvolver tal empreitada foi impulsionado pelas alusões de Freud e as leituras de uma série de textos de Ella Sharpe. Inicialmente Lacan retorna à primeira menção que Freud faz de *Hamlet*, em uma carta a Fliess³⁶, na qual *Hamlet* é colocado na posição de um masculino histérico, assemelhando-se a Édipo.

Nessa carta, no entanto, é identificado um lapso de Freud, que troca o nome de *Polônio* (pai de Laertes e Ofélia) por *Laertes* (filho de Polônio) e, ao que parece, Lacan buscou responder a isso, a omissão de Freud diante do papel e do lugar de rival que substitui a um pai morto - pois Laertes duela com o herói no final da peça, tornando-se rival; e *Polônio* foi o primeiro crime de *Hamlet*. Segundo Freud,

³⁶ FREUD, Sigmund. Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904). – 2ª ed. - Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Carta 71, p. 293.

Hamlet tinha desejos pela mãe e protelava a vingança contra *Claudio* por esse ter cometido o crime que inconscientemente ele almejava cometer para ficar com Gertrudes. Por ter um sentimento de culpa inconsciente, buscou um destino obscuro (RABATÉ, 2007).

Lacan, então, elogia a interpretação de Freud e evidencia sua discordância, pois em Édipo a morte do pai foi inconsciente, enquanto em *Hamlet* foi denunciado desde o começo. *Hamlet*, portanto, não poderia matar *Cláudio* porque esse havia obtido êxito (onde ele havia falhado) – não poderia atacar o tio sem atacar a si mesmo. A questão do herói, portanto, estava sobre a “deriva” do desejo. Ao que o autor levanta a possibilidade desse desejo não ser pela mãe, mas sim o da mãe – haveria uma fixação do filho no desejo da mãe, ou seja, por outro homem. Rabaté (2007) explicando a conclusão de Lacan, diz que a chave reside em um descentramento do empenho do herói.

Posteriormente Rabaté (2007) trará a abordagem de Lacan sobre *Antígona*, que em determinado ponto se assemelha a *Hamlet* no que tange a segunda morte. Enquanto na obra de Shakespeare temos seu protagonista preocupado em matar o tio duas vezes, ou seja, um querer que ele morra em pecado para não ter paz na eternidade. A heroína de Sófocles se recusa a tratar os dois irmãos mortos em duelo de maneira diferente no que concerne aos rituais fúnebres. Lacan ressalta que *Antígona* traz um além do limite ao se posicionar diante da lei humana, de Creonte. Ela estaria em via de uma segunda morte, já que estar viva sem “honrar” ao irmão Polinice, seria a morte em vida – e estaria caminhando para a segunda morte ao ser condenada por tentar enterrar o irmão. Daí ela se articula ao desejo de morte e a ética.

Lacan cita Hegel e Goethe e alguns outros filósofos em sua interpretação da peça no *Seminário, Livro VII*, com pontos de discordância e convergência, no entanto ele destacará o belo na heroína como contraponto ao horror da morte. Ela estaria para além do discurso da família e do estado, uma posição verdadeiramente ética e um desejo baseado no mais além do bem (no sentido idealista – Platão e Aristóteles) ou bens (no sentido de uma economia cultural que mercantiliza os valores e as obras de arte). *Antígona* para Lacan permitiria ver o ponto do qual se define o desejo, pois ela encarna o desejo, embora seu objeto esteja morto – ou poderia ser chamado de “Morte” (RABATÉ, 2007).

Por último, Rabaté (2007) mostra as considerações de Alain Badiou sobre

antifilosofia de Lacan, perpassando as alegações de que a filosofia insistiria em confundir sujeito e consciência, enquanto para a psicanálise o campo é do desejo inconsciente, resultando em um sujeito dividido. Daí ele segue a linha das lições de Lacan sobre o amor e o foco sobre *O Banquete* de Platão, abordando conceitos como “Falta”, “Transferência”, “Objeto a” e “Castração”. Os discursos e a encenação do amor voltada para Sócrates, Alcebíades e Agatão são discutidos, aludindo a questão do *agalma* e do saber de Sócrates sobre o amor. Para além, aborda a trilogia de Claudel – *O refém (envolve perdão)*, *O pão duro* (questão edipiana) e *O Pai humilhado* (nomes) nas trágicas histórias que envolvem significantes em nomes e os aspectos transgeracionais (como em Édipo). Em *O Pai humilhado* é a instância particular do significante que instiga Lacan. Nessa obra a questão dos nomes no autor é um gozo (nome de família). Os personagens pagam o custo pelo destino para desfrutar das possibilidades de desejos que se voltam para a transgressão. Sygne é a primeira heroína de Claudel (RABATÉ, 2007).

Em Platão e Claudel o “dar o que não se tem” estaria evidenciado na concepção do amor que eles exemplificam. O amor é, portanto, inseparável de uma preciosa delimitação do que Lacan chama *o objeto a*, este *agalma* que Alcebíades vê em Sócrates e que este sabe que não tem (RABATÉ, 2007, p. 215). No *O Balcão* de Genet temos cenas sexuais, no qual as perversões ganham “espaço” e que lembram Nelson Rodrigues e sua ideia de “cabaré – um paraíso de sexo sem amor” e que denuncia posições humanas encobertas pelo véu social.

4 LEITURAS PSICANALÍTICAS - CENÁRIOS ONÍRICOS

4.1 O “espaço e o tempo” entre nós – Nelson cria sua própria linguagem

Nascimento (2016) aqui muito nos inspirou ao expor sua metodologia, ao entregar-se ao trabalho grosso e fustigante da escrita que, de processos elaborados, “metrificados” e “vigiados”, também nos revela.

Tendo a multiplicidade como guia e princípio organizador da forma, voltei às peças de Nelson e me impus uma estratégia intuitiva de anzol: grifei e transcrevi todas as falas e rubricas que me fisgavam e me diziam algo sobre o desejo e a ambiguidade das personagens. (NASCIMENTO, 2016, p.167)

A semente deste trabalho, claro, foge ao domínio consciente dos nossos intentos; expomos anteriormente a parte privilegiada pela luz dos pioneiros nas investigações sobre arte e psicanálise, que aqui nos guiam nas percepções de algo novo. Talvez o que buscamos dar forma seja a própria *Coisa* que inquieta e incomoda o público, despertada pelo senhor Nelson Rodrigues no nosso próprio mal-estar dos muros altos de *Ismael*; e, dentro desse contexto, perceber com os críticos do escritor a náusea coletiva de uma criatividade que nos relança no alicerce de nosso próprio projeto arquitetônico particular. Quem sabe cada um de nós vislumbre a ilha de D. Eduarda, ou a liberdade de terras onde a nudez não seja castigada... e, quem sabe, a própria análise não seja a escalada para fora do Mausoléu construído por tantas Virgínias para aprisionar o próprio desejo e dar ao inominável um “traje” monstruoso alocado em nosso espaço e tempo. Esse vazio que pela arte pode ser acessado, representado e apresentado.

Assim como nos sonhos, Nelson nos faz ir dos mares aos ares nos lembrando que o espaço cênico é uma caixa, onde cabem – nossas - suas histórias, e talvez percebamos que estamos a construir e representar nosso mundo singular. Qual a hora de saber se estamos acordados ou despertos, misturando resquícios do dia, da infância ou de memórias coletivas das várias histórias a nós narradas e que nos amedrontam com receio de desabar nossas construções? Não é essa a “loucura do sonho”? Da sensação de estar perdido, como Nobert Harnold em busca de sua Gradiva (FREUD, 1907 [1906]/1976)? Da sensação de acordar e pôr os pés no chão e perceber que a queda do abismo era uma peripécia de *Morfeu*? Como a voz, na

experiência do sonho, que não sai no grito de horror de uma perseguição, análoga à impossibilidade de D. Eduarda de acariciar sem suas mãos? Ou de Moema não ver seu reflexo no espelho?? Nelson Rodrigues, então, nos mostra outras maneiras de “nos dizer”, que aqui tomamos como os processos de figuras de linguagem, metáfora e metonímia em Lacan (SAFOUAN, 1987). Os espaços projetados por Nelson Rodrigues se misturam às sensações corporais, pois temos o infantil em constante aparecimento na vida adulta, como na análise (QUINET, 2005), possibilitando uma abertura para Outra Cena, que se presentifica em suas arquiteturas.

4.2 Anjo Negro – Os muros da solidão

A peça narra a história de Ismael e Virgínia, um casal atravessado por tragédias. Virgínia, ainda em sua juventude, foi flagrada beijando o noivo de uma prima, ocasionando o suicídio desta diante da traição. Como punição, a moça “traidora” foi entregue a Ismael, um negro que odeia a própria cor e que a estupra, tomando-a como esposa e comprando a casa onde ela morava. Nisso os anos se passam e a esposa mata todos os filhos que nascem negros, com a cumplicidade do esposo. Em um determinado momento, a visita de um irmão branco do marido vem mudar o quadro entre o casal, pois a esposa tem relação sexual com o cunhado sendo cúmplice em seu posterior assassinato – e gerando uma filha branca, Ana Maria. Esta que será tomada como filha de Ismael em uma relação alienante, ameaçando, pois, a mãe de um possível abandono que a possibilitará a sair do enclausuramento. No desfecho, a mãe tece associações entre vivências de infância e atuais para justificar sua forma de amor no casamento até então permeado de ódio.

As descrições de cenários e informações entendidas como “segundo texto” são de extrema importância para esse trabalho, já que focamos na construção dos cenários e imagens, como leitor ou espectador, para percebermos as contribuições da obra rodrigueana nos estudos de espaço e tempo que trazem o inconsciente com seu discurso de verdade na estrutura da ficção, seja no palco ou na vida. E, sendo uma característica do teatro mítico de Nelson Rodrigues o dito desagradável, podemos refletir por quais modos pode ser o público afetado. Portanto, a seguir destacamos textos nos quais encontramos indícios do que abordamos anteriormente em relação aos sonhos, histeria-corpo, espaço/tempo. E acrescentamos com Sami- Ali (1993), Le Poulicher (1996) e Paola Mieli (2016) teorias que melhor dialogam com os recortes de

formas pontuais:

Descrição do cenário no primeiro ato, primeiro quadro:

A ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar.

[Ambiente: casa de Ismael. Cenário sem nenhum caráter realista. No andar térreo, um velório. O pequeno caixão de “anjo” – de seda branca - com os quatro círios, finos e longos, acesos; sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave- marias, padressinhos. De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande negro. Durante toda a representação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz. Em cima, de costas para a plateia, Virgínia, a esposa branca, muito alva; veste luto fechado. Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A outra, quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão. Uma escada longa e estilizada. A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro.] (RODRIGUES, 2017, p. 422, 425).

Essa casa sem teto nos prende, de início, para refletirmos esse jogo que Nelson propõe do estado subjetivo da solidão com a noite. E, ainda, nos faz pensar a permanência, ao longo dos tempos, da cama desarrumada. Ao falar da ausência de caráter realístico, logo nos encontramos com o processo primário em Freud (1950 [1895]/1976), que como expomos anteriormente, trata-se de uma alucinação, recriação de algo com vistas a uma satisfação.

Dessa maneira, somos tentadas a considerar o corpo mediatizando as representações inconscientes, posto que estrutura o esquema de um discurso em condições bastante específicas de espaço e tempo, que só compreendemos no desenrolar da narrativa. E para isso cabe destacar a gênese do proposto processo, em que a dialética pulsional inscreve seus limites nas zonas erógenas, fronteira, borda, entre o interno e o externo a ser delineada nos campos simbólico e imaginário. Assim, o “Grande negro” se aloca no espaço e projeta a arquitetura de sua morada a partir de sua própria imagem, de suas identificações e do discurso do Outro, para formar uma unidade ou se fragmentar sob seu próprio olhar. Sami-Ali (1993) falando de corpo real e corpo imaginário, nos põe a refletir sobre o espaço como meio de projeção desse corporal que pode vir a ser invadido ou expandido desconsiderando as barreiras de um dentro e um fora. Ao que podemos tomar como uma topologia e ousar dizer que a cama desarrumada de Virgínia instaura o tempo da repetição, visto que ser tocada por Ismael cotidianamente evoca sempre o traumático, instalado desde a primeira noite pela invasão do seu corpo e de suas memórias da infância. A cama

quebrada é a imagem, por um processo metonímico, da desorganização psíquica da própria personagem, dividida em jovem estuprada e esposa em constante luto (ou expiação). No campo da normalidade, a outra cama, com a ilusão de unidade, de um tempo que teve continuidade.

O próprio jogo de cores/luzes (preto/branco) lançado por Nelson Rodrigues nos cenários parece evocar esse titubear do ser em sua busca de lugar simbólico e reconhecimento imagético, mas barrado pelo véu constitutivo da fantasia de seus laços: Ismael, negro, veste um terno branco “engomadíssimo” e Virgínia, branca/”muito alva”, veste “luto fechado”. A ambiguidade se estende em toda a casa, que apesar dos muros altos, não tem teto que os proteja, estando vulnerável, com “furo”, para invasão do real angustiante. Não por acaso, a ênfase do autor na pulsão escópica, percebida na peça aqui escolhida, nos traz a característica de que o sujeito pode buscar se furtar do olhar erguendo muros e cegando pessoas, ao contrário da pulsão invocante, para a qual não se pode cerrar os ouvidos. Ismael esboça essa fuga que o confronta com as ameaças de ser visto – ou de ser rejeitado. Segundo Sami-Ali (1993, p. 29), em sua teoria da despersonalização, atrelada a como o sujeito percebe o real e elabora seu imaginário em relação aos objetos e fantasias na formação da imagem do corpo - quando da separação do dentro e do fora: “O sujeito vive o mundo no corpo e o corpo no mundo”.

Nesse ponto, percebemos que essa linguagem rodrigueana aqui sugerida aponta para formações do inconsciente que podem ter relação com a organização das psicopatologias/sintomatologias nas várias estruturas clínicas (neurose, psicose e perversão). Pois o processo primário de suas constituições, análogas aos sonhos, se presentificam de maneira singular na relação do sujeito na cena e cenário do mundo. E, mais, a apreensão do espaço como uma projeção e extensão do discurso inconsciente, visto que sua articulação comporta um dito – ou um não-dito.

Ao analisar o “estranho inquietante” em “o Homem de Areia”, Sami-Ali (1993) destaca a ambiguidade no bojo das percepções das formas espaciais e assinala a condensação de significações contraditórias, como esboçamos nos processos oníricos e nas explicações de Freud sobre o sentido antitético das palavras primitivas:

Debatem-se aqui a experiência primordial do espaço enquanto estrutura imaginária na qual o corpo próprio dá origem tanto à forma quanto ao conteúdo

da representação, e sua transposição parcial nesse quadro de referência que coincide com a realidade do mundo (SAMI-ALI, 1993, p. 40).

Em Nelson Rodrigues, a narração dos cenários aparenta uma forma de percepção das personagens sobre si mesmas e seus conflitos, na qual inicialmente se oferece a predominância imagética da projeção cênica como referência da constituição psíquica dos sujeitos, com no espaço onde suas figuras e objetos instauram um tempo – processo primário – e, posteriormente, as associações dos envolvidos na trama caminham para os desfechos das peças em um processo secundário de associação, pensamento e julgamento.

O efeito da estranheza parece repousar mais sobre os espectadores, que repudiam, como destaca o dramaturgo, a forma e o conteúdo de uma representação da peça que parece refletir o dentro – ou seja, um externo que mostra o interior, pelo processo de identificação posto por Aristóteles em relação ao teatro.

O espaço muda, mas no trecho a seguir retomamos a ideia de “uma casa muito engraçada” na teoria de que essa morada erguida por Ismael, tomada pela escuridão, pode ser compreendida, seguindo a estética rodrigueana, como o útero da mãe de Ismael, uma mulher negra que se casou com um homem branco. Assimilar que o branco é o único passível de comportar o interesse de sua mãe parece ter sido a operação de condensação do filho, para onde direciona seu amor, mas também seu ódio ao estuprar e “destruir” a esposa Virgínia como objeto supremo. A condenação para com sua figura materna sempre foi presente, pois ele a culpava por herdar a negritude. “Útero negro” parece a metáfora da morada primeira, privada dos olhares, mas comportando o suposto amor na ilusão da completude. Se os filhos que nascem da esposa são negros, não deixa de haver ligação com o papel de sua própria mãe em sua geração. Porém a cumplicidade de Ismael na morte dos filhos pode não implicar apenas o ódio pela própria cor, mas o receio da perda da esposa em disponibilidade exclusiva para seu “uso”, que seria novamente uma separação, deixando de ser “dois em um só”, como nos crimes que “acordavam” juntos. Vimos com Freud como se dá a perda da completude e o vazio deixado pelo objeto, que através dos seus traços elegem novas formas de investimento na busca de seu reencontro. Bases estas do amor e também da falta estruturante do sujeito.

“SENHORA – [acusadora] – Mulher branca, de **útero negro!**” (RODRIGUES, 2017, p. 426, grifo nosso). Aqui, podemos refletir também que a cor “negra” não se refere apenas à pele, mas se emprega em um contexto figurativo, com

“útero negro”, que pode ser compreendido como “útero maldito”, pois as crianças que dele são geradas sempre morrem. Há um deslocamento de sentido, de uma cor para uma convenção cultural, de atrelar à falta de luz tudo aquilo que se considerada mau. Bem sabemos, pela leitura da biografia de Nelson Rodrigues, sua insistência em falar dopreconceito racial (CASTRO, 1992). Assim como nos sonhos, um mesmo elemento nas obras de Rodrigues pode comportar vários elos, com múltiplas representações, própria do processo primário de condensação.

Para nossos objetivos, nos chama atenção uma história que se passa a qualquer tempo, nos aludindo às características do inconsciente postuladas por Freud (1900; 1901/1976) em sua teoria sobre os sonhos e recorrente gosto pelo jogo de contrários: luz e escuridão. Nesse ponto se imbrica a linguagem que mapeia o corpo histórico – considerando o tempo do traumático em sua manifestação *a posteriori*, por ocasião de um evento atual que remonta a um acontecimento anterior, este que, nem por isso, é passado - com os sonhos e a possibilidade desses sintomas se projetarem, nos moldes rodrigueanos, na arquitetura do espaço imaginário. Como que duplamente manifestado, mas em uma percepção reversa, do espaço em relação ao corpo.

As duas peças escolhidas parecem condensar sentidos em tudo que comporta água. Em *Anjo Negro* temos o tanque e a fonte, em *Senhora dos afogados* temos o mar, em ambas são lugares para onde convergem as mortes. A água parece representar uma passagem, de um campo sólido para algo fluido. Se pensarmos em seus estados físicos, entendemos a liquidez como intermediária, entre sólida e gasosa, que nos alude a passagem do mundo das coisas sensíveis, da natureza, para um plano desmaterializado, pós-vida – ou de renascimento, como no batismo. Algo de matéria torna-se abstrato. Na análise da segunda peça, teremos uma descrição dos corpos dos afogados. Enquanto na primeira: “SENHORA – [assustada] – E se afogou num tanque tão raso!” (RODRIGUES, 2017, p. 426). Aqui se refere ao terceiro filho do casal. Já a prima é estuprada e morta próxima a uma fonte. Traços que se repetem e, bem sabemos, em uma analogia com o onírico, os detalhes dos sonhos são exatamente de onde provêm seus disfarces e trabalho de figuração que se fazem ricos no processo de interpretar (FREUD, 1900; 1901/1976).

No trecho a seguir, temos o diálogo das senhoras sobre como ocorreu a morte da criança, com o levantamento de suspeitas e seu aspecto profético, apurando os dados de sua origem e lançando o veredicto sobre a culpa que envolve os desejos. O suicídio da criança cogitado, com alguma poética em relação à beleza de um ser

tão indefeso se matar, nos faz refletir sobre o processo de desenvolvimento dos sujeitos e sua entrada no simbólico, no mundo das identificações, renúncias e investimentos (FREUD, 1905/1976). Pois para isso é preciso que a criança em nós se sacrifique para que o adulto possa ir tomando terreno. E isto acontece aos poucos com o “introjetar” da lei paterna, que no trecho abaixo trata-se da figura de Deus, que “mata todos os desejos”, como o pai que interdita as variadas satisfações da criança na infância (FREUD, 1923/1976). Fato este que torna a vida “maldita” por cobrar sempre um preço pelas realizações que nunca são completas; e “maldito” o desejo, pelo qual os caminhos na ambivalência com amor e ódio, configuram as relações parentais e suas reedições na fase madura (MANTODO, 2012). A passagem das primeiras páginas da leitura da obra nos antecipa seu fim, ao frisar que o preto desejou a branca e vice-versa.

SENHORA – Ou quem sabe se foi suicídio?

SENHORA – [gritando] criança não se mata! Criança não se mata!

SENHORA – [doce] mas seria tão bonito que um menino se matasse!

SENHORA – O preto desejou a branca!

SENHORA – [gritando] – Oh! Deus mata todos os desejos! SENHORA – [num lamento] a branca também desejou o preto! TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor! (RODRIGUES, 2017, p. 426)

Nelson usa recursos muito próprios para suas personagens, consolidando seu estilo e engendrando uma associação livre que necessita ser encadeada ao longo de toda a trama. Na primeira leitura talvez não percebamos esse dito marcante sobre “quem desejou quem” e que consiste na chave do mistério de todas as dores de Virgínia e Ismael. Assim como no processo analítico (QUINET, 2009), é preciso que essas palavras sejam proferidas no diálogo do casal para que tenha efeito. E, como disse o próprio autor em outro lugar, evidenciar que, de fato, o adulto não existe, consistindo em ser um menino perene (RODRIGUES, 1997). Isso pode ser testemunhado nas associações de Virgínia, ponto em que consideramos sobre o tecer de toda sua fantasia em relação aos homens negros, estruturada a partir de um evento na infância - conforme vimos com Jorge (2010) sobre a realidade psíquica construída a partir das relações da criança. A protagonista transmite sua verdade no relato, aos moldes clínicos, sobre como a experiência de contemplação dos “carregadores negros” em sua infância estruturou o suposto desejo por Ismael, como algo predestinado – ou determinado pela eleição de um objeto parcial para o seu desejo, como vimos ao falarmos de *das Ding* - o objeto perdido (e para sempre buscado). Sua

dimensão tem, portanto, a estrutura de uma ficção dentro da própria ficção que é a peça. Em dadas proporções, ela associa e passa ao ato de responsabilidade na sua posição conflitante, chegando, de forma ligeira, a relatar seu devaneio (que veste trajas oníricos) quanto à chegada de Ismael em seu quarto, quando desejou a morte aos gritos, “como uma mulher nas dores do parto”. Nesse instante podemos nos indagar se a culpa que Virgínia parece insistir em expiar já não era latente antes dela trair a prima, causando o suicídio. Culpa, portanto, atada ao olhar sobre os negros, que causaram seu desejo.

Já as características descritas sobre Elias nos fazem lembrar o tradicional anjo das obras de artes pintadas: loiro, cabelos anelados e com doçura que o exime do pecado ou dos desejos terrenos. Ser cego parece estar para além de um aspecto físico, mas, como diz Quinet (2002), nos envia à outra forma de enxergar o mundo e conceber sua estrutura e formas, bem como as verdades.

[Cessam todas as vozes. Ismael vem olhar o rosto do filho, Em cima, no quarto, Virgínia se ajoelha. Na parte de fora aparece um jovem vagabundo; caminha, indeciso, com um bordão. Logo se percebe que é um cego, cabelos claros e anelados; seu rosto exprime uma doçura quase feminina. Surgem, em seguida, quatro negros, que se espantam com a presença do cego. Negros seminus, chapéu de palha. fumando charuto.] (RODRIGUES, 2017, p. 426)

Sua presença está sempre sendo um convite a uma visão além, parecendo “chacota”: “Preto - Está vendo esses muros? Ah, você é cego! Pois é: ele cercou tudo. Muro por toda parte. Para ninguém entrar. E se a visita teima, ele passa fogo. Já meteu bala num, foi, não foi?” (RODRIGUES, 2017, p. 426). Os muros de Ismael são destaques na obra, como dito acima, impedem que outros entrem, mas também aprisionam Virgínia - e os desejos – estes que naquele ambiente são perpetuados. O mundo, por vezes, é restrito à casa.

Breda e Moschen (2013) fazem um estudo de caso sobre uma paciente psicótica que despende uma soma de tempo considerável para cuidar da casa (assepsia, higienização, visitas - limpeza) que escolheu para habitar, mas que não consegue, pois por ocasião dos delírios persecutórios em relação aos vizinhos, está sempre em vias de mudança. A referida paciente mantém um discurso em relação ao próprio corpo ser desejado, mas também marcado pelo uso de drogas e prostituição. O que desejamos destacar é o significante “casa” como representação do corporal que ela já sente invadida pelos olhares e vozes, mas que busca zelar na tentativa de

manter uma organização mínima para a própria sobrevivência. Assim, refletindo esse aspecto na peça rodrigueana, os muros da casa de Ismael e Virgínia sustentam essa existência isolada, barrada - a negação do inaceitável; embora em tessituras diferentes da psicose, o casal não sustenta o retorno do recalque, que para o marido pode se aninhar a: 1. Desejar a mãe e 2. não ser o objeto de desejo da mãe, ou seja, um homem branco. Para a esposa, o retorno do pensamento sobre desejar um homem negro desde sua infância, tempo do interdito e das descobertas do próprio corpo sexuado mapeado pelas zonas erógenas, que descortinam as satisfações pulsionais - bem como da formação de um supereu severo personificado na figura da tia que a culpa demasiadamente desde longa data. Na histeria, como exposto com Didi-Huberman (2015), o que é insuportável elabora recursos de saída do conflito na forma do sintoma, como na cegueira ou de tantas outras manifestações corporais que sustentam a linguagem inconsciente: não quero ver, andar etc. Assim, no espaço a solução são muros altos que cobrem a vergonha. “A ligação corpo/casa é evidente: ambos são vulneráveis à invasão de suas fronteiras.” (BREDA; MOSCHEN, 2013, p. 15).

Estendendo um pouco mais a percepção, refletimos essa correspondência espaço/corpo nas manifestações de excesso de alguns sujeitos, como em casos de “acumuladores compulsivos”, gosto ou fobias por determinados tipos de arquitetura (fechado/aberto), obsessão por repetir *layout*, isolamento na melancolia e a própria psicose que esboça, por meio de um traço no sujeito, uma relação entre a imagem e o mundo dos objetos.

Como já destacado, Nelson Rodrigues prima por colocar em cena elementos que fazem oposição, como luz/escuridão, sagrado/profano, amor/ódio, nos chamando atenção para os escritos de Breda e Moschen (2013) na direção que toma a paciente “errante”, que também se desloca entre polaridades, nos evidenciando exatamente o campo da linguagem. Este no qual o sentido nasce dos contrários, nos ilustrando a posição do sujeito quanto ao signo que ainda não adquiriu satisfatoriamente seu viés de significante para erguer sua composição simbólica do e no mundo. No diálogo entre Ana Maria e Virgínia encontramos claramente a transformação do dia/noite em suas descobertas de passagem, desenvolvimento, de tomada de posicionamento de suas tramas. A partir do momento em que falamos, o tempo passa sem que se perceba sua rapidez ou o início e fim dos turnos, ensejando uma argumentação dos lugares a elas destinados no desejo de Ismael, ou seja, uma

tomada de decisão sobre como e para quem: ser/não ser.

No último ato, a construção de um mausoléu de vidro, onde se pode ver de todos os lados e que fora construído com a intenção inicial de ser moradia de Ismael e Ana Maria, servirá para aprisionar a filha cega, que grita e pede socorro. Isso nos mostrará um pouco mais sobre os sintomas do atípico casamento do “negro com a branca”. O contraste, entre a luz e a escuridão, parece nos dizer sobre uma divisão psíquica que fala de nós e para nós mesmos no discurso da esposa, que se debate entre afirmações contrárias e na própria loucura de uma Outra que não se cala. Como Freud (1915/1976) nos ensina, o que está reprimido se torna conhecido apenas quando transpõe certas barreiras e se traduz, apresentando-se com recursos figurativos.

Sobre Elias: “Cego – Te procurei tanto, e me perdi tantas vezes no caminho!” (RODRIGUES, 2017, p. 429). Até ser identificado como irmão de Ismael, ele é o “cego”, apenas depois ele ganha nome.

A questão do labirinto:

ISMAEL – É o terceiro que morre. Todos morrem.
[com veemência] Eles não se criam - ouviste? - não se criam. Nenhum, nenhum! *(muda de tom)* Você não verá meu filho! Não quero que ninguém veja. A não ser eu e a mãe dele - nós dois, ninguém mais! Vai-te e não voltes nunca! (RODRIGUES, 2017, p. 430).

Aqui, Ismael corrobora que a visão não se atrela aos olhos, simplesmente, ao dizer que Elias não verá seu filho, esse que é cego; mas também nenhuma outra pessoa, que tem olhos saudáveis, poderá testemunhar o que ele desejava “esconder” - o fruto da sua negritude. Apenas Virgínia e ele poderiam ver a criança morta – que representava o produto de uma cumplicidade vergonhosa, monstruosa, de serem assassinos de seus filhos. Nadiá Ferreira (2013) destaca que os crimes de Ismael tinham originariamente, assim como na esposa, um viés de culpa inconsciente, pois ele continuava a invejar o pai Branco de Elias, que tinha ocupado o lugar de objeto amoroso de sua mãe, que era negra. Portanto, uma culpabilidade que rodeava o desejo pela figura materna, a quem dizia odiar.

Quanto a ser o inconsciente atemporal (FREUD, 1900; 1901/1976), Elias parece desvelar algumas verdades, mas sem negar a falta de domínio sobre os efeitos de nossa infância: “ELIAS - Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com

homem branco. Mas hoje, não. Talvez amanhã o medo volte.”. (RODRIGUES, 2017, p. 430). Tanto na *Interpretação dos Sonhos* como no *Projeto para uma Psicologia Científica* Freud formula um funcionamento do aparelho psíquico em uma organização de temporalidade não linear, pois a memória seria constituída por diversas camadas de percepções e lembranças sob a ação do desejo e do recalque no âmbito das excitações internas e externas. Como trabalhado em tópico anterior sobre tal sistema, proposto como análogo ao neuronal, Freud discorre sobre os sonhos dentro de similaridade com as alucinações, na ideia de que as imagens de alguma maneira desempenham o efeito de realizações de desejos aos moldes explicados na relação da criança com o seio materno, de onde surgem as representações. Em ambas as obras o autor delinea um esquema de como os traços mnêmicos são recebidos e preservados, exemplificando posteriormente no texto sobre o *Bloco mágico* (FREUD, 1976/1925 [1924]), no que tange ao investimento do inconsciente em se ligar a determinadas percepções para suas elaborações, como nos sonhos. Misturando, portanto, conteúdos - traços - de outrora com os recentes para uma produção que tem um efeito no presente, por estar carregado de afeto. Evidenciando, pois, uma quebra entre a concepção de tempo dividido em passado, presente e futuro, posto que a causa de um mal-estar ou associação pode se apresentar concomitante ao efeito desencadeado, ou posterior.

Dessa maneira, Elias compreende a aversão que Ismael Ihe tinha na infância, a motivação, porém associa sobre, por ocasião do reencontro “fraterno”, e considera ausente o medo que um dia sentiu; mas não aloca o temor como superado ou passado, mas suspenso, como que passível de ser despertado. Os processos primários se compõem nessa lógica: conteúdos inconscientes que se ligam aos resquícios diurnos para elaboração do conteúdo manifesto. Pelo processo secundário da interpretação, como faz Elias, a história é escrita – ou reescrita da “edição” da fantasia. “Algo não era”, algo está sendo a partir do relato e do desejo envolvido.

Le Poulichet (1996) aponta uma direção interessante para pensar corpo, espaço e tempo a partir do que Freud esboçou sobre o aparelho psíquico, cuja localização deste é inapreensível. Se as instâncias da primeira tópica constituem lugares psíquicos, que compõem referências temporais, a morada do sujeito, portanto, não é palpável. E as identificações provenientes dessas operações de tempo dão lugar ao corpo e suas superfícies nas dimensões do dentro e do fora a partir da presença/ausência do objeto externo capaz de modificar uma demanda interna (como

o seio).

De fato, a presença do desejo não poderia ser confundida com o presente: a presença do desejo mistura as três “ekstases” do tempo, que são o presente, o passado e o futuro. E a presença do desejo seria finalmente revelada pelo tempo identificante, a identificação mútua dos vestígios que afeta bruscamente o corpo. (LE POULICHET, 1996, p. 19).

Assim, Elias ressignifica a direção de seus investimentos e o medo perde sua força em detrimento de outros objetivos de morada, mas sem deixar de conceber a possível “reativação” no elo temporal.

Os atos violentos como sintoma da impossibilidade de obter o que se desejava foram durante toda a trajetória de Ismael um recurso de negociação, quando da não sustentação do lugar de objeto de desejo da mãe. Mas Elias parece perceber, pela observação além da borda visual, o que estava em causa para o irmão e antecipar os riscos das relações com os semelhantes:

ELIAS – Eu não preciso conversar com ninguém não preciso ver ninguém. Falo sozinho, rio, acho graça comigo mesmo é tão bom quando não tem nenhuma pessoa perto!
[Nesta altura Ismael está longe do irmão, que continua falando e gesticulando numa direção errada. Ismael apanha um relho.] (RODRIGUES, 2017, p. 431, grifo do autor).

Elias fala para as paredes, porém supõe que está se direcionando ao irmão. O que nos faz lembrar a importância do espaço analítico, onde não olhamos para quem direcionamos a mensagem, mas na nossa cegueira supomos ser ouvidos (QUINET, 2009). Nessa relação transferencial, a casa da solidão mantida por Ismael nos parece o continente negro da própria travessia da fantasia (JORGE, 2010). Bem sabemos que essa relação constitui uma reedição da demanda de amor e saber, o que envolve, novamente, o lugar que se ocupa no desejo do Outro.

Então, levando em conta, ainda, a interação do corpo do bebê com o da mãe, já conjecturamos que há uma alternância, aproximação e distância entre eles por ocasião da presença e ausência da figura materna. Assim, antes das identificações especulares, o corpo está entre o si e o Outro. Alguns autores fazem equivalência entre lugar e espaço, ressaltando que anterior a ocupação do campo físico, é preciso ocupar um lugar no desejo do Outro. Consideramos esse lugar como simbólico na rede de significantes, ou seja, função da linguagem.

Aqui, seguindo com Breda e Moschen (2013, p. 36), optamos por apreender o lugar como condição na organização do espaço e tempo do sujeito:

Um lugar é efeito de reconhecimento do sujeito a partir de um Outro e de sua nomeação, mas é sempre vazio, indeterminado. Um lugar é ausência e é justamente em torno dessa falta fundamental que irão se tramar as relações mais elementares de espaço-tempo.

Nesse ponto, não deixamos de pensar na arquitetura rodrigueana de um casarão preenchido pela solidão e relacioná-la com a estética lacaniana do vazio, que a arte busca contornar. A tentativa de Ismael parece ser a busca desse lugar desenhado através do espaço que parece aludir ao útero materno. Como se seguisse a lógica: Se não sou nada além de “um negro” para o Outro, meu abrigo seguirá uma fuga do mundo dos (pequenos) outros e eu nunca terei saído do ventre, no qual houve uma garantia de morada (lugar de filho, lugar de amor) – ele nem exerce mais a função de médico, apenas de “esposo”. A habitação da peça parece, então, o lugar do desamparo contornado pelo olhar.

Lacan (2005b, p. 58), falando da angústia, nos diz: “Deem à palavra “casa” todas as ressonâncias que quiserem, inclusive astrológicas. O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos.” Lembrando a estética hegeliana sobre a construção dos templos e a interiorização de Deus, Nelson Rodrigues nos faz desconfiar dessa demarcação, pois no psiquismo, por efeito do recalque, o que é interior também se projeta no externo.

Com o protagonista Ismael percebemos o que nos coloca Ferreira (2013) ao falar de Nelson Rodrigues, uma divisão constante entre bom/mau: ao pôr amor ao lado do divino e o desejo do profano – percebido quando da possibilidade de Elias vir a ocupar o lugar de causa de desejo em Virgínia. No trecho a seguir novamente o isolamento aparece como solução, que divide: “ISMAEL - Água, comida, tudo levarão para você. Outra coisa: eu tenho uma mulher. Nem sonhe em falar com ela. É como se ela fosse do céu e você da terra, da terra, não, da lama.” (RODRIGUES, 2017, p. 432). Discorreremos anteriormente sobre a presença da água nas peças, nesse ponto, pensamos essa “lama” como entremeio, entre a concretude e o pós-morte, na mistura de terra e água, que na metáfora de uma transformação pode “vir a ser”. Mas a esposa parece ser o grande enigma da peça, que condensa todos os contrários em si mesma, a metáfora, por excelência, do desejo nos sonhos:

VIRGÍNIA – Eu senti que você não estava mais na sala, [volta-se para o marido] Desde ontem que eu estava - esperando o quê, meu Deus?

ISMAEL – Você me esperava, Virgínia.

VIRGÍNIA – [com espanto] – Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois - eu e você. Agora que TEU filho morreu.

ISMAEL – [com certa veemência] - Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu AQUILO, aí do lado [indica o leito próximo] que foi que você disse?

VIRGÍNIA – Não sei, não me lembro, nem quero.

ISMAEL – Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais visse, que ninguém mais olhasse para você. Ou não foi?

VIRGÍNIA - Depois do que aconteceu ali se alguém me visse, se alguém olhasse para mim, eu me sentiria nua...

ISMAEL – Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

VIRGÍNIA [mecânica] Respondi: "Eu queria estar num lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha."

ISMAEL – Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida.

Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.

VIRGÍNIA – [com espanto, virando-se para o marido] O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio - um filho que sempre morre.

ISMAEL – Sempre.

VIRGÍNIA – Já me esqueci dos outros homens, já sinto como se no mundo só existisse uma fisionomia - a sua - todos os homens só tivessem um rosto - o seu. [muda de tom] Ismael, teus filhos têm o teu rosto! (RODRIGUES, 2017, p. 432, 433, grifo do autor).

Talvez essa forma de renunciar a liberdade fosse o que Rosemberg (2003) chama de masoquismo guardião da vida, pois seria muito difícil sustentar a vida com toda a carga de culpa que consumia a protagonista. Todos esses muros encobriam sua vergonha, sua culpa e seus desejos, como sobreviver fora deles? Como sustentar para os olhos alheios o que para si mesma constitui o horror? Não poderíamos aqui considerar o “sair desses muros” como o processo de análise que convida a outros caminhos? Poderia o analista guiar a travessia da escuridão e provocar em Virgínia a sustentação dos olhares diversos? Parece haver um compartilhamento sobre o tempo, eterno, “sempre”, como em *Álbum de Família*, uma redução do mundo a eles numa repetição, de um casal e filhos mortos. Como sair da família e construir novas possibilidades? Como um arquiteto que ousa novas formas?

Não é objetivo fazer um julgamento tradicional, mas perceber onde a culpa se alocou no terreno do casal e passou a tomar conta da vida deles, apagando as estrelas, inclusive o sol, congelando imagens como na cama de solteira que permanece no quarto, ao lado da de casal. No caso de Virgínia, todos os olhares do mundo são como os de Ismael, todos os homens também tem seu rosto. Sair da casa

e olhar para eles, seria encarar em cada um seu medo de ser estuprada? Como ela acabou dizendo que fez Elias? A visão e imagem de Ismael, como seu suor, já não é possível de ser deixada factualmente, visto que no inconsciente fez marca a experiência traumática de Virginia; está entranhada e ela jamais será livre. Aonde caminhem seus pés, também estará o passado fazendo rastros. Didi-Hubermam (2015) traz os exemplos das várias históricas reencenando suas aflições, presas em lugares e olhares, como a “bela Augustine” e seu corpo mapeado pelas experiências dolorosas de um agressor que poderia ser “reencontrado” nas várias figuras de contato.

O arquiteto constrói para acomodar, mas também para ser admirado, para dar forma a um espaço que expresse algo ou transmita alguma sensação de conforto: paz, família, trabalho. Desconfiamos, aqui, que Nelson Rodrigues nos mostra como o inconsciente se escreve no espaço que escolhemos para habitar; e como esse evidencia traços da nossa personalidade que foram constituídos como marcas de nossa experiência e nos acompanham por toda parte. Esse contexto espacial talvez seja a arquitetura do nosso próprio vazio, a busca do reencontro com o objeto, o qual contornamos com a arte de nossa própria trama (espetáculo); isso ao estilo do que fala Hegel (Regnault, 2001) sobre a exterioridade e interioridade em sua estética da arte. Nós interiorizamos no corpo, como na histeria (QUINET, 2005), e exteriorizamos no espaço, como no teatro, ao modo de como Deus foi sendo feito imagem e semelhança do homem por meio das diversas maneiras artísticas, como exposto por Regnault (2001).

No mausoléu de vidro, no final da peça, já não existia mais a vergonha, o desejo foi assumido e a culpa disseminada? A lei foi transposta? Daria para fazer um julgamento de Virgínia? Como propõem os críticos sobre *Capitu*? Ela estaria fugindo de encarar a sociedade, mas assassina 4 filhos? Talvez seja entendível os 3 filhos de um estupro, mas e Ana Maria? Ana Maria era o motivo de sua expulsão, que perpetuou o ódio, que a rejeitou. Ela se livrou de Ismael quando a filha nasceu, mas foi expulsa da comodidade do isolamento. O medo do novo a petrifica, a aterroriza. Quem ela é além daqueles muros? Que identidade retomar? Que realidade?

No trecho abaixo Virgínia destaca algo importante no enredo de sua história, a repetição das mortes dos filhos parece atrelada ao reencontro, em todos eles, com o olhar de Ismael. Um olhar que invade, para o qual a solução resulta em assassinato. O curioso é que a esposa não mata o marido, origem aparente do seu

padecimento, mas os filhos que portam algo do pai que se constitui insuportável para a protagonista. Algo do mito familiar se estabelece, pois a criança demanda da mãe corpo e amor, como seu progenitor – assassina, portanto, da carne de Ismael. Um processo, portanto, metonímico: matar uma parte, na ilusão de matar o todo. Todavia no final da peça percebemos nas associações sobre a infância, que o reprimido em Virgínia estava sobre seu próprio olhar de criança para com os “negros carregadores”. Freud (1914), ao falar da repetição, destaca que ela é vivida em ato, inscrita nos circuitos pulsionais, a partir das fontes do que foi reprimido. O olhar comportando sua transgressão infantil, também precisava desaparecer. Na peça, isso aparece nas interpretações do desfecho, enquanto que na clínica o repetir que não passa pela fala, adentra na transferência.

VIRGÍNIA – [...] Esse que morreu, esse que está lá embaixo – era MEU filho. *[numa espécie de ferocidade]* Tão parecido com você, como se fosse você que estivesse me espiando pelos olhos dele. [Ismael, sem um gesto, se uma palavra, observa a histeria que vai se apossando da esposa] (RODRIGUES, 2017, p. 433, grido do autor).

Desejo e culpa se condensam e a imagem do “pai/filho” tanto condena como redime. O Sujeito Suposto Saber sobre tudo (inclusive possibilitador do perdoar dentro da fé cristã), onisciente, também poderia ser cego, como sugere nos recortes a seguir, na insistência da esposa em ressignificar seu olhar – ou reeditar. Nos estudos de Breda e Moschen (2013) as *imagos*, associadas à constituição do Eu, se formam a partir dos mitos e ficções, no seio da linguagem, como essencialmente humanas.

VIRGÍNIA - Outro dia, ouviu? Eu me lembrei de um rosto, mas não sabia de quem era, não conseguia me lembrar do nome. Não havia meio. Depois, então, me lembrei - era o de Jesus, o rosto de Jesus. [Aperta o rosto entre as mãos. Está devorada pelo desespero. Passeia pelo quarto, enquanto o marido permanece impassível.] (RODRIGUES, 2017, p. 433).

Percebemos, ainda, a relação entre identidade e memória, pois Jesus Cristo geralmente é uma imagem na “parede”, que nos relembra os sacrifícios, as negociações feitas pela redenção dos pecados. Com isso, nos relança ao nosso próprio compromisso com nossos desejos, como nos expõe Didi-Huberman (2015) com os sintomas histéricos, com as fotografias que simbolizam algo para além do palpável e nos inquieta sobre quem somos. Portanto, um quadro decorativo também é um suposto olhar, que vigia o tempo todo, sem desvio. Em muitas casas no interior

do estado do Ceará, há bem pouco tempo eram colocados retratos dos antepassados em porta-retratos grandes, ao lado das *imagos* sagradas, sempre em posição de destaque como na entrada da casa – na sala o mais visível possível. Antes da fotografia, existiam as pinturas no mesmo molde. Esse costume conservava o temor, o medo, o respeito e os princípios – discursos – passados de geração em geração. Portanto, uma presentificação do Outro. Nelson Rodrigues alude a isso em *Álbum de Família*.

Nessa questão da imagem nos lembramos de Moema, em *Senhora dos Afogados*, e o espelho. A imagem de Cristo também nos reflete, nos faz lembrar da imagem e semelhança de um ser sem falhas e falta. Ao falar da empregada, a quem pede ajuda, por exemplo, Virgínia nos evidencia a necessidade da figura do outro para que possamos nos alocar no mundo e nos legitimar enquanto sujeitos, resguardando a memória de desejo e de mundo; como um álbum nos proporciona guardar a lembrança do que nos faz humanos. Lacan (1998) nos esclarece, no *Estádio do espelho*, a importância da constituição da *imago* do Eu, possibilitada a partir dos nossos semelhantes, do social que nos rodeia.

Não lembrar a figura de Jesus parece remeter ao não reconhecimento de si mesma, como nos sonhos em que estranhemos nosso próprio reflexo, ou não reconhecemos de maneira alguma a imagem aparecida como sendo a nossa própria. Os sonhos têm as características de terem seus arranjos e arquiteturas que presentificam, aos moldes de metáforas, metonímias (JORGE, 2008) – ou seja, linguagem – algo sobre nós e nossas negociações internas. É nosso espaço onírico – e de devaneios (FREUD, 1908/1976) – de imagens sobre outra realidade, que não a factual, que nos vai conduzindo em nossas escolhas. Assim, nos coloca Mostaço sobre o teatro rodrigueano:

Estamos no reino da subjetividade, onde os processos metafórico (substituição) e metonímico (parcelamento) da constituição das linguagens não se constituem em “figuras” ou “ornatos” da expressão, mas passam a ser a própria natureza do discurso e da representação, tanto em sua característica estrutural (significante) quanto semântica (significação.) (MOSTAÇO *in* RODRIGUES, 1993, p 205)

Podemos comparar o onírico a um mundo virtual, sem limites de estrutura, sem cálculos voltados para evitar os desabamentos, propriamente; porém, talvez nos

sonhos as estruturas sejam feitas para desabarem na dimensão interpretativa. Dessa maneira, vamos percebendo nas associações de Virgínia o espaço (cenários e objetos) como efeito de linguagem:

VIRGÍNIA [*num apelo*] – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos - não tem, Ismael!

ISMAEL – Não - aqui não entra ninguém

VIRGÍNIA – Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa eu ponho ali, na parede. Não é bom lugar? Aqui, Ismael! Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?

ISMAEL – (*segurando-a*) Não quero, não deixo! Se eu quis viver aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra na minha casa é porque estou fugindo. Fugindo do desejo dos outros homens. Se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre. [uma paixão absoluta] Virgínia, olha para mim, assim! Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! só o meu, que é preto...

VIRGÍNIA – (*dolorosa*) - Se não fosse Hortênsia, que, às vezes, fala comigo, eu não saberia que existe alguém além de nós... Você traz o quadro?

ISMAEL – Não!

VIRGÍNIA – [*agressiva, num crescendo*] – Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim?

[Ismael está de costas para ela]

VIRGÍNIA – Se fosse um Cristo cego, não tinha importância. Mas não há Cristo cego! (RODRIGUES, 2017, p. 434, 435, grido do autor).

Cristo, fazendo parte da trindade na tradição cristã católica (pai, filho e espírito santo) também pode deslizar de figura fraterna para paterna, sendo aquele personificado pelo *Supereu* (FREUD, 1923-1924/1979), que como lei moral, testemunha com seu olhar de piedade/severidade a transgressão humana. E que, como de costume, se presentifica em quadro ou pintura nos vários espaços: casa, instituições, igrejas. E isso parece ser a insistência de Nelson Rodrigues, evidenciar de várias maneiras, esse discurso do grande Outro.

A criatividade do dramaturgo delineia o surreal:

VIRGÍNIA (*suplicante*) – *Deixa, então*, que eu passei no jardim, como antes? De noite. Preciso ver as estrelas. Posso ir com você!

ISMAEL – Não há mais estrelas.

VIRGÍNIA (*sem ouvi-lo*) – Ainda agora, eu me lembrei de que elas existem ou existiram. Há muito tempo que não pensava nelas! (RODRIGUES, 2017, p. 435, grido do autor)

Nelson Rodrigues parece pôr a serviço da sua estilística os elementos que

representam o infinito, como o mar, o céu, as estrelas, para focar na pequenez de uma única casa e família, representando através do mítico talvez a criação e o seu extermínio (RODRIGUES, 1993), como a origem e a profecia do caos e da destruição para redenção. A descrição do paraíso em Nelson Rodrigues nos remete à quebra dos limites e dos rearranjos sociais, visto que tem um bordel como destino; como a possibilidade de desfrutar de todos os prazeres carnis, provar de todos os frutos. Pois o pai, como em *Senhora dos afogados* e em *Álbum de família*, está morto. Ismael não morre, pois ele não é o pai, ele é o marido. Em *Totem e tabu* (FREUD, 1913-1914/1979) a morte do pai que visava uma satisfação plena, institui um limite de satisfação por ocasião da culpa pelo assassinato cometido pelos filhos, um recomeço em que o gozo é dado “parcelado”, nunca completo. O paraíso de Nelson visa essa morte, para adentrar no sem limites, sem culpa. E para tal, há que se construir um tempo, um após ou um antes, e um lugar que delineie os desejos da personagem vítima da interdição em demasia - quase sempre, uma mulher. Nelson põe os contrastes em diálogos; e essa parece ser a eterna verdade da condição humana, dividida entre o mal e o bem. Segundo Jarbas Andréa *in* Rodrigues (1993),

Aquela verdade, energia essencial que impulsiona o desejo latente na carne e o crime perpétuo no poço das almas, não é nem acarinhada nem defendida por Nelson Rodrigues, porém aceita como fatalidade humana, por ele apenas exposta em símbolos crus, dentro de uma atmosfera que é uma sequência sem fim de amarguras gigantescas. Essas amarguras têm uma coloração diferente, porque parecem afirmar que todos nós sofremos do mal inato do demonismo e da ânsia de beatitude que impele ao nada, à tormenta nostálgica do bem, deixando-nos em duvidosa melancolia mítica do esplendor paradisíaco. (ANDRÉA *in* RODRIGUES, 1993, p. 150).

A casa das dramaturgias rodrigueanas nos evoca Freud (1900; 1901/1976) em *A Interpretação dos sonhos* em suas revisões de literatura, pois, para alguns autores, sonhar com a casa representava o próprio corpo e suas partes. Aqui, podemos tomar como o vasto mundo do inconsciente em sua linguagem.

Breda e Moschen (2013) falam de três tempos da constituição do espaço, sendo o primeiro – superfície: onde o bebê percebe os objetos do mundo como contínuos ao seu corpo – envolve a constituição do Eu; segundo – inclusões recíprocas: com os estudos de Sami-Ali (1993) uma teoria do espaço é abordada sob o efeito do “sinistro”, implicando uma organização em dentro e fora passível de reversibilidade, não sendo no sentido de oposição, mas de ambiguidade; e o terceiro – espaço: A partir do Real, Simbólico e Imaginário (RSI), constituição do que se

configurará como borda entre o sujeito e o exterior, ou seja, dentro e fora, portanto diz respeito à representação/coisa e alucinação/fantasia.

ISMAEL – O caixão já vai sair! Não choras? uma lágrima? VIRGÍNIA - Não posso! Quero, mas não posso.

ISMAEL – Porque ele é preto. Preto.

(Ismael encaminha-se para a porta. Virgínia senta-se na cama. Ismael fecha a porta pelo lado de fora. Ela grita, assustada.)

VIRGÍNIA *(correndo para a porta)* – Você me fecha aqui?

ISMAEL – É preciso.

VIRGÍNIA *(suplicante)* – Mas por quê? se você sempre me deixou andar pela casa? [doce] Tão bom ver outras paredes que não sejam essas; as paredes da sala, do corredor... Tão bom mesas, cadeiras, e não só essas duas camas, os lençóis ... [veemente] Minha única alegria era mudar de ambiente, passar de uma sala para outra; subir e descer a escada. (RODRIGUES, 2017, p. 435-436, grido do autor).

Andar pela casa pode remeter ao mapeamento do corpo pulsional ou dos arranjos sociais. Ferreira (2013) nos faz perceber que em *Dorotéia* a casa não tem quartos, apenas salas, pois eles simbolizam os desejos; e com o próprio Nelson Rodrigues, nos diálogos criados entre as personagens, diz-se que não se pode dormir, para não sonhar, visto que nos sonhos os desejos tomam formas (RODRIGUES, 2017).

Sobre Virgínia buscar permanecer viva e enveredar pela autopunição, podemos pensar em uma inversão do tradicional, onde uma branca tornava-se “escrava” sexual de um negro. Nelson Rodrigues condensa todo o sentido da peça no nome da protagonista, Virgínia, que relembra constantemente a violação nodal da obra; uma virgem, estuprada todas as noites como na primeira, em rodeios com a morte e a vida: “VIRGÍNIA - A morte já me dá náuseas, já me enjoa o estômago! [num arranco] Ter filho para morrer!” (RODRIGUES, 2017, p. 436).

O nome da protagonista tomado como significante, representando a moça que foi estuprada, “a virgem”, faz com que o ato permaneça no tempo e ela não deslize de lugar, visto que apenas para Ismael ela parece ser alguém. Isso perpetua os objetos da noite do estupro e todos os arranjos espaciais por oito anos. Ela não se tornou “mãe” ou “esposa”, mas a eterna violada, não resignificando até o final da peça sua posição na linguagem. Esse aprisionamento no espaço também é de não abertura de um ponto de fuga dessa alienação. Porém, talvez, andar pela casa seja essa busca de reconhecimento de suas possibilidades sociais (salas), ascensão (escadas), escolhas (quarto), entre outros.

Sobre ajudar a empregada a tirar a filha do cabaré e a inferência de lá ser um lugar menos repugnante do que o próprio lar, temos o seguinte: “VIRGÍNIA – (...) Você mandou o dinheiro para a sua filha. Ela que não quis voltar, preferiu ficar onde estava. Estou mentindo?” (RODRIGUES, 2017, p. 439). Nessa parte, a protagonista fala no dinheiro como possibilidade de sair da casa, mas também como pagamento, como preço pela liberdade ou por serviços prestados, como um compromisso que se forma em uma negociação, ao modo do sintoma (JORGE, 2010). Sair daquela casa era a liberdade. Se ela tinha dinheiro e a oferta de Elias, infere-se que o pagamento que ela necessita pagar é de outra ordem, como o padecimento por toda sua culpa, como o manter-se viva em situação humilhante, em um espaço de trocas de “sobrevivência” para todo o sempre reinventado. Freud (1924a/1976) fala do masoquismo moral como advindo de uma culpa inconsciente, fato que podemos pegar para ilustrar com os comportamentos contraditórios da esposa de Ismael em sua divisão psíquica entre razão e os imperativos do Supereu inquisidor, que cobra um preço por trair a prima e, talvez, por se relacionar com um negro. Estar na casa era o sintoma, não conseguir sair, é se tornar prisioneira – aos moldes de uma cadeia/presídio - presa a um compromisso de pagamento pela traição. A casa era uma prisão. Para a empregada: “VIRGÍNIA – [*excitadíssima*] Eu te dou dinheiro, muito dinheiro! Todo o dinheiro que eu tenho, que eu junto! Você poderá sair daqui, não voltar nunca mais!” (RODRIGUES, 2017, p. 440). Dinheiro, portanto, representando o investimento necessário que uma nova posição requer.

Ainda sobre as características de Elias, angelical, que presentifica a figura de um Cristo que pode trazer redenção, pois sua justiça, por ser cega, não faz distinção entre pecadores: “VIRGÍNIA (*espantada*) Eu falando de um Cristo cego, e o irmão já tinha chegado, de longe, não sei de onde, mas já estava aí...” (RODRIGUES, 2017, p. 440). “ELIAS - Mandou-me chamar? VIRGÍNIA - Mandei. Sente-se! ELIAS (*cujo comportamento trai uma timidez quase feminina*) - Desculpe que eu seja cego. Sabia?” (RODRIGUES, 2017, p. 441, grifo do autor).

O pedido de desculpas de Elias, que agora já tem nome e antes era só “o cego”, parece dizer: desculpe por não te enxergar como você deseja, para além do desejo sexual. Pois ela diz a Ismael, corroborando o que pensa sobre todos os homens terem o rosto do marido, que Elias só ama como ele, brutalmente – ela insiste em ver a todos pelo reflexo de Ismael, bem como a ver a si mesma por meio do olhar

(ou impressão) dos outros. O desejo de um olhar para além do campo visual e da beleza física aparece nas descrições de Nelson sobre o titubear das carícias: “[*Virgínia esboça no ar uma carícia. Mas esconde, depressa, a mão.*] (...) [*Estende agora as duas mãos para o cego, numa espécie de apelo. Logo, porém, interrompe o gesto.*]” (RODRIGUES, 2017, p. 441, grifo do autor). E continua:

ELIAS – Desde que você entrou, eu soube que era linda.

VIRGÍNIA (*acariciando-se a si mesma*) – Poucas mulheres são tão bonitas como eu. Se você enxergasse, veria que eu não minto.

ELIAS (*doce*) – Imagino.

VIRGÍNIA – Mas, ao mesmo tempo, é bom que você seja cego. Se você não fosse cego, eu teria vergonha de si, não poderia estar aqui com você. Assim, não. Ponho minhas mãos nas suas (*faz o gesto*) e não vejo nada demais nisso. (RODRIGUES, 2017, p. 441, grifo do autor).

Aqui, novamente, a protagonista está entre a verdade externa e sua ficção interna. Se Elias enxergasse, ele veria que talvez o dissimular dela, que mente tantas vezes ao longo da peça, é, na verdade, sua própria verdade, como nos diz Lacan (1956-1957/1995) sobre o assunto. Sua ótica de lidar com a falta e os dissabores de suas culpas e julgamento do marido. Se ele chegasse a vê-la, como o Deus que vê tudo, ele poderia salvá-la. Impossível não lembrar a figura do analista, que não vê, que permanece fora do campo visual, mas se põe a enxergar para além das aparências o analisante em seu atravessar da fantasia, que o inconsciente não mente, deforma para dizer seu discurso (QUINET, 2005).

Logo, a esposa se percebe e associa que se ele enxergasse seu corpo, ela teria vergonha. Novamente vemos a casa como sintoma e fuga dos olhares que julgam. Os objetos, ou a falta deles, corroboram nossa linha de pensamento:

ELIAS – [...] O que ele fez com são Jorge? Tirou da parede o quadro de são Jorge, atirou pela janela porque era santo de preto. [...]

ELIAS – Tem medo dele?

VIRGÍNIA – [incerta] – Medo? [*mudando de tom, levanta-se, anda, enquanto Elias se desorienta, sem saber em que direção virar-se*]

A transpiração dele está por toda parte apodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na minha pele, nos meus seios. [*aperta a cabeça entre as mãos*] E nos meus cabelos, meu Deus!

[*Cheira as mãos em concha, como se quisesse encontrar nelas o cheiro três vezes maldito.*] (RODRIGUES, 2017, p. 443, grifo do autor).

Ismael está presente em todos os lugares, suas características se deslocam do corpo para o espaço que afeta Virginia. Nelson Rodrigues recorre às

figuras de linguagem e novamente temos o trabalho de Breda e Moschen (2013) como referência, no qual elas abordam essa indiferenciação corporal, indistinções entre interno/externo como um cerceamento, onde não há saída para o sujeito, pois há uma espécie de reciprocidade entre os mundos. A isso elas exemplificam com espaços labirínticos e isto conserva semelhanças com o casarão em questão. A protagonista já não delinea uma barreira com a tela da fantasia, mas suas bordas estão permeáveis à invasão do real – como na psicose. Poderíamos pensar: “ela está à beira da loucura”! Pois sua própria narrativa é cíclica.

As autoras levantam, ainda, uma discussão sobre o mimetismo que se desvincula da função biológica, pois haveria nos corpos uma propensão à assimilação do espaço de maneira imaginária, na busca de inserir-se como imagem na grande composição de imagens do mundo. Fato que leva alguns autores a considerarem esse recurso como uma estética de algumas espécies, em uma organização mútua chamada de “topografia recíproca”. Com Ismael e a escuridão poderíamos cogitar uma análise nesse sentido, no entanto de maneira um tanto complexa voltadas para as concepções lacanianas sobre o descentramento do sujeito em busca de inserção. A questão posta diz respeito ao que esse espaço é, ou pode se tornar, para o sujeito.

Já nas marcas dos sentidos percebidos na histeria, como nos vários exemplos trazidos por Didi-Huberman (2015), e nos espaços e objetos cotidianos, são novos jeitos de escrever novas dores. Toque, cheiro e olhar, como em *Senhora dos afogados*, evidenciam uma relação sem demarcações entre psíquico e somático, como o cheiro de mar no ambiente da peça que não deixa os moradores esquecerem o crime sem castigo do pai contra a prostituta. A culpa parece ser sempre algo que requer uma forma, representação (*Vorstellung*) no ambiente. Assim, em Virgínia:

ELIAS – Então, por que se casou com ele? (...)

ELIAS – [agressivo] ... Mas se você tem esse horror...

VIRGÍNIA – [interrompendo, brusca, afirmativa] Tenho!

ELIAS – ... por que se casou?

(...)

VIRGÍNIA – (*dolorosa*) - Eu lhe conto - se você soubesse! Foi aqui mesmo, esta casa era da tia, que me criava. Meus pais tinham morrido. Titia era viúva, e tão fria e má que nem sei como pode existir mulher assim. Tinha cinco filhas, todas solteironas, menos uma, a caçula, que ia se casar. Era a única que um dia deixaria de ser virgem...

(...)

VIRGÍNIA – Eu amava o noivo da minha prima, da caçula. Sem dizer nada a ninguém. Este, sim. Você tem alguma coisa dele. Sobretudo, na boca - os lábios finos e meigos. Não a boca vingativa do meu marido! Uma noite, o noivo de minha prima chegou cedo demais. Eu estava sozinha. Foi tudo tão de repente! Não houve uma palavra, ele me pegou e me beijou. Nada mais, a não ser a mão que percorreu o meu corpo...

ELIAS – Você não devia ter desejado nenhum homem - nunca ... (RODRIGUES, 2017, p. 444, 445, grifo do autor).

Elias desliza do angelical para o humano, que condena. Para ele, Virgínia não devia ter desejado. Nisso se amarra mais um pagamento, a prisão pelo crime, visto que por isso a prima caçula se mata no banheiro - e Ismael é mandado ao quarto de Virgínia, para estuprá-la. Os cômodos da casa servem para atividades específicas, como demarca Ferreira (2013) e Nelson brinca com isso para apontar os desejos e as funções na família.

VIRGÍNIA – (...) gritei como uma mulher nas dores do parto... [muda de tom] Se pudesse ver, eu te mostraria...

[Cai em penumbra o resto do quarto; a luz incide apenas sobre a cama em que Virgínia foi violada. Vêem-se todos os sinais de uma luta selvagem; a extremidade inferior da cama está caída; metade do lençol para o chão, um travesseiro no assoalho; um pequeno abajur quebrado.]

VIRGÍNIA (indicando a cama) – Ninguém mais dormiu ali ... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há oito anos... Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexa em nada...

Depois, veio a outra cama, de casal. Mas a minha, de solteira, continuará, depois da minha morte...

ELIAS – [espantado] – por sua causa a noiva se matou... [Apaga-se a luz no quarto amaldiçoado.]

ELIAS – Por que não morreu? A mulher que é possuída (baixa a voz) assim – não deve viver ...

VIRGÍNIA (medo) - Morrer, não. Não posso morrer. (como uma fanática) Nunca. Se eu morresse, ele não me enterraria, tenho certeza. Deixaria meu corpo na cama, esperando que eu, apesar de morta, continuasse tendo filhos [lenta] filhos pretos... (RODRIGUES, 2017, p. 446-447, grifo do autor)

A realidade corrobora aqui ser uma construção simbólica, de acordos mútuos sobre as significações, mas também imaginária individual em suas representações. O quarto permanece o mesmo por mais de 16 anos, para a vítima, como a *Augustine* de Charcot (DIDI-HUBERMAN, 2015), uma Outra cena sempre aberta. Em um titubear constante entre ser livre ou manter-se em cárcere. Após fazer sexo com Elias:

SEGUNDO ATO

[Mesmo ambiente. Virgínia e Elias estão em pé, junto da Virgínia arruma os cabelos. Tem na atitude um certo cansaço amoroso. Elias, meigo como nunca. A cama atual de Virgínia está revolvida como a de solteira; um travesseiro no chão; metade do lençol para fora. As senhoras pretas descem e se colocam em semicírculo, junto do pequeno e decorativo tanque em que o menino se afogou. Mexem nos rosários; fazem as suas preces. Na sala de visitas, a tia e as primas solteironas. A noite cai, contra todos os relógios, porque há ainda sol em outros lugares; é, pois, uma noite prematura e triste.]
PRIMA (num tom de lamento) - Noutras casas, ainda tem sol. Nesta já é noite. (RODRIGUES, 2017, p. 450)

Le Poulichet (1996) fala do tempo da experiência analítica como instaurador de passagens a partir da relação de transferência, que possibilita transposição e transformação, visto ser o tempo de realizações dos acontecimentos no campo psíquico - quando surgidos e interpretados. Assim, é possível ouvir na fala os tempos da referida relação, análoga ao tempo do sonho, pois neste testemunhamos as transferências de investimentos de uma representação para outra. No segundo ato da peça a cama atual de Virgínia está em semelhança com a de solteira e a noite cai desconsiderando os relógios: chega “fora do tempo”, prematura. Consideramos, então, como uma passagem, de fato, de ato. Uma linguagem rodrigueana puramente onírica. O sexo com Elias traz de volta o cenário da violação em um fato novo, que se repete em um novo momento introduzindo um mundo outro, como uma rasgadura na trama. A repetição, portanto, nunca é a repetição exata do mesmo, mas comporta algo de diferente. O tempo não é o mesmo para as pessoas, como não o é para as “outras” casas. Nesse ritmo é que a protagonista irá encadear suas associações e dar um novo lugar ao seu corpo no desfecho da obra, em um tempo identificante. Lugar aqui entendido em relação à linguagem, segundo a autora, como “acontecer”, “produzir-se”.

Assim sendo, os lugares do corpo estariam, também, gerados nas experiências temporais, por efeito da presença do desejo na primitiva presença/ausência das vividas pelo *infans*. Isto conforme falado sobre a *Coisa*, que representa o primeiro exterior.

As primas, constantemente, dizem que a casa é maldita, pois não há flores. Uma casa sem adorno, sem a fantasia de uma máscara espacial (ou corporal). Um evitar, quem sabe, de captura dos olhares - sem atrativo.

ELIAS [Apaixonadamente] – Não posso mais sem você, não quero. Sem você que eu não vi, que nunca verei, que é tão desconhecida...
 [Ao mesmo tempo que diz estas palavras, Elias tateia Virgínia, como se quisesse identifica-la] (RODRIGUES, 2017, p. 450)

Desconhecida de si, também. E que, por meio do toque, Elias busca dar forma. Nesse instante Virgínia parece reagir às acusações esboçando uma defesa. Pois alega já ter pagado o preço pela morte da prima. Mas as tias presentificam algo transgeracional, uma culpa que toda mulher parece dever herdar no quadro da família. Em conflito com o próprio corpo ela vacila na dissimulação, sendo acusada de ser “só desejo” desde a infância. Assim como em *Senhora dos afogados*, a interdição do prazer, das descobertas, da própria imagem é algo “conservado” no tempo. Mas que Rodrigues quebra no próprio associar das personagens, quando elas deslizam para um novo lugar. Tais acontecimentos abrem passagens.

ELIAS – Você se entregou a mim ... Foi minha!
 VIRGÍNIA – [mudando de tom] - Fui sua, mas estava fria – fria, de gelo - não percebeu que eu estava fria?
 ELIAS – Parecias louca...
 VIRGÍNIA – Simulação!
 ELIAS - Mentira!
 VIRGÍNIA – É tão fácil simular! Qualquer mulher finge.[absolutamente cruel] Vai, não te quero ver nunca mais. Se apareceres aqui, se voltares aqui eu direi a ele, contarei tudo! (RODRIGUES, 2017, p. 454)
 [...]
 TIA – Por que dissimulas? Por que escondes sempre a verdade? desde menina...
 [...]
 TIA – Foi desejo, só desejo! Desde pequena que você é assim!
 [...]
 TIA – Escuta - você entrou na minha casa para fazer a nossa desgraça. Minha filha se matou porque você lhe roubou o noivo. Foi ou não foi por sua causa que ela se matou?
 [...]
 VIRGÍNIA – (*numa histeria*) - A senhora se vingou naquele dia, quando fechou toda a casa e mandou Ismael subir! (RODRIGUES, 2017, p. 456-458, grifo do autor)

A esposa está sempre dividida, nos deixando em completo desentendimento sobre sua real condição de sofrimento. Mas, como dito acima, ela permanece no lugar de violada (a virgem), não de esposa. E o desejo de Ismael, assim como o dela, constituem-se em crimes.

ISMAEL - Por que mentes? Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me

aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu esta mulher sempre violada – porque não queres, não te abandonas, não te entregas... Sentes o meu desejo como um crime. Sentes? (RODRIGUES, 2017, p. 461)

Vítima de tantos atos horrendos, ela mesma vagueia entre algoz, de si e dos filhos:

ISMAEL – [baixa a voz] Assassinaste. [com violência contida] Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos ...
 [Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos.]
 ISMAEL – Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando ... Então, rápida e prática já tinhas matado dois -, tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse ... Só fugiste quando ele não se mexia mais no fundo do tanque ...
 VIRGÍNIA – [acusadora] - Então, por que não gritou? por que não impediu?
 ISMAEL – (cortante) Mas é verdade?
 VIRGÍNIA [espantada] - É.
 ISMAEL – Aos outros dois você deu veneno...
 VIRGÍNIA (hirta) - Sim.
 ISMAEL – Porque eram pretos.
 VIRGÍNIA (abandonando-se) - Porque eram pretos. (com súbita veemência) Mas se sabias, por que não impediste?
 ISMAEL – (com voz mais grave, mais carregada) - Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina – três vezes assassina. Ouviste? [com uma dor maior] Assassina na carne dos meus filhos...
 VIRGÍNIA – (selvagem) Eu queria livrar minha casa de meninos pretos. Destruir, um por um, até o último. Não queria acariciar um filho preto... (estranha) Ismael, é preciso destruí-los, todos... (RODRIGUES, 2017, p. 462)

Nas duas peças há um deslocamento que toma as mãos como representação dos crimes, sejam eles assassinatos ou meras traições, como desejar acariciar. Uma parte do corpo é tomada como o próprio sujeito. Fato este corroborado pela morte de D. Eduarda na segunda peça, que tem as mãos cortadas como castigo.

Virgínia parece uma ceifadora, ao mesmo tempo em que quer esconder a vergonha, quer também fugir dos olhares que testemunham seus crimes. Abaixo, vemos o que Freud (1900; 1901/1976) traz sobre as características dos sonhos, bem como seu breve estudo dos os sentidos antitéticos das palavras primitivas (FREUD, 1910/1976), que representam, em uma só palavra, seus contrários:

VIRGÍNIA [agarrando-se a ele) – Não, Ismael, não! Eu estava louca quando disse que tinha horror de ti! As palavras não me obedecem mais. Eu não sei o que digo, o que penso! Estou doida, Ismael, completamente doida!
 [...]
 VIRGÍNIA – [...] as palavras me perdem, Elas dizem o que eu não queria dizer!
 (RODRIGUES, 2017, p. 467)

Freud ressalta que todo analista deve desconfiar da negação dos pacientes no contexto clínico e destaca que nos sonhos, pelos processos primários, uma mesma imagem pode comportar significações contrárias e serem postas de maneiras opostas na interpretação. E como o tempo é marcado pelo que *não cessa*, o inconsciente está sempre buscando se apresentar, o que faz de sua escrita uma linguagem bastante elaborada e de um interpretar inesgotável. Portanto, assim, bastante estranheza para o sujeito que não se reconhece no seu dito. Na lógica onírica isso se explica por sua composição por meio da transferência, que dá lugar ao que retorna constantemente sem se tornar passado. Le Poulichet (1996) põe os “restos diurnos” como modelo da relação transferencial com o analista, pois para eles são transferidas a intensidade das representações inconscientes. Virgínia por vezes se apega a detalhes para concentrar suas forças e defende com veemência suas argumentações, mesmo que contrárias, como uma “sonhadora acordada”.

Com Elias, por exemplo, ela diz não pecar - porque não havia desejo? - Tece associações e se faz cúmplice na morte do cunhado, após dizer que ele só ama fazendo da mulher uma prostituta. Mas também há o argumento de que necessitava livrar o filho (em seu ventre) de ser morto por Ismael. Há, mais uma vez, uma troca – o pai morre para que o filho viva – não deixa de ser um deslocamento de investimento.

Na passagem seguinte, percebemos que o ambiente não muda ao longo dos anos e o sol não se faz presente. Em um lugar de escuridão, a visão das coisas parece bastante limitada não apenas para quem é privada do sentido visual. Portanto, Nelson Rodrigues parece condensar vários sentidos para essa falta de luz que perdura na peça, uma mensagem sobre a condição dos sujeitos nos tempos. Le Poulichet (1996) diferencia vários tipos de encontros entre o tempo que passa e o que não passa nas operações do “sexual infantil inconsciente”, a começar pelo recalque, no qual há um desligamento, isolamento, para um adentrar de representações dolorosas em um tempo que não passa. Nesse sentido, a autora apresenta o recalque, o sonho, o sintoma e o tratamento analítico como oportuno para os diferentes lugares da transferência. Assim, no sintoma há um encontro entre o que não cessa e o que acontece na atualidade, atando a ação da força recaladora à pressão do referido tempo que não passa; na fobia uma imagem é erguida que especializa o tempo

“louco”, fazendo uma barragem ao que não cessa; já na histeria de conversão há a forma de espacialização em um órgão, dando corpo a uma representação intolerável - uma figura, pois, que assume o conflito; na neurose obsessiva há uma tentativa de dominar o tempo por processos de imobilização.

Diante disso, a projeção do cenário rodrigueano parece dar forma a esses conflitos, ao excesso pulsional que não para. Alude, assim, a um corpo que não faz limite entre interno e externo, está em certa continuidade.

Mas o que *não cessa*, no tempo da fantasia, são os tempos ou as *passagens* dos objetos parciais com os quais o sujeito se identifica. Os tempos do objeto são também os tempos organizadores do sofrimento: principalmente, a identificação com o objeto anal pode levar o sujeito a se constituir como objeto sempre rejeitado e expulso pelo Outro. (LE POULICHET, 1996, p. 39).

Dito isso, o nascimento de Ana Maria dá uma nova configuração ao espaço, configura um tempo de novos investimentos para o casal e põe em cena o resignificar de toda a trama. Ismael se identifica com “o branco” por buscar se encaixar no desejo da mãe, caso tivesse essa característica. Ter uma mulher branca parece ser uma satisfação pessoal com a qual terá sempre que negociar, visto que não pode ter sua própria mãe (negra, mas que casou com um branco). Essa busca de se identificar com a branquitude nos lembra o trabalho citado anteriormente sobre o mimetismo. O protagonista elabora como recurso algo da adaptação, assimilação ou incorporação dos “pequenos objetos” – invadir Virgínia pode ter essa relação, de tomar dela, se fazer ela. Ou, ainda, algo do tipo das culturas indígenas antropofágicas: devorar para ganhar as características. Entretanto como resultado ele também é devorado, capturado na armadilha de que tem ou é, minimamente, o objeto que faz completo – para permanecer, quase sempre, rejeitado.

PRIMEIRO QUADRO

[Mesmo ambiente dos atos anteriores: casa de Ismael. Passaram-se 16 anos e nunca mais fez sol. Não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição. Em vez do filho homem, nascera uma filha, Ana Maria, que já completou 15 anos. Muito linda, parece viver num sereno deslumbramento. Virgínia está um pouco envelhecida, é ainda uma formosa mulher. Ismael mais taciturno do que antes, sempre no seu terno branco engomadíssimo e nos seus sapatos de verniz, Transfigura-se, ao falar com Ana Maria. As senhoras pretas continuam em cena, comentando fatos, sentimentos e pessoas.] [Abre-se o pano e surge Ana Maria - adolescente linda - tateando as coisas do seu quarto. É evidentemente cega. Ana Maria não tarda a desaparecer.] (RODRIGUES, 2017, p. 474).

Ana Maria acredita piamente no pai, alienando-se à vontade dele. No final do diálogo entre Ismael e sua esposa sobre a liberdade dela, parece haver uma convergência de atitudes de Virgínia e o esposo, descortinando o deslocamento da real situação. O mito familiar descortina os desejos de mãe e pai, que se assumem como um casal cúmplice em uma barbárie amorosa, forjada na culpa e no crime. O processo da linguagem rodrigueana atravessa os processos oníricos em Freud (1900; 1901/1976) para corroborar o inconsciente como uma linguagem. A organização da moradia para Virgínia enseja compreendermos o quarto como o cômodo da intimidade destinado à vivência do sexual, mantendo o isolamento próprio da alienação, fora das “ameaças” do contexto social. No qual os filhos elegem outras figuras de identificação para as quais rateiam o amor. Eles seriam para sempre “todo-poderoso”, que por uma operação contrária os tirariam da eterna rejeição e culpa frente as suas primeiras figuras parentais.

ISMAEL [possesso, também, cortando a palavra da mulher] – Tu o amarias, não como mãe, como como mulher, como fêmea!...

VIRGÍNIA (no mesmo tom) – sim; como ou como fêmea! (muda de tom, lenta) – Quando Elias me disse "Ama meu filho como a mim mesmo" compreendi tudo. Compreendi que o filho branco viria para me vingar. (com a voz grave) De ti, me vingar de ti e de todos os negros! [numa euforia] Depois de crescido, ele pousaria a cabeça no meu travesseiro, perfumando a fronha... [violenta] Seria homem e branco!.. ..

ISMAEL – E cego!

VIRGÍNIA – E cego, por que não? Seria melhor cego, até melhor, Ismael. Se ele não enxergasse, seria mais meu, eu o tomara para mim, só para mim; não deixaria que ninguém - nenhuma mulher - surgisse entre nós. Eu e ele criaríamos um mundo tão pequeno, tão fechado, tão nosso, como uma sala... não! Como um quarto... [eufórica] Nada mais que este espaço, nada mais que este horizonte - o quarto.

ISMAEL [numa alegria selvagem] – Só isso, não! Eu vou te dizer o que farias mais. Mentiras, não é?

VIRGÍNIA (apaixonada) – Mentiria, sempre, sempre!

ISMAEL – Para um cego, que a gente cria desde que nasceu, que a gente esconde, guarda – não é? -, é melhor mentir. É preciso até mexer nos Dez Mandamentos.

[...]

ISMAEL – Espera! [muda de tom, caricioso e ignóbil] - Você diria a seu filho-diria, sim! - que um dos Dez Mandamentos manda amar a nossa mãe acima de todas as coisas - como se ela fosse a Virgem! E dirias ao filho cego que tu mesma, com tuas mãos, e mais, tinhas criado a água, o fogo e os peixes. Dirias, não dirias? Dirias que todas as mulheres - não você, mas todas as outras - estavam apodrecendo como frutos malditos enquanto você era a única, entre todas - a única bonita, (ri, sordidamente) a única que não tinha moléstia de pele... Dirias tudo isso, guardarias teu filho com essas e outras mentiras; e te fecharias com ele. Ou não? [rindo] Quem sabe se não fiz isso com tua filha?

VIRGÍNIA – (sem ouvir a última frase) - Eu convenceria meu filho, sim desde pequenininho -, que as outras mulheres eram perdidas; diria que, em vez de olhos elas tinham buracos vazios. [num riso soluçante] Ele acreditaria em mim,

acreditaria em tudo que eu dissesse. (RODRIGUES, 2017, p. 478).

Novamente o significante “Virgem”, para onde converge o sagrado, a mãe de todos, criadora de verdades. No entanto que encerra em si os contrários, pois o fruto do seu ventre não é bendito. Aqui, não é o verbo que se fez carne, mas na carne se faz verbo, na qual se inscreve a linguagem do Outro.

“[Ismael desce com uma lanterna, pois a noite continua pesando sobre sua casa. A lanterna dá ao Ismael um relevo espectral. Luz sobre o branco do lençol.]” (RODRIGUES, 2017, p. 481, grifo do autor). O lençol lembra sempre o estupro, e com isso chega outra “morta”, carregada por negros, depois de ser estuprada. Esta que é julgada, aos modos de alguns pensamentos, que apesar de feia e velha, não merecia aquilo, não valia a pena. O grotesco e bruto do mal-estar que nos choca até hoje em Nelson Rodrigues nos é apresentado. A virgindade também parece ser algo que demarca um tempo de passagem. E a mãe ao mesmo tempo que interdita é a que embute o sujeito no horror, pois nas peças escolhidas, não há outra lei que não a familiar – posto que também não se ramificam laços sociais – o externo comporta algo de bárbaro no qual as mulheres podem ser lançadas. Essa configuração do cenário mãe/filha e luz nos possibilita desconfiar que, novamente, a realização do desejo se dá de maneira “delegada”, deslocada como no sonho. Pois, sobre o sonhador identificado com o objeto, Le Poulichet (1996) alerta que a composição onírica não é a visão do interno, nem deformação copiada do externo, mas uma “montagem” que em seu tempo próprio evidencia “o dentro do fora” e o “fora do dentro”. Por isso diz que o próprio corpo se faz quadro, ao mesmo tempo que olha, também é olhado de todos os lados. Fato este que anula as distâncias entre sonhador-espectador.

E mesmo que o trabalho de relatar e interpretar uma encenação seja de maneira particular/singular, tal campo é a via das condições de identificações na qual o sujeito não para de tornar-se os mesmos objetos que o afetam. Dito isso, o mal-estar advindo das peças míticas de Nelson Rodrigues talvez nos possibilite estar dentro desse sonho, vendo e sendo vistos em um tempo identificante com o que em nós não cessa.

TIA – [com amargura] Nem quiseste espiar... [baixando a voz] Era a minha filha, a última que ficou, porque as outras - uma por uma - morreram [com espanto] Todas virgens, menos esta. Esta, não, [com orgulho] graças a mim. A mim, Ismael. [excitada] Eu sabia que o homem dormia perto da fonte... Todas as noites mandava minha filha passear por lá... Até que hoje... Ouviste os gritos? [com espanto, mas sem ressentimento] Só acho que ele não

precisava matar, não é Ismael? Para quê? (...) (RODRIGUES, 2017, p.483)

O olhar é sempre central nos escritos de Nelson, pois nos convoca a algo, ou nos confronta.

TIA – (...) Tua filha morrerá, Virgínia! (com doçura, sem transição] Mas não tenhas medo - a morte assenta bem na tua filha. Meninos e mocinhas deviam morrer sempre, todas as manhãs...

(...) De cada vez que morressem, elas ficariam mais bonitas – os cílios grandes... (...) (RODRIGUES, 2017, p. 484).

O tempo aqui parece dividido em dia (manhã como símbolo do renascer) e noite (morte), portanto, escuridão e luz do sol, também nos remete às identificações do sujeito com as figuras parentais, porém que devem desenvolver outros laços para ascender enquanto sujeito e construir seu próprio caminho, para não permanecer alienado ao desejo dos cuidadores, como traz Lacan (1956-1957/1995) sobre o Édipo. Pois as verdades impostas na infância, que na adolescência, na fase genital, devem ser colocadas em dúvida, são ressignificadas através dos novos laços sociais e figuras de referências. Morre a criança e nasce o adulto, com outras verdades e outros – pequeno outro: semelhante (QUINET, 2012) - para lhe ajudar a reconstruir sua imagem.

ISMAEL – Queres ainda falar com tua filha? VIRGÍNIA - Sabes que sim.

ISMAEL – Sozinha? VIRGÍNIA - Sozinha.

ISMAEL – [novamente excitado] Então vai. Eu não irei contigo. Fala, e não meia hora, mas três noites. Três noites, que é preciso, para arranjar um lugar. [mais excitado] Um lugar onde nenhum desejo possa alcançar minha filha! [muda de tom] Quer dizer, "tua" filha e filha desse Elias [baixa a voz] que eu matei e que eu mesmo enterrei no jardim de minha casa ... [possesso] Diz à tua filha tudo o que quiseres; sobretudo que sou preto...

VIRGÍNIA – (também em fúria) - Direi!...

ISMAEL – "que sou o único preto do mundo; diz que todos os homens, menos eu, são brancos, inclusive o pai dela. [voz mudada, enrouquecida] E, depois, podes partir - eu mando que saias desta casa, não te quero mais -, te expulso! (RODRIGUES, 2017, p. 484, 485)

A noite aqui poderia ser substituída pelo “cair das verdades”, desconstrução, num processo metonímico (JORGE, 2008). Esse arranjar um lugar, como falado antes, pode ser assimilado como lugar simbólico, da linguagem, para o qual AnaMaria poderia deslizar de filha para esposa.

[Quando abre o pano para o segundo quadro, Ana Maria e Virgínia aparecem numa apaixonada discussão. Embaixo, no primeiro plano, um estranho

túmulo, de vidro, numa bem sensível analogia com o caixão de Branca de Neve. Ismael está junto ao tanque, numa atitude de oração.]

(...)

ANA MARIA [*certa doçura*] – Há três noites que mentes...

VIRGÍNIA (*espantada*) – Três noites, já?

ANA MARIA - Mas a culpa não é tua - porque és doida - eu sinto loucura nas tuas palavras...

ANA MARIA – Não acredito neste pai que morreu; e mesmo que acredite, não aceito. Pai é o que a gente quer, o que a gente escolhe, como um noivo... (RODRIGUES, 2017, p. 486, grido do autor)

Essas três noites de diálogo nos fazem pensar no início da peça, que afirma ser sempre noite, portanto não há como, de fato, medir esse tempo. O que novamente nos leva ao sonhador, com sua estranheza sobre a extensão do material lembrado do sonho (FREUD, 1900; 1901/1976). “[...] Eu escolhi outro pai... [...] Ele é o noivo... claro, alvo, Eu sinto quando ele vem, quando ele está... Sinto a presença dele como um coração batendo dentro de casa...” (RODRIGUES, 2017, p. 486, 487).

Esse coração que bate dentro do casarão nos faz novamente entender essa casa como metáfora do sujeito e desconfiar da abolição dos limites entre interno e externo, tomando o espacial como campo de escrita do inconsciente tanto quanto o corpo.

VIRGÍNIA – [com medo] Terminaram as três noites. Daqui a pouco será **tarde**. [apaixonada] Sou tua mãe. Queiras ou não queiras, sou tua mãe - nasceste de mim; toda mãe ama os filhos... (RODRIGUES, 2017, p. 487, grifo nosso).

Ana não encontrará lugar simbolicamente, nem filha e nem amante. Ana Maria não ascende enquanto sujeito.

ANA MARIA – Você não gostou nunca de mim. Quando você aparece, eu sinto que o ar já não é o mesmo, é outro; sinto o frio do seu coração. Não foi preciso que meu pai me dissesse - eu soube, por mim, desde criança, que você é minha inimiga. Você me odeia; e não é de hoje – desde que eu nasci. (RODRIGUES, 2017, p. 488)

A seguir, a casa assume mais um sentido, a de mundo, agora exterior que será desenvolvida mais extensamente ao pensarmos que por meio do cuidado de das bordas corporais os limites entre o interno e o externo podem ser demarcados (COSTA, 2002).

VIRGÍNIA – (...) Ele mente ainda quando diz que isso aqui, esse teu quarto, essas paredes - que isso é o mundo e tudo o mais está podre. (agarrando-se à filha) Ana Maria, tem tantas coisas fora do teu, do meu quarto, tanta coisa para além dos muros!

ANA MARIA – (dolorosa) Só o meu quarto existe!
 VIRGÍNIA – Mentira! O mar - sabes o que é mar? ou ele nunca te falou do mar?
 e nos barcos? Mas isso ainda não é tudo. O que importa são os homens...
 [transfigurada] Como são belos; e mais doces do que mulher... Olha! Enfiar
 os dedos assim pelos cabelos de um homem...
 ANA MARIA – Como fizeste com teu amante!
 VIRGÍNIA [sem ouvi-la] -- Apertar nas mãos um rosto de homem - sentir entre
 as mãos um rosto vivo!
 (...)
 VIRGÍNIA – (...) Nós poderíamos ir - nós duas - a um lugar que eu conheço.
 Foi urna empregada minha que me falou. Ela teve uma filha que foi para lá: e
 a filha escrevia contando maravilhas, tanto que não voltou nunca mais. Para
 esse lugar vinham homens de todas as partes (RODRIGUES, 2017, p.489)

Mar e homens aludem ao infinito, nesse contexto da figura masculina, ao prazer dos lugares sem censura como os cabarés – espaço de sexo e desejo. É preciso desejar, criar outros desejos contornando o primeiro, elegendo outros objetos para estar viva (LACAN, 1956-1957/1976). Ao dizer que o quarto é tudo que existe, Ana Maria é o mundo em si mesma, sem reconhecimento de algo fora. Portanto, se um significante é aquilo que o sujeito representa para outro significante e a jovem é abandonada no túmulo de vidro, ela está morta, mesmo que o organismo ainda viva. Em um claro paradoxo, no final da peça o quarto é de vidro, ela pode ser invadida por todos os olhares, mas jamais ouvida, seu grito está aprisionado. Ninguém dará nome ao seu apelo, do tempo da cegueira para o do silêncio. Tempo de passagem em que foi possível fazer uma escolha: ficar. “VIRGÍNIA (contendo-se) – Então, não queres? Desconfias de mim? (agressiva) Eu quero-te levar daqui, desse quarto que é apertado como um túmulo... Ficar é a morte. Tu estás morta” (RODRIGUES, 2017, p. 490).

O espaço de vidro construído por Ismael pode ser percebido como representação da morte, visto que para estar na cultura é necessário o contato, o laço social, o mundo além dos próprios muros, perdido por Ana Maria. Quando Virgínia é expulsa, começa a associação livre sobre seu caminho e o de Ismael. Este que mostra o mausoléu de vidro que entraria com Ana Maria, para perpetuar a existência apenas do seu desejo. Ao que a esposa retruca, pedindo que apenas Ana entre; e tece argumentos sobre o amor que afirma ter pelo marido desde “sempre”:

Eu te amei, mesmo quando fingia te odiar... E nunca te amei tanto, gostei tanto de ti como naquele dia... [subitamente cariciosa, enamorada] Você se lembra, Ismael?
 ISMAEL [com rancor] – Não!
 VIRGÍNIA [num sereno deslumbramento] - Do dia em que minha prima se enforcou?... Minha tia mandou você. E antes que você abrisse a porta, eu mesma apaguei a luz - eu - e esperei... Sabia o que ia acontecer, juro que sabia... Quando você entrou não havia luz, mas foi como se eu visse seu rosto,

lesse o desejo no seu rosto... Imaginei que me matasse e quis a morte, não a morte tranquila, mas entre gritos... Morrer gritando como uma mulher nas dores do parto... Quando chegaste junto de mim, respirei teu suor... [enamorada] Tu preto e eu alva... Preto... [acaricia o rosto de Ismael e, depois, as mãos] Parecem mãos de pedra e são vivas...

[...]

VIRGÍNIA – Menti muito, menti outras vezes, mas desta vez não. Espia nos meus olhos. Bem nos meus olhos. Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti. Mas agora sei! Tu me expulsaste, e eu não quero ser livre, não quero partir - nunca... Ficarei aqui, até morrer, Ismael...

ISMAEL. – Vai!

VIRGÍNIA [fora do tempo] – Quando me tapaste a boca - na primeira noite - sabes de que é que me lembrei? Apesar de todo o meu terror? [deslumbrada] Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte quando tinha cinco anos - carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam... Até hoje, ainda os vejo e ouço, como se estivessem na minha frente... Eu não sabia por que esta imagem surgira tão viva em mim! Mas agora sei. [baixa a voz, na confiança absoluta] Hoje creio que foi esse o meu primeiro desejo, o primeiro.

ISMAEL – É só esta imagem que te une a mim? só esta imagem?

VIRGÍNIA – Mas isto é tudo! É tanta coisa! Não sentes que esses carregadores já eram um aviso? [baixa a voz, mística] Aviso de Deus, anunciando que eu seria tua? [num transporte] Se soubesses que a única coisa que me ficou da infância é isso, são esses homens. Não vejo mais nada - nenhum rosto, nenhuma toalha, nenhum jarro, nenhum bordado. Só eles! E esses quatro negros que enterraram meus filhos, também são eles os carregadores -que não me largam. [muda de tom] Não minha filha, mas eu, eu é que sou tua mulher, tua única mulher!

ISMAEL – Não sabes ainda? Ana Maria não te contou?

VIRGÍNIA – Contou, sim! [colando-se mais a Ismael] Mas ela é criança, é pura e inocente como o pai... E não te ama! Não viu nunca os carregadores de piano!

ISMAEL - Não? [exultante] Se ouvisse o que ela me disse - verdadeiras loucuras, como se eu fosse Deus (RODRIGUES, 2017, p. 492)

As associações da esposa traçam um elo com o factual que remonta ao que Le Poulichet (1996) desenvolve sobre o tempo reversivo à Luz de Lacan, percorrendo sobre a dimensão do erro em todo saber que se constitui, que é o esquecimento sobre o qual se originou uma verdade. Pois quando algo aparece, se descortina, o sujeito é forçado a admitir como novidade criando uma perspectiva de passado em que se duvida da ausência do que hora surgiu, passando a crer que sua existência se fez presente desde a eternidade. Virgínia encadeia seus pensamentos na perspectiva de que o amor por Ismael sempre esteve lá, instalado desde seu olhar sobre os carregadores.

VIRGÍNIA – Agora eu não!... Eu te quero preto, e se soubesses como te acho belo, assim como os carregadores de Piano!... De pés descalços, cantando!

ISMAEL – És meiga como uma prostituta!

VIRGÍNIA – Sou, não sou? (RODRIGUES, 2017, p. 493).

Eles se aceitam, aludindo a uma completude. Virgínia já não se debate

entre ser/não ser. Aprisionam Ana Maria:

[Virgínia aponta a porta escancarada. Ismael beija Ana Maria. Esta – com o pressentimento da desgraça - é conduzida pelo falso e entra no mausoléu. Ismael não acompanha a filha. Virgínia fecha metade da porta; Ismael está fechando a outra metade. Ana Maria tem o sentimento do perigo.] (RODRIGUES, 2017, p. 494-496).

Ana Maria não lembra apenas a “Branca de Neve”, evoca Antígona, que vítima das leis dos homens, forjada nos acordos sociais, caminha para a própria morte. A jovem de Nelson Rodrigues levanta outra discussão, a lei familiar que impede o seu próprio nascimento enquanto sujeito. Ismael nunca foi um Outro com falta para ela, desde sempre o “todo poderoso”; assim, crendo possuir o objeto primeiro, ela não o reconheceu como externo, na presença e ausência diante de suas demandas. Fato este que, com o ambiente de vidro, nos faz pensar em um corpo em continuidade, sem fora e nem dentro.

4.2 Senhora dos Afogados – A ilha do desejo Narciso é o Outro

Em *Senhora dos afogados* Misael é o grande pai, que mata uma prostitua no dia do próprio casamento com D. Eduarda. A peça inicia com o lamento pela morte da filha Clarinha que se afogou no mar. Moema é a filha que aparentemente detesta a mãe e quer o pai só pra ela, arquitetando a morte de todos, inclusive da mãe e do irmão Paulo, posteriormente. Nisso, a impunidade pelo crime paterno parece se presentificar na arquitetura da casa, por meio de vozes, choros, luzes. Mãe e filham compartilham mãos iguais e se aproximam do filho “desconhecido” da prostituta morta, visto que ele noiva com Moema, mesmo sendo seu irmão paterno, para se vingar do pai levando D. Eduarda para um lugar alusivo a um prostíbulo.

A seguir, destacamos trechos da peça *Senhora dos afogados* e o que ela nos desperta para os objetivos aqui traçados; destacaram-se as figuras de linguagem que tecem uma relação bastante análoga com a escrita inconsciente presente nos sonhos e esboçada por Safouan (1987), que em Freud (1900; 1901/1976) foi extensamente desenvolvida como condensação e deslocamento e, posteriormente, considerada por Lacan em seus estudos como metáfora e metonímica, como esmiúça Jorge (2008) em sua releitura. São passagens que trazem o espaço e tempo alusivos ao surreal, ou seja, elaborados para uma representatividade que desconfiamos seguir

as intenções das elaborações dos sonhos, presentificar o discurso inconsciente. E nisso, percebermos o processo primário destacado anteriormente, que é próprio da configuração dos sonhos, o alucinar, o recriar um objeto ausente.

Inicialmente temos dois ambientes, que parecem dividir dois mundos, o familiar, no contexto da casa, e o externo de desejos, o cais.

[Superposição de dois ambientes; casa dos Drummond e café do cais. Na casa dos Drummond, mãe, D. Eduarda, e filha, Moema. D. Eduarda ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos: casta e severa no seu luto fechado. Moema, também de luto - e sem pintura como D. Eduarda. Ambas de uma palidez quase sobrenatural. Mãe e filha estão em pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas, mas os seus movimentos de mãos coincidem e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça. A avó (D. Marianinha) anda de um lado para o outro, numa excitação de doente. É a doida da família. Nas paredes, retratos a óleo dos antepassados. Em cena, também, os vizinhos. São figuras espectrais. Um farol remoto cria na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando o Drummond, sobretudo as suas mulheres. Moema tem um rosto taciturno, inescrutável de máscara.] (RODRIGUES, 2017, p. 570, grifo do autor).

Mais uma vez, sombra e luz são centrais na escrita de Nelson, evidenciando uma divisão e a junção dos contrários, próprios às manifestações inconscientes e suas escritas nos sonhos, visto em Safouan (1987). Os retratos dos antepassados presentificam um olhar e um discurso transgeracional. E o mar, embora em personificação invisível, traz seus anúncios e profecias no cheiro e no enigma dos desejos que nem se concretizam e nem se desfazem até que a morte chegue.

O corpo é tomado como o lugar onde se inscreve o sexual, sendo contornado pelo pulsional que o anima, porém, também nele é barrado o acesso ao prazer através do simbólico. Isto faz do corporal, ainda, recipiente da vergonha. Por isso muitas pessoas recorrem a vestimentas que melhor se adequam as suas necessidades de exposição ou inibição, peculiaridade na peça abordada pela vergonha do próprio parto - já que esse advém de um ato onde a satisfação deve ser retirada, anulada: “AVÓ - Precisam sim!... *(para os vizinhos)* Na nossa família, as mulheres se envergonham do próprio parto, acham o parto uma coisa imoral - imoralíssima...” (RODRIGUES, 2017, p. 571). Podemos adentrar, de pronto, na imbricação do orgânico com o subjetivo, pois “O real fisiológico do corpo acompanha a formação do

corpo erógeno como efeito do circuito pulsional. O corpo se elabora ao ritmo do que nele inscreve a pulsão, ele toma uma forma subjetiva enquanto território pulsional.” (MIELI, 2016, p. 21).

Se tomamos esse corpóreo no laço significante, na relação entre mostrar/esconder, velar/desvelar, somos levadas aqui a estender a compreensão do espaço como libidinizada na forma como o ser humano tece sua abordagem de mundo. Como o isolamento e a imensidão podendo, então, serem concebidas como representação, como efeito da produção de um saber que o sujeito em sua divisão psíquica ignora. Sombra e luz dividem o ambiente. O mar, como o que contorna o mundo concreto na liquidez dos desejos, vem e volta em seu movimento de aproximação e distanciamento nas ondas que banham a zona de fronteira, a praia. Em uma ameaça, portanto, de invasão. Que nesse contexto parece ser a ameaça constante nas zonas erógenas por onde o desejo pode ser causado. Já no trecho seguinte os vizinhos tomam formas espectrais. Para Mieli (2016) o mundo no qual o sujeito faz sua aparição é sempre “cena” sobre a qual nos deslocamos. Portanto, se a maneira como o mundo é abordado pelo indivíduo advém de uma realidade psíquica, seu método se dá pelos processos primários já explicados. E os vizinhos aqui, o coro, representam a voz do social, da cultura, da introjeção da interdição.

Como dito anteriormente, as trocas entre mãe e bebê envolvidas nos cuidados na infância humanizam o corpo físico, que saindo do particular, adentra o social. O sujeito, então, pode advir desse lugar do Outro. Lugar, portanto, de verdades que vão sendo erguidas e atravessando, corpo e psiquismo – traçando vergonha, culpa e singularidades nos modos de ocupar um lugar para os outros.

(Pausa das duas. Novamente os espectrais vizinhos iniciam um cochicho)
(RODRIGUES, 2017, p. 572).

AVÓ – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali...
(indica na direção da platéia) Sempre ele...

VIZINHOS – O mar!

AVÓ – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! Foi o mar que chamou Clarinha. Chamou, chamou... Tirem esse mar daí; depressa! Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

VIZINHOS – Primeiro, Dora, depois Clarinha!

VIZINHO – Já duas afogadas na família!

AVÓ – Depois das mulheres, será a vez dos homens...

VIZINHO – Acredito!

AVÓ – E depois de não existir mais a família - a casa! Então, o mar virá aqui, levarão a casa, os retratos, os espelhos! Eu sei! O s mortos me disseram... Os mortos da família... (RODRIGUES, 2017, p. 573) [...]

AVÓ – Sei, não precisavas dizer... És esposa de meu filho Misael...
 D. EDUARDA - Sou.
 AVÓ – Mas não te pareces com as outras mulheres da família... És estrangeira...
 D. EDUARDA - Sou. (RODRIGUES, 2017, p. 573)

Esse mar, que é efêmero, ligeiro, furtivo, também condensa o pensamento de que ele é o coletivo que convoca todo sujeito a duvidar de suas bases primeiras e sair da alienação parental, na ousadia de ser estrangeira em outras famílias e lugares simbólicos que pode vir a ocupar. O mar, ainda, é figura, é espaço, é sensação de invasão, como o cheiro, a visão, o tato, até inundar e afogar. O corpo se afoga, imerso em um entremeio, concretude e além, somático e psíquico – passagem da natureza ao simbólico, a linguagem. Sobre mania de mar, o que ele presentifica: “MOEMA - Minha avó não faz mal a ninguém, só tem essa mania do mar e nada mais. E com referência à minha irmã, o que houve foi um acidente - estava olhando o mar e caiu...” (RODRIGUES, 2017, p. 574). E de que ponto ela olhava? Parece, então, que esse chamado do mar se compara ao “canto das sereias”, que convoca o sujeito a escutar o eco dos seus próprios desejos na promessa de um reencontro e completude com o que lhe falta.

Mieli (2016) traz a elaboração secundária como a tentativa do pensamento em dar conta das representações, esboçando coerência entre elas. Essa atividade de pensar traz a herança do desejo profético e interrogações sem respostas, buscando soluções e completude perdida no tempo mítico de constituição do sujeito. O mar na peça porta esse enigma, próprio das interpretações oníricas, das fobias, obsessões e, ainda, de algumas teorias como filosofia, religião que tece coerência racional, como falado sobre a estética, em tópico anterior, e os modos de lidar com o vazio da *Coisa*. Sobre as questões transgeracionais e o pertencimento a lugares e famílias que presentificam a falta de identificação de D. Eduarda com a casa e a família, temos no trecho abaixo o diálogo em que Moema frisa esse aspecto, deslocando o comportamento de chorar para “outra terra”. Isto que pode ser entendido como “outra matéria”, “outra carne” e “outro simbólico”. Ou seja, outros rearranjos e acordos sobre o que pode e não pode na ordem do sentir e da expressão. Fato que se corrobora na autorização do irmão em chorar, pois ele é feito do mesmo “material” que a mãe e na ânsia, que veremos posteriormente, de procurar uma ilha pertencente apenas as prostitutas – lugar validado para as práticas próprias para o prazer carnal.

VIZINHA – Gosto de ver homem chorando, Acho bonito.
 MOEMA – Meu pai não chora. Nossa família chora pouquíssimo.
 D. EDUARDA – Minha filha morreu e não chorei ainda.
 MOEMA - Minha mãe pode chorar, porque é de outra terra. E meu irmão, que saiu à minha mãe. Também é só. (RODRIGUES, 2017, p. 574-75)
(Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para D. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata. Continua o farol com os seus momentos de luz e de sombra) (RODRIGUES, 2017, p. 576, grifo do autor).

Moema referindo-se ao mar como lugar de infinito, de sonhos: “MOEMA - Sei também que a mãe dele mora numa ilha e o pai não sei onde. Não sei mais nada... E me fala de mar e de ilhas tão azuis que não existem, não podem existir... Mas tem alguma coisa que me atrai - os olhos, a boca... E tu?” (RODRIGUES, 2017, p.577).

Vemos Moema descobrindo no noivo os traços dos objetos que lhe causam desejo, mas ela ainda desconhece o parentesco que tem com o moço, que se revelará seu irmão filho de seu pai com a prostituta morta. Aparentemente, o que atrai no jovem é algo do próprio pai. Este com quem ela julga se identificar por meio do traço de caráter, pois também se tornou uma assassina. No entanto percebemos desde as primeiras descrições que a filha continua identificada à própria mãe através das mãos. A operação da separação e o julgamento capaz de reconhecer a figura materna e o primeiro objeto como externo parece ter sido problemática, pois, se refletirmos ancoradas nos estudos de Mieli (2016) sobre a cisão mãe/criança, esse momento que institui miticamente a cena do campo psíquico e delimita e institui o que está excluído, delineou uma barreira frágil em Moema, por onde o real a invade e despedaça no final da obra, com a perda das mãos e da imagem idênticas a da própria mãe ao contemplar o espelho. Por um processo metonímico, suas mãos continuam a ser uma extensão do corpo materno, que a toma por inteiro tendo como consequência sua perda total da própria imagem por Outra.

Sendo a própria mãe, ela deseja o que a mãe deseja, primeiro o pai e depois o irmão. Assim, D. Eduarda não deixa de perceber a filha, portanto uma certa rivalidade, mas também ausência: “D. EDUARDA - Se eu pudesse encheria, hoje, a casa de pessoas, mesmo de inimigos meus... Contanto que não ficasse sozinha, ou só com você... Estar com você é a pior maneira de estar sozinha!” (RODRIGUES, 2017, p. 577).

As máscaras que configuram um Outro social dão à peça um aspecto onírico de características mutáveis, em constante reconhecimento e desconhecimento do que ou quem se apresenta na cena:

VIZINHO – Às suas ordens.

D. EDUARDA (*Apontando para o rosto do vizinho*) – Mas este não é o teu rosto - é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO – Com licença.

(*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica*)

D. EDUARDA – Agora fala.

(*Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se tivessem tirado uma máscara e colocam as máscaras ignóbeis*) (RODRIGUES, 2017, p. 577 a 578, grido do autor).

Sobre as mãos existe um deslocamento do aspecto central da obra e das duas personagens principais da peça, que recaem sobre as carícias. Já sabemos que a sexualidade infantil tem sua organização nas superfícies das bordas corporais e de seus órgãos em uma permuta com a figura parental. Portanto, configura-se uma sedução que marca pontos erógenos e transmite um guia para o desejo da criança. Assim, as mãos de Moema carregam a marca das carícias que ela recebeu da mãe. Com o dispêndio da mãe para com o pai, esse carinho tendo sido redirecionado para outro, a tentativa falha de se identificar com o paterno para continuar a ter o objeto de satisfação (o toque materno) parece ter sido o recurso mais direto da filha. No entanto o que parece ter sido efeito do equívoco é que Moema tece um tipo de saída um tanto peculiar, de fundir-se com a mãe para continuar sendo e tendo o que buscava, a zona táctil que fazia dela e da mãe uma só.

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

MOEMA (*Para D. Eduarda*) – Por que não paras com estas mãos? Por que não lhes dá sossego?

D. EDUARDA – Eu não mando em minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim! (RODRIGUES, 2017, p. 579, grifo do autor)

Os objetos e partes do corpo em destaque na peça parecem ocupar o lugar de outras necessidades, no processo metonímico; corroboram o aspecto mítico e, também, nossas tessituras sobre o mar condensar uma qualidade de renascimento por meio da morte, do afogamento. Além disso, a morte de um membro familiar evoca uma “sagrada família”, porém sem alimento. Não há corpo e nem sangue de “cristo”, pois o mar não devolve os afogados.

VIZINHO [cochichando] – Morreu a menina, mas eles devem cear.

VIZINHO – Não há motivo para não cear.

VIZINHO – Lógico!

VIZINHO – Uma ceia sem pão e vinho.

VIZINHA [melíflua] – Só a mesa e uma toalha muito branca.
 VIZINHO – De linho puro.
 [Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum prato, absolutamente nada, apenas a toalha imaculada. D. Eduarda, Moema e Paulo sentam-se para a suposta ceia. Recuam os vizinhos.] (RODRIGUES, 2017, p. 579, 580)

A voz que presentifica, por meio dos vizinhos, a impunidade de um crime. Assim como no estudo de caso de Breda e Moschen (2013) sobre a paciente errante que não habitava a própria casa e ouvia as vozes dos vizinhos falando sobre ela de maneira crítica, na peça de Nelson Rodrigues elas também invadem a casa, de diversas formas, como julgamento, lamento, temor e dor. As vozes não cessam, elas atormentam, mostrando que o assassinato não está no passado, mas instaurando um tempo de ressignificação através de acontecimentos atuais, como as mortes das filhas.

PAULO [olhando em torno, sob terror] – O pior tu não sabes - nem mamãe...
 Faz hoje 19 anos que a mulher foi morta...
 D. EDUARDA [crispada] – Também hoje é aniversário do nosso casamento...
 MOEMA [com súbito terror] – Eu não sabia que tinha nesta data, há 19 anos... Não sabia...
 PAULO – Não estão ouvindo esse barulho...
 MOEMA – Não!
 PAULO [fora de si] – Essas vozes? Esses gemidos? São as mulheres do cais...
 Choram e rezam pela que mataram há 19 anos... Ouves agora?
(Há realmente, um vozerio, um coro fúnebre, que começa baixinho e vai, aos poucos, crescendo, até encher o palco) (RODRIGUES, 2017, p. 581, grifo do autor).

O jogo com a luz parece ser uma metáfora de algo que insiste em aparecer, em ser notado: “AVÓ - Por que não espantam essa luz daqui? Por que não a mandam embora... Paulo manda essa luz embora... Ou, então, espera com um machado que ela volte e dá-lhe, dá-lhe sem pena, mata filho!” (RODRIGUES, 2017, p. 581). Essa luz não é o que clareia algo escondido, mas o que se liga aos investimentos, aos modos dos sonhos, dos resquícios e materiais disponíveis para elaborar uma junção, condensada ou deslocada que entrega uma representação de um pensamento inconsciente latente. Portanto, a culpa coletiva da impunidade pelo crime contra a prostituta está sempre retornando nas várias formas que assumem, audíveis, visuais ou tátil – como pode ser o cheiro. O corpo já não se desvia, mas se toma como uma linguagem que projeta no espaço os efeitos da relação com o mundo.

A loucura na carne remete ao que Ferreira (2013) teceu sobre os desejos

carnais em Nelson assumirem os ares de pecado, o corpo como instância da carga do profano, demoníaco: “PAULO – Moema, nós temos a loucura na carne, a loucura e a morte. Passo as noites em claro, pensando que andamos para a morte... MOEMA - Eu não morrerei...” (RODRIGUES, 2017, p. 582). Moema, claramente, não compreende o limite das coisas e de si mesma. O trecho traz, ainda, o aspecto transgeracional, que impõe uma culpa e um dever antes mesmo do nascimento: “PAULO (sem ouvi-la) - Jura... Na nossa família todas as esposas são fiéis... A fidelidade já deixou de ser um dever - é um hábito. Te será fácil cumprir um hábito de trezentos anos... Por que me olhas assim?” (RODRIGUES, 2017, p. 584). Uma verdade, portanto, com caráter de absoluta certeza.

A descrição da família e os tamanhos e organizações parecem dizer algo sobre a configuração das relações, dos sentidos:

SEGUNDO QUADRO

(Abre o pano e Misael vai entrando, em companhia de Moema. Toda a família se reúne num grupo estático. O único sentado é o próprio Misael, o chefe de família, que acaba de chegar do banquete. Há, nele, qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba imensa e negra, nas faces fundas. Faz pensar também numa intensa sensualidade contida. A seu lado, à direita, nobre e altiva, D. Eduarda; à esquerda, fria e inescrutável, Moema. Ao lado da irmã, Paulo, com uma expressão de doçura feminina. Aos pés de Moema, a avó. Todos imóveis e convencionais, como se o grupo fosse uma pose de fotografia. Vem os vizinhos e atiram insultos contra a família; têm esgares; gestos de ira, de maldição. Os Drummond nada sentem nada vêem)

VIZINHO - Olha o grande pai! (RODRIGUES, 2017, p. 585, grifo do autor)

Um espaço, uma família, que faz Quadro. Assim como na peça *Álbum de família*, os membros fazem pose para sustentar o lugar no campo simbólico, corroborado pelos adjetivos para cada um. No entanto lugar estático, fechado, rígido. Como se fossem apenas aquilo e para aquele grupo único no mundo, a família. O aspecto do pai como “o grande pai” lembra a descrição de Ismael, o “grande negro”, pois aludem ao papel de domínio. Não é incomum esse tipo de figuração nos sonhos, na qual as dimensões grande/pequeno, alto/baixo representam as condições do sujeito na sua trama de vida, como observou o próprio Freud na análise dos seus pacientes feita *na Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900; 1901/1976). A forma como ocupa o espaço e, portanto, se percebe nas relações pode assim ter influência em como se projeta a habitação e nela se aloca.

O processo primário, de alucinação, presentifica o real e Misael vê a mulher

que assassinou:

MISAEL [já de pé] – Quando me levantei para falar, para fazer o discurso - vi uma mulher... Estava no outro lado da mesa, bem na minha frente... Vestida diferente das outras - e sem pintura...

MOEMA – [com um princípio de medo] Era uma convidada!

MISAEL – Convidada? [numa tensão inexplicável] Não, não podia ser convidada... [vira-se para a mulher, pousa a mão no braço da mulher] Eduarda, eu vi essa mulher o tempo todo. [grita] Mas eu sabia que ela tinha morrido há muitos anos... Não podia estar ali, mas estava; ninguém a via, só eu... Então, não pude continuar; parei o discurso no meio... Fugi... Ela também saiu, veio comigo... [com medo, mas sem rancor] Deve estar aqui me acompanhando... (*olha em torno*) (RODRIGUES, 2017, p. 587).

O cheiro de mar, pelo processo metonímico, ou seja, de uma parte pelo todo, traz a culpa pela morte da “prostituta do cais”: “MISAEL - Ela tornou o banquete maldito... Todos sentiram que havia uma morta entre os convidados. Eduarda, quando essa mulher apareceu, houve no banquete um cheiro de mar... Ela veio de alguma praia...” (RODRIGUES, 2017, p. 588). Na obra, o filho da mulher morta enfatiza que ela está em uma ilha, portanto, um detalhe – no olfato – de sua morada configura a representação do retorno do lugar dos mortos.

A escada nessa peça também é destaque para Nelson Rodrigues, parece ser a metáfora para uma repetição em relação ao casal, que nos faz pensar em um círculo, que o final encontra o começo: “(Misael e D. Eduarda estão subindo. A escada tem uma forma de ferradura, de modo que as suas duas extremidades se tocam)” (RODRIGUES, 2017, p. 589). Breda e Moschen (2013) destacam que esse tipo de arquitetura tem as especificidades de um labirinto, que engendra as dificuldades próprias a impossibilidade de saída em nossas percepções.

A peça, por girar em torno da morte de “Clarinha”, condensa em seu nome a luz do seu desenrolar, pois por médio dela terão início as associações que engendram a descoberta dos desejos e crimes dos personagens:

PAULO – Ela deve estar dormindo no fundo do mar, com a cabeça pousada num ninho de algas.

MOEMA – Se visses Clarinha agora, não a reconhecerias... Os afogados têm os olhos brancos e a boca obscena!... Não se pode amar um afogado...

PAULO – Mas eu preciso - tu não compreendes? - preciso encontrar Clarinha... Trazê-la...

MOEMA – Não!

PAULO – Te juro que não olho para o rosto, se ele é assim tão feio...

MOEMA - Volta Paulo...

PAULO - Voltarei, trazendo Clarinha nos braços... E sem olhar...

(Misael e D. Eduarda fazem todo o semicírculo da escada e verifica-se, então, que só de uma maneira muito teórica saíram do ponto de partida. Estão, agora, no quarto. Entram por uma porta também teórica e que de porta mesmo só tem uma indicação sumária. Misael senta na cama, ofegante. É evidente que fez um enorme esforço físico) (RODRIGUES, 2017, p. 590, grifo do autor).

O mar transformou Clarinha, ela é agora uma figura de olhos que comportam inúmeros outros saberes (como o branco que condensa todas as cores) e voz que fala o inaceitável – o mar como renascimento possibilita a vivência da sexualidade, da pulsão na fronteira do corpo e do psíquico.

Novamente, nessa peça, a cama traz o sentido da conservação de algo que atravessa as gerações, já que é hereditária, do modo como se deve viver a relação conjugal e os sentimentos. O tempo novamente não pode ser compartimentado, o passado só se constitui a partir das passagens possibilitadas pelos encontros atuais.

(No quarto, a única coisa que existe realmente integral é a cama hereditária - grande, pesada, antiga. Os vizinhos colocam um pudico biombo, como se nada quisessem ver da cena conjugal, mas logo trepam em cadeiras e suas máscaras aparecem por cima do biombo. Ouvem-se vozes, a princípio, em surdina. São quatro mulheres que, pouco depois, vão aparecer, sob uma luz em resistência. Moema sobe a escada e pára no meio, acompanhada pela avó. Vai espionar os pais) (RODRIGUES, 2017, p. 590, 591, grifo do autor).

As figuras de linguagem condensam os investimentos para formar as representações sobre uma Outra Cena. Mesmo em um ambiente fechado, algumas partes do espaço assumem figurações com funções corporais, de onde as lágrimas podem sair. Assim como a água do mar, lágrimas salgadas que umidificam e encharcam a vida do casal de peso, de dor, luto e morte. As vozes das mulheres presentificam o crime, não possibilitando sua alocação no passado. Elas protestam e se corporificam no chão e nos objetos. Nessa obra, a cama é um dos motivos desencadeadores do feminicídio, pois a prostituta desejava deitar na cama da noiva no dia do casamento. Uma cama, portanto, que continha três séculos de “valores” familiares aparentemente inabaláveis, motivo pelo qual era pesada. Para Luiz Arthur Nunes, Nelson Rodrigues entrega um realismo processado, em uma recusa de fazer uma representação simplória da realidade (NUNES *in* RODRIGUES, 1993).

Como vimos na Fortuna Crítica sobre as obras de Nelson Rodrigues, sua escrita evidencia o mundo pelo avesso, que aqui podemos tomar como o dentro/fora já enfatizado. Nessa mudança constante de ótica, se encontra a verdade, o discurso, que inventa uma arquitetura para dar forma ao que não tem nome – A coisa. E, para

além disso, dá relevo, cor, cheiro, pois a criação do dramaturgo faz encontro entre elementos incompatíveis no mundo natural, dando as suas produções um movimento alusivo a um passeio em labirintos cheios de imagens, como nos sonhos (ANSPACH *in* RODRIGUES, 1993)

Ao falar do espaço-tempo da identificação, Mieli (2016, p. 62) destaca que no campo subjetivo o espacial é marcado pelas passagens que “sustentam a organização do lugar do sujeito. Algo do incomensurável ficará estruturalmente e secretamente incluso na comensuralidade imaginária das dimensões representáveis que guiam a relação do sujeito com o mundo.” Tais dimensões que dão habitação ao sujeito da linguagem são, como abordamos, o real, simbólico e imaginário. No caso da peça aqui analisada, um retorno do real não simbolizável, como indica a cena a seguir:

D. EDUARDA – Era a nossa primeira noite... Tu fechaste tudo... Mas o choro parecia nascer do chão, parecia sair do colchão, do próprio travesseiro...
(Ouve-se de novo, o coro das mulheres, sem que estas apareçam. É como se, dentro do quarto, gritassem milhares de mulheres, em delírio)
 D. EDUARDA – Há 19 anos, elas gritavam como agora. (RODRIGUES, 2017, p. 592, 593, grido do autor).

Sobre a culpa e o olhar, novamente se repetindo na escrita, presentificando em todos um só dizer, seguimos com Mieli (2016) analisando pela ótica de uma das formas verbais da pulsão escópica em um papel do protagonista de passividade: ser visto. Isto em Misael se transforma em perseguição, intrusão, de um olhar que porta o maléfico:

MISAEL – Por que me olhas?
 D. EDUARDA *(Mergulhando o rosto nas duas mãos)* – Não estou olhando, Misael!
 MISAEL – Era assim que me olhavam no banquete... E é assim que me olha o noivo de tua filha... Não dizes nada? Por que não continuas falando nessa mulher? És mãe e falas numa morta que não é tua filha. Mas tu sabes, não sabes? (RODRIGUES, 2017, p. 593, grifo do autor).

Sobre o processo de deslocamento, como nos sonhos, uma pessoa assume as características de outra e há uma personificação dos objetos, que assumem novamente características próprias dos seres humanos (como no trecho abaixo que descreve uma “mesa triste”. Além disso, à medida que cresce o quarto nas trevas, o casal se torna proporcionalmente menor, onde o sexo não é mediatizado pela linguagem, ou seja, consiste apenas em ato da natureza e não da cultura. Isto nos faz pensar no caráter mítico das obras de Rodrigues, em alusão a passagem do instinto

para a pulsão. Pois o ser humano adentra no cultural e sua relação, desde a infância, passa pelo signo do cuidado humano que o diferencia do animal:

MISAEL – Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto... Sabes, por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...

D. 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 Um Drummond.

D. EDUARDA – Tens os filhos em casa e amas na rua!

MISAEL – Juro por tudo, por Clarinha, pela minha salvação... Desde que me casei que não conheço que não DEVO conhecer outra mulher... Outros podem ver mulher nua, mas eu, não... Sempre foste minha nas trevas, como dois cegos que se possuísem... Quando me aproximo de ti, sabes o que acontece? Uma morta se interpõe entre nós dois... Eu não vejo o teu rosto, mas o rosto da morta, sempre!... Ela não deixa que eu cobice nenhuma mulher. Há quanto tempo não te procuro? (RODRIGUES, 2017, p. 596, 597)

Os sonhos realizando o desejo de D. Eduarda de punir o esposo e desvelar um saber sobre si e o marido. Em relação a ele, o crime; em relação a ela, as mãos das carícias. Fatos que mostram mais uma faceta do processo primário de se condensar para dizer, em uma só figura, várias mensagens:

D. EDUARDA – Tenho sonhado com um homem. Um homem que está sempre enxugando a mão ensanguentada em muitas toalhas...

MISAEL [gritando] – E o rosto desse homem?

D. EDUARDA [com medo] – Não tem rosto. (RODRIGUES, 2017, p. 597).

A luz do farol propõe a mesma divisão psíquica percebida em *Anjo Negro*, além disso, tem os moldes que Quinet (2005) adotou na *Lição de Charcot*, aludindo hora a realidade atual e factual, e hora uma abertura para Outra Cena, tomada como o inconsciente.

(Só estão em cena os espectrais vizinhos. Cochicham entre si. É ainda a casa dos Drummond, sempre a casa dos Drummond. Presente a luz do farol, iluminando e escurecendo a cena. Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara) (RODRIGUES, 2017, p. 600, grifo do autor)

(...)

NOIVO – Durante anos e anos, eu não podia ver uma moça no cais; corria pensando que era ela, jurando que era ela. Se via uma imagem, uma pintura, achava que era igual à minha mãe. A senhora perguntou se ela era bem conservada? (RODRIGUES, 2017, p. 601)

(...)

VIZINHA – Então, deve ser linda.

NOIVO – Muito. E não sei há quantos anos não envelhece nada; nem envelhecerá nunca. A mesma idade sempre - nem um minuto a mais, nem um minuto a menos... Impossível que alguém possa vê-la sem se apaixonar... Até mulheres... Muitos morreram pela sua beleza... Um deu um desfalque...

Outros quiseram matá-la... Houve um, então... (RODRIGUES, 2017, p. 601)

Senhora dos afogados tem uma projeção de cenário que se molda ao “estilo” do delírio e da alucinação das personagens, exatamente montada como no mundo onírico das transferências de investimentos e reedições. Assim, quando Mieli (2016) fala da arquitetura sonora que projeta a criança, aliando luz e som para dar volume à cena no mundo, contemplamos tais artifícios na estética de Nelson Rodrigues na referida peça, na qual o absurdo e desmensurado assumem um compromisso com o saber inconsciente.

No trecho que segue, a ideia de uma ilha metaforiza o paraíso perdido, das carícias e completudes. Novamente Nelson Rodrigues põe o útero como morada onde se faz unidade com a mãe. Recorre à sinestesia para expressar a sensação de bem-estar almejada – “Ventre doce”, “sandálias de frescor”. O noivo busca esse reencontro! Em suas descrições, o mundo tem um tecido ilógico e não cativa a crença de Moema, pois busca fazer elo entre céu, mar e terra:

MOEMA – Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...

NOIVO – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...

MOEMA – Não me deixariam por quê?

NOIVO – Mulheres como tu, não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas...

MOEMA – Odeio tua ilha!

NOIVO – Não!

MOEMA – Odeio.

NOIVO – O mar em torno, às vezes, é louro... MOEMA - Mentira!

NOIVO – ... Outras vezes, verde, azul. As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam, têm nos pés sandálias de frescor!

MOEMA – Tu forjas esses mares e essas ilhas e depois acreditas neles. Não acredito nas águas que inventas nas luas, nas estrelas que naufragam...

NOIVO – Juro que é verdade! Mas se duvidas... (RODRIGUES, 2017, p. 603)

Mieli (2016, p. 91), em suas revisões de literatura sobre o “caminhar e o horizonte”, aponta uma atração pelo “[...] chamado enigmático do alhures, do Desconhecido, do Outro, que o homem percebe pelo fato mesmo de se encontrar incessantemente incitado pelo significante.” Assim, é que esse chamado do mar na peça talvez delineie o lugar subjetivo, pois o horizonte se desenha como ponto de luz,

que nos remete ao farol, possibilitando um encontro entre as pulsões escópica e invocante (chamado). Se assim o é, a autora considera o mundo como cena:

O limite é intrínseco à cena do mundo, o que faz com que o mundo seja cena. O sentido do ilimitado, portanto, talvez não se refira a um para além do limite; ao emergir ele convoca, antes, “na imensidão vazia do deserto ou oceano”, o eco de um tempo que precede a paisagem, de um não-lugar, de um antes-do-limite”. (MIELI, 2016, p. 91)

Dessa maneira, a eternidade de um antes e um depois constitui o mítico, no qual as fronteiras entre o Eu e o mundo não foram erguidas.

NOIVO [selvagem] – Desde que morreu, foi para a ilha, mora na ilha!
 MISAEL – Não acredito... Quem morre, não vai para ilha nenhuma... O lugar dos mortos é a eternidade. [suplicante, para a mulher] Não é, Eduarda, não é a eternidade?
 NOIVO [triumfante] – Minha mãe é diferente! Ela não aceitaria uma eternidade que não fosse cercada de água por todos os lados... Que não fosse ilha... E não tivesse praia... Ela voltaria de uma eternidade que não tivesse cais. Mas não importa a ilha. Eu sei de datas... Sei há quanto tempo minha mãe morreu... (RODRIGUES, 2017, p. 609)

No desfecho da peça o acontecimento é narrado, instaurando, portanto, um passado. Misael pode, então, ser identificado com o assassino.

MISAEL [em monólogo] – Com um machado - no dia do meu casamento... Ela exigiu que eu a trouxesse aqui... Queria entrar nesta casa, neste quarto... Veio de manhã... Nunca foi tão bonita e tão meiga... Deitou-se na cama da noiva... Eu sentia que ela precisava morrer... Agarrei-a pelos cabelos...
(Faz isso com a própria esposa)
 D. EDUARDA – Assassino!
 MISAEL – Levei-a, assim, até a praia...
 NOIVO - Quero ouvir tudo!
 MISAEL – O golpe abriu aqui... Mas o pior é que ela não fechou os olhos... Morreu de olhos abertos... Era muito bonita e clara... Cobri o sangue com areia... Fugi, para me casar... Só a minha mãe viu sem dizer nada... E enlouqueceu nesse dia... Mas se eras meu filho...
 MISAEL – Você não terá nada de minha mulher, nada!... As esposas de minha família são fiéis... Em 300 anos, nunca houve um adultério nesta casa! Pergunta a quem quiser... Na rua, no cais... Ouve os vizinhos... *(para os vizinhos que assistem a cena)* Houve algum adultério na minha família?
(Vizinhos recuam apontando). (RODRIGUES, 2017, p. 609, grifo do autor).

Os retratos aqui aumentam de tamanho, evidenciando um grande Outro que continua a olhar, testemunhar, as ações da família. O cenário, novamente, traz um discurso sem palavras:

(Começa o quarto quadro e só estão em cena os vizinhos. Diligentes, dinâmicos, preparam uma câmara-ardente para um defunto que ainda não morreu. Prevêem que a morte entrará, de novo, na casa dos Drummond. Os retratos dos antepassados cresceram neste ato) (RODRIGUES, 2017, p. 614).

As verdades são postas em dúvida a partir de um ato e todo o passado pode ser ressignificado, reescrito. A interpretação de Misael parte da dúvida suspensa sobre sua própria história. Nessa parte, os espelhos condensam o desenvolvimento da peça na identificação e estranheza de Moema, pois ao considerar sua mãe estrangeira, portando estranheza na imagem, é com o estranho e familiar que ela se depara para não mais se reconhecer na certeza de ser filha ou esposa do pai, Moema ou D. Eduarda. Como ela poderia ter um saber sobre o reflexo de D. Eduarda sem ela mesma estar dentro desse espelho, já que de frente veria apenas o próprio reflexo?

MISAEEL [com ar de louco] – Quero paz... Quero que minha carne fique tranqüila... E eu que pensei que nossa família fosse casta...

MOEMA – E é, pai.

MISAEEL – Se eu não sou, por que seriam os meus antepassados?... Se tua mãe foi infiel, as outras mulheres da família, também...

MOEMA [triumfante] – Mas minha mãe era uma estrangeira... Não tinha o rosto duro das Drummond...

(...)

MOEMA – E sempre foi uma intrusa aqui... Nossos espelhos a estranhavam... (RODRIGUES, 2017, p. 615)

O mítico aludindo à origem da transgressão. Isso podemos perceber como, também, invocando a criação de uma lei Outra, visto que por 19 anos não houve punição: “MISAEEL - Às vezes, penso que sou... O único... Que antes de mim ninguém matou... Que ninguém tirou a vida de ninguém! Conheces outro assassino, além de mim? Alguém que tenha tirado a vida de alguém? Conheces?” (RODRIGUES, 2017, p. 616).

O recurso de Moema para que não haja presença de corpos a serem velados, também nos traz a intenção dela de assumir o lugar simbólico, mas também de um espaço que é ocupado pelo corpo – se D. Eduarda não aparecesse como morta, se Misael não chorasse sua perda, ela continuaria viva por intermédio de Moema; e esta por intermédio da mãe. Portanto, em uma operação de continuidade:

MOEMA [fanática] - E era também preciso que não as visses mortas. Matá-las, mas de uma maneira que ninguém lhes achasse o corpo. Eu não queria que tu fizesses quarto, que chorasses sobre o caixão... E na hora de sair o enterro, tu beijarias o rosto das duas... Eu sofreria com esse beijo e com o

teu gemido... Compreendes agora? (RODRIGUES, 2017, p. 618)

A faceta de Moema em se fazer D. Eduarda fracassa quando da rejeição do pai. Apenas uma parte dela era D. Eduarda, o rosto diverge. Ela não é reconhecida pelo outro, não pode haver essa ocupação na ausência deixada, a nomeação e a passagem de filha para mulher não acontece. O pai faz a separação insustentável para a filha, ela é uma e a mãe é outra: “MISAEL -... 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...” (RODRIGUES, 2017, p. 620). A fala de Misael faz o corte entre as duas, justamente pelo rosto. Condensa, portanto, a morte da esposa com a da filha – diríamos que por “tabela”, por consequência e continuação, quando morre D. Eduarda de saudades das próprias mãos. Moema é a mãe até se chegar ao rosto, que como diz Sami-Ali (1993) consiste em uma parte enigmática do corpo, a qual não conseguimos contemplar diretamente (apenas pelo espelho que reflete uma imagem invertida). Para Mieli (2016), a função das mãos passa pela representação do homem, delineando subjetivamente uma resposta ao chamado do Outro, esboçando um âmbito onde colocar o olhar. Com a autora, percebemos que no silêncio dos gestos manuais, podem repercutir a musicalidade, o grito e um gozo.

Sadismo e masoquismo parecem caminhar no mesmo rumo, visto que por condensação, ambos os personagens buscam vingança para com Misael e o encontro com o objeto desejado, para o “noivo” alguém que suportasse o lugar de sua mãe; já para D. Eduarda, alguém que a levasse, de algum modo, a outros espaços e experiências – no entanto, por ironia, alguém que porta as mesmas características que o marido. Uma maneira de parcializar o que lhe causa desejo em um ato de repetição. E, ainda, uma traição que lhe custará a vida, possibilitando o acesso da tão sonhada ilha. Vejamos:

NOIVO – Eu te mostrarei a casa depois... Tem bacias no quarto e um cheiro de sabonete em tudo! Primeiro quero te apresentar, ninguém te conhece ainda...

D. EDUARDA – Me humilha muito, bastante, se isso te dá prazer...

NOIVO [com angústia] – Mas não quero essa doçura! Preferia que gritasses... Por que, ao menos, não choras? (RODRIGUES, 2017, p. 629)

Continuando, o noivo enfatiza que suas atitudes são de vingança:

NOIVO – Não! É ódio, o que sinto por ti, é ódio... Odeio tudo que pertence à tua família... E se estás aqui, é por vingança...

D. EDUARDA – Tua vingança, só? Só tua?
 NOIVO – Minha!... Só minha!...
 D. EDUARDA – Minha também!... Minha! 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... Dele, não.
 Também é o único... (RODRIGUES, 2017, p. 631)

Novamente Nelson Rodrigues usa a inversão, os contrários, para mostrar o surgimento paradoxal dos desejos:

Sabiá – (...) No dia em que o Doutor ia se casar foi até interessante - o diabo da menina jurou que havia de experimentar a cama antes da noiva... E o resultado é que foi degolada. A prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deita-se na cama da prostituta... (RODRIGUES, 2017, p. 633)

O dramaturgo projeta um cenário para o final da peça que condensa as identificações imaginárias com o espelho, as tessituras do tempo com o anoitecer e o farol abrindo para a Outra cena.

[... Os vizinhos, ao mesmo tempo em que falam, vão apagando os círios e desarmando a câmara ardente. No meio da cena, um grande espelho, de estranha e fúnebre moldura. Ao fundo, um violento céu de crepúsculo. Irá, pouco a pouco, anoitecendo. E, no final do ato, estará presente a luz do farol]
 (RODRIGUES, 2017, p. 637, grifo do autor).

Por um processo metonímico, Misael mata a esposa – matou o amor, o desejo, as possibilidades de carícias. Se as mãos morrem, é por serem personificadas, como vida própria. Matar uma parte, matando o todo, pois é possível sobreviver sem as mãos, mas não sem o desejo a quem endereçar. Se ela estende os braços, é em uma demanda que, pelos vários abandonos (marido, filho, “noivo”) não será atendida na terra e no lugar que ela ocupa: “MISAEL - Não! Não! Cortei as mãos, mas a deixei viva na praia, viva, estendendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as mãos... Ela continuou viva...” (RODRIGUES, 2017, p. 639). Para o esposo, uma forma de castigo que nos evoca a Virgínia de Ismael, que vive privada das sensações mais básicas para o ser humano desejante. No entanto D. Eduarda não está isolada, pelo contrário, é largada na praia, na zona fronteira entre o desejo e sua forma de execução. Talvez sua única saída tenha sido o mar, em um tempo de passagem – e ela seja, agora habitante da ilha sonhada, inundada por todas as carícias, senhora dos afogados.

Lembrando-se da estética de Hegel e das arquiteturas do ritual de culto

(MIELI, 2016), tomamos o mar como um lugar de culto, espaço de uma figura feminina, lemanjá. Quem sabe, apenas uma mulher possa dimensionar esse território do enigma feminino. Dessa forma, deusa e mulher são uma só – a arte contornou um vazio.

O desfecho e a indagação, do que, realmente, teve fim:

VIZINHO – Morreu, não porque a tivesse matado...
VIZINHO – Morreu de saudade das próprias mãos... (RODRIGUES, 2017, p. 640).

(Paulo beija as mãos da irmã; levanta-se e foge no caminho do mar)

VIZINHOS – Entregaste teu irmão ao mar...

MOEMA – Eu sei.

VIZINHOS – E sabes o que te espera? MOEMA - Não... Não.

VIZINHO – Ela não sabe o que a espera?

(Vizinhos cochicham entre si)

VIZINHO – Não sabe!

VIZINHO – Moema não sabe!

VIZINHOS *(Aproximando-se de Moema)* – Nunca mais verás a própria imagem... Nunca mais verás o próprio rosto... Nunca mais... (RODRIGUES, 2017, p. 641, grifo do autor).

Em relação ao mito de Narciso, Moema corrobora que sua existência estava atrelada ao Outro. Assim, nela percebemos que seu investimento libidinal não era em uma imagem reconhecida como própria, mas como mesma. Sendo, portanto, lançada no espaço inominável da não existência:

MOEMA [para si mesma] – Não poderei me ajoelhar, me debruçar sobre o rio... E olhar... Porque não verei a minha imagem... Mas eu sei que é mentira... (RODRIGUES, 2017, p. 642)

(Moema ajoelha-se e baixa a cabeça para espiar, como se estivesse no rio. Faz um gesto com a mão, como se desejasse desfazer na água um trêmulo reflexo)

MISAEL – Vês tua imagem? MOEMA - Nada... Não vejo nada.

MISAEL – Olha bem.

(Moema insiste, olha, ainda; o soalho não transmite nada) (RODRIGUES, 2017, p. 642, grifo do autor).

O espaço que reflete Moema diz-lhe sobre um saber e faz cair sua verdade:

(Moema coloca-se, outra vez, diante do espelho. Ela que, na primeira vez, tinha as mãos entrelaçadas nas costas, exhibe-as agora. E o que aparece, ainda, é D. Eduarda, a repetir todos os movimentos da filha. D. Eduarda está sem mãos e tem os pulsos enrolados em gazes ensangüentadas)

MOEMA – Tens raiva de mim por isso... Porque eu tenho as minhas e perdestes as tuas... Eu posso acariciar qualquer homem... E tu, não... Não poderias nunca... Por que voltaste da ilha senão por isso?... As mulheres nuas te mandaram embora... Não conseguirias afagá-las... Ou voltarias com as mãos ou não te deixariam entrar...

MISAEL – Quebra o espelho!

MOEMA – Agora estás em todos os espelhos... E na água doce do rio e nas poças de água... Sempre encontrarei tua imagem e não a minha própria... 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, 2017, p. 643)

Moema crer-se vitoriosa, como narra o dramaturgo, porém a tristeza de D. Eduarda pode repousar sobre o definhar da própria filha em não ascender em sua separação. O afastamento da mãe representa sua falha, nem pai e nem mãe.

(Moema está diante do espelho. Aparece ainda a imagem de D. Eduarda no seu luto fechado e nas suas gazes ensangüentadas. Mãe e filha continuam fazendo os mesmos movimentos)

MOEMA – Deixei de ser tua filha... A única coisa que nos unia eram as 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!...

(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. Senta-se no chão. 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)

MOEMA – Expulsei-a do espelho... Foi-se embora... Não voltará nunca mais... *(No seu deslumbramento olha para o alto e não sente que o pai morreu, não vê que o que está no seu regaço é a cabeça de um pai morto. Curva-se para beijar o rosto de Misael e só então observa que ele morreu)* (RODRIGUES, 2017, p. 645, grifo do autor).

Nelson Rodrigues, então, põe o jogo da estrutura humana em questão, na falta que nos constitui, o que se perde para se ganhar. “VENDEDOR DE PENTES – Perdeste a tua imagem... MOEMA *(Apertando o rosto com as duas mãos e num grito)* – Perdi! VENDEDOR DE PENTES – ... Mas ficaste com tuas mãos...” (RODRIGUES, 2017, p. 646). E Moema, tão trágica quanto Narciso, vagueia morta no mundo dos vivos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos em nossa lida uma escuta das peças de Nelson Rodrigues, ancorando no legado da “fortuna crítica” que sua escrita reuniu. Assim, percebemos uma linguagem onírica em suas arquiteturas que presentificam o discurso do Outro. Ponto este em que delineamos uma ponte entre teatro, histeria e estética, possibilitando navegar por uma análise das obras *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*. Destacando, pois, em seus aspectos estruturais de cenários, as formas que delineiam o sujeito em suas relações com o espaço externo a partir de suas experiências internas psíquicas, marcadas nos recortes das bordas corporais.

Para Mieli (2016) o próprio teatro faz um recorte das bordas de um espaço que se destina a atualizar afetos. Portanto, a inserir um tempo no qual se convoca o que não cessa por meio de uma relação transferencial dos espectadores com o ator (que age). Aos modos do que falamos inicialmente sobre a catarse de Aristóteles e o culto aos deuses. Assim, uma estética que busca contornar um vazio se desenha entre o corpóreo e o psíquico, com pretensa analogia ao mundo concreto e abstrato da introjeção de deus e da inscrição das pulsões no somático.

Dessa maneira, tentamos destacar em um só tempo de escrita o teatro mítico de Nelson Rodrigues no campo da possibilidade dessa junção: o onírico. Nisto, corpo, tempo e espaço se configuram em *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados* como o que amoldam a constituição do sujeito em suas apresentações e representações na forma de arquitetar suas cenas no mundo.

Partimos em nossas construções iniciais percebendo as influências que recebeu a escrita de Nelson Rodrigues sob a pena de suas vivências trágicas, posta nos jornais, com ares de obsessão. O amor, a censura, as injustiças e a origem da humanidade foram seu material de criação, com uma linguagem própria e uma percepção avançada sobre as organizações sociais e culturais. O dramaturgo escuta e olha os artifícios de constituição dos laços afetivos, posicionando-se, por meio de suas obras, com peculiar inconformidade em relação aos interditos e misérias, denunciando a ambiguidade inerente à condição humana.

Assim, os críticos de suas peças, contos e folhetins percebem fases em suas produções que aludem à necessidade do autor de denunciar o exacerbado de leis insustentáveis. Para tal, Nelson Rodrigues cria um recurso, uma estética teatral, pautada no grotesco e no absurdo, como no bloco mítico. Portanto, para alguns de

seus leitores, um verdadeiro “escriba” do inconsciente, tomando aqui o termo de Safouan (1987). De fato, peças que põem em diálogo um conflito que necessita ser falado, associado e atravessado, aos moldes das narrativas no divã, entrelaçando tempos - em um espaço de reedições e transferências capazes de produzir um mal-estar. O teatro de Nelson Rodrigues evidencia nossa própria trama na cena do mundo, na qual somos atores como dito por Didi-Huberman (2015) sobre a histeria e o nascimento da psicanálise. O teatro, como forma, assemelha-se em nossas tessituras como o dispositivo analítico.

Dessa maneira, muitos pesquisadores brasileiros se voltaram para a dramaturgia aqui trabalhada, percebendo a riqueza da função analítica que o escritor criativo desenha em seus enredos, descrições e construção de personagens. Isto que nos possibilita uma identificação e catarse ao nos debruçarmos nas leituras ou nos espetáculos encenados, como garantiu Freud ao reler Aristóteles sobre a função do teatro. Fatos corroborados nas lições de Charcot, que percebeu os sintomas histéricos como um apelo a visão, metodologicamente escrito para ser visto, para ser confundido e interpretado. Se a histérica sofre de reminiscências, seu espaço, seu palco, está sempre sendo reinventado a partir do que no tempo não se constituiu como passado.

Passo esse que evidencia todo o sentido do aparelho psíquico freudiano na inscrição de um tempo mítico, de separação do bebê com o Outro primordial e suas futuras experiências de reinvestimento em busca de reencontro com o que está perdido. Aos moldes de um aparelho neuronal, o indivíduo sofre influências do externo e do interno, convocado a investir energia para recriar um objeto ausente – Alucinação – e desinvestir quando a percepção não resulta em modificação de sua condição de necessidade – como na busca alimento. Assim, o ser humano para realizar um desejo volta-se ao processo primário (mesmo dos sonhos) e para sobreviver no contexto social – simbólico – adquire a linguagem, o pensamento e o julgamento que o faz discernir uma realidade factual. O teatro mítico rodrigueano volta-se para o primário, desconhece os limites de construção arquitetônica presa aos cálculos matemáticos, volta-se a busca de algo perdido e contorna o vazio da Coisa: repete, insiste, para só depois interpretar (processo secundário) no que o sujeito se atou em suas encenações e cenários “prisionais”.

O corpo, dessa maneira, além de ser tomado como tábula de um saber, de uma escrita como na histeria, é evidenciado por Nelson Rodrigues como entre dois mundos, interno e externo, sendo que neste último se projeta, pelos processos de

metáfora e metonímia, como continuidade ou partes do espaço que habita. Dependendo, pois, da maneira como se deu o recorte de suas zonas erógenas na infância. Seus espetáculos, suas fugas, compulsões, acumulações terão elos com a mítica separação ou alienação das figuras parentais.

Assim, é que a estética rodrigueana segue o onírico, realiza desejos e desconhece padrões; e sua projeção cênica parece erguida para abrigar o vazio, jamais preenchido. Ponto em que seu teatro causa no espectador familiaridade e estranheza, fazendo-se quadro, põe quem assiste dentro da peça, na possibilidade de identificação e repulsa. Seu teatro é plano do desconhecido. Ele, então, presentifica um discurso negado, que não cessa de se apresentar e, por isso, se diz no corpo e no espaço como recurso para ser interpretado. A verdade posta na estrutura da ficção. Como em Hegel o processo de internalização de Deus se faz na arte voltada para o textual, em Nelson Rodrigues o Outro se expande, se alterna de maneira topológica, entre dentro e fora, em uma teia significativa em que o sujeito busca um lugar simbólico e evidencia seu embaraço na forma como seu corpoaloca-se no mundo material.

Percebemos, então, que as descrições de cenários das duas peças selecionadas configuram-se como uma linguagem própria, que nos faz enxergar recursos análogos aos oníricos. Há sempre termos, como nomes próprios, ou cômodos da casa, carregados de sentidos múltiplos, como o quarto comparecendo nas duas produções, sobredeterminados, que condensam o desenrolar das tramas. Deslocamentos, como as operações metonímicas, onde partes são tomadas pelo todo, evidenciando uma troca de aspectos importantes por detalhes, dão forma a figuração representante de um pensamento inconsciente.

Em *Anjo Negro* a casa de Ismael é tomada pela escuridão e tem muros altíssimos, sua busca de ser o objeto de desejo da mãe parece o impulsionar a recriar seu *Habitat* natural perdido, que lhe assegurava ser amado e completo. O discurso inconsciente, afirmativo, o leva a projetar uma morada voltada para o paraíso da anterioridade, o útero.

Em *Senhora dos afogados*, Moema não operou a separação da mãe, alienada em ocupar o lugar simbólico de D. Eduarda, continuou sendo uma parte do corpo materno, sustentada pela imagem da mãe, que ao morrer, a faz também desaparecer. Assim, o mar delinea as fronteiras entre a morte simbólica e a ascensão dos desejos, vividos entre o corpo e o psiquismo, como representado nas mãos das duas personagens – tato e movimento no mundo.

Em ambas, no entanto, o quarto, espaço próprio ao “evento” onírico - a Outra Cena - metaforiza a intimidade a ser reconstruída através da deformação, processada para aparição. Confundindo-se, pois, com o “mundo interno” das personagens ao passo que tem funções corporais, como as vozes que saem do chão. Assim, o limite entre sujeito/corpo/mundo é suspenso por uma continuidade expressiva do inconsciente.

Dado isso, compreendemos que por seu caráter não realístico, as obras estão no plano do processo primário exposto por Freud em seu *Projeto*, pois consiste em uma fase que não opera um julgamento da realidade, ou seja, permanece nos moldes dos sonhos, que tem “ares” de alucinação e que apenas após o despertar tem início o processo secundário, de interpretação. Portanto, concluímos que na escrita rodrigueana, o espaço tem efeito de linguagem.

REFERÊNCIAS

ANDRÉA, Jarbas. Teatro de Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ANSPACH, Sílvia Simone. Nelson Rodrigues: teatro Vital/Letal. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2004.

AZEVEDO, Elaine Christovam de. **Teatro e Psicanálise**. São Paulo: Biblioteca 24 horas. 2010.

BEZERRA JÚNIOR, Benilton. **Projeto para uma psicologia científica**: Freud e as neurociências. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BREDA, Fernanda Pereira; MOSCHEN, Simone Zanon. PAREDES MOVEDIÇAS: o espaço como efeito de linguagem. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro , v. 20, n. 2, p. 407-423, ago. 2017.

BREDA, Fernanda Pereira; MOSCHEN, Simone Zanon. **Percepção e significante na construção do espaço**. 2013. 99f. Dissertação (Mestrado em psicologia social) - Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/87567>. Acesso em: 5 jul. 2019.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Paulo Mendes. Os sete gatinhos. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

CANCINA, Pura H. **La investigación em psicoanálisis**. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2008.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**: A vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CONY, Carlos Heitor. Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

COSTA, Ana. Exílio e Escrita. *In*: COSTA, Ana. **Corpo e escrita**: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Ana. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. "Se fazer" tatuar: traço e escrita das bordas corporais. **Estilos clin.**, São Paulo , v. 7, n. 12, p. 56-63, 2002.

DANTAS, Pedro. *in* RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1953- **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da *Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

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

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Malditos, obscenos e trágicos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FERREIRA, Nadiá Paulo; MOTTA, Marcus Alexandre. **Histeria**: o caso Dora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. **Freud e Machado de Assis**: uma interseção entre psicanálise e Literatura. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976.

FREUD, Sigmund. **Informe sobre mis estudios en París y Berlín**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1886.

FREUD, Sigmund. **Proyecto de psicología**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1895.

FREUD, Sigmund. **Estudios sobre la Histeria**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1895.

FREUD, Sigmund. **Primeras Publicaciones Psicoanalíticas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1899

FREUD, Sigmund. **La interpretación de los sueños (I)** . Buenos Aires: Amorrortu editores, 1900

FREUD, Sigmund. **La interpretación de los sueños (II)** Buenos Aires: Amorrortu editores, 1901

FREUD, Sigmund. **Personajes psicopáticos en el escenario**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1906.

FREUD, Sigmund. **Tres ensayos sobre teoría sexual**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1905

FREUD, Sigmund. **El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1906

FREUD, Sigmund. **Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1908

FREUD, Sigmund. **El creador literario y el fantaseo**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1907

FREUD, Sigmund. **Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1910

FREUD, Sigmund. **Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1910

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1914.

FREUD, Sigmund. **Tótem y tabú**. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1912

FREUD, Sigmund. **El Moisés de Miguel Angel**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1914

FREUD, Sigmund. **Pulsiones y destinos de pulsión**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1915.

FREUD, Sigmund. **Lo inconciente**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1915.

FREUD, Sigmund. **La represión**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1915.

FREUD, Sigmund. **Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico** Buenos Aires: Amorrortu editores, 1916.

FREUD, Sigmund. **Lo ominoso**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1919.

FREUD, Sigmund. **Más allá del principio de placer**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1920.

FREUD, Sigmund. **El yo el ello**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1923.

FREUD, Sigmund. **El problema económico del masoquismo**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1924.

FREUD, Sigmund. **Nota sobre la "pizarra mágica" (1925 [1924])**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1924.

FREUD, Sigmund. **El sepultamiento del complejo de Edipo**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1924.

FREUD, Sigmund. **El porvenir de una ilusión**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1927.

FREUD, Sigmund. **Dostoievski y el parricidio**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1927.

FREUD, Sigmund. **El malestar en la cultura**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1929.

FREUD, Sigmund. **Moisés y la religión monoteísta**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1934.

FREUD, Sigmund. **Correspondência de amor e outras cartas** (Trabalho original publicado em 1873 - 1939). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. 1856-1939. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895]). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Artigos de metapsicologia, 1914-1917**: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GAY, Peter, 1923 -. **Freud**: uma vida para o nosso tempo. Tradução de Denise Bottmann; consultoria editorial Luiz Meyer. 2. ed. São Paulo: companhia das Letras, 2012.

GUIDARINI, Mário. Uma dramaturgia de Opostos Intercomplementares. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

HANNS, Luiz Albeno **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.1**: Bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

KAUFRNANN, Pierre: **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. **O seminário**: livro 2 o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3**: as psicoses (1955-1956). 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. (1964). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In*: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *In*: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.

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

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *In*: LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Prefácio a *O Despertar da Primavera*. *In*: LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Tradução, André Telles; revisão técnica, Vera Lopes Besset. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia (1962-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7**: A ética da psicanálise (1959-1960). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. 1901-1981. Aula 8/04/1975. *In*: **O seminário, livro 22**. [S.l.]: RSI. (1974- 1975).

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

LE POULICHET, Sylvie. **O tempo na psicanálise**. Tradução de Lucy Magalhães; revisão técnica, Marcos Comaru. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

LINS, Ronaldo Lima. Apenas ali, depois de um Túnel. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MAGALDI, Sábato. Prefácio: A peça que a vida prega. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

MANTOTO, Claudio César. **Ou o amor não existe ou é um inevitável equívoco**. Itapira: Preludioart, 2005.

MANTOTO, Claudio César. **Amor**: metáfora eterna. São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação, 2012.

MAURANO, Denise. **A transferência**: uma viagem rumo ao continente negro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MIELI, Paola. Totem e tabu: nota sobre a função do pensamento no aparelho psíquico freudiano. *In*: MIELI, Paola. **100 anos de Totem e tabu**. Rio de Janeiro: contra capa, 2013.

MIELI, Paola. **Figuras do espaço**: sujeito, corpo, lugar. São Paulo: Annablume, 2016.

MORAES, Débora Ferreira Leite de. **A relação entre leitor e texto literário**: uma abordagem psicanalítica. São Paulo: Zagodoni, 2012.

MOSTAÇO, Edécio. Costuras de um Vestido. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

NASCIMENTO, Juliana Maria Girão Carvalho. **Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues**: uma articulação entre o teatro e a psicanálise. Fortaleza: [s.n.], 2011.

NASCIMENTO, Juliana Maria Girão Carvalho. **Composição dramaturgica das mulheres na obra de Nelson**: violência e feminicídio no teatro rodrigueano. 2016. 233f. Dissertação (Mestrado em arte Cênica) – Universidade Federal da bahia, Salvador, 2016.

NEVES, L.; SANTIAGO, A. L. Arte e psicanálise – o teatro e o ator. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, v. 12, n. 24, p. 31-50, 2017. Disponível em: www.isepol.com/asephallus.doi: 10.17852/1809-709x.2019v12n24p31-50. Acesso em: 2 mar. 2019.

NUNES, Luiz Arthur. Nelson Rodrigues: Um realismo processado. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues, o freudismo e o carnaval nos teatros modernos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PICCHIA, Mennotti del. Anjo Negro. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

QUINET, Antonio. **Um Olhar a Mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

QUINET, Antonio. **A lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

QUINET, Antonio. **As 4+1 condições da análise**. 12.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RABATÉ, Jean Michel. **Lacan literário**: la experiencia de la letra. Traducción de Ariel Dillon. México: Siglo XXI, 2007.

RECALCATI, Massimo. **Las tres estéticas de Lacan: Psicoanálisis y Arte**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

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

RIBEIRO, Léo Gilson. O Sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um Expressionista Brasileiro. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

RODRIGUES, Nelson. **Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson, 1912-1980. **A vida como ela é... em 100 inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo: peças psicológicas e míticas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSENBERG, Benno. **Masoquismo mortífero e masoquismo guardião da vida**. São Paulo: Escuta, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUDGE, Ana Maria. **Pulsão e Linguagem: Esboço de uma Concepção Psicanalítica do Ato**. [S.l.]: Jorge Zahar, 1998.

SAFOUAN, Moustapha. **O inconsciente e seu escriba**. Campinas, SP: Papirus, 1987.

SAMI-ALI. **Corpo real, corpo imaginário**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira: teoria e prática**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SILVA, Denise Quaresma da. A pesquisa em psicanálise: o método de construção do caso psicanalítico. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 39, p. 37-45, jul. 2013.

SOUZA, Pompeu de. Introdução. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

VITORELLO, Daniel Miglianei. **Mantenha distância**: o imaginário obsessivo de Nelson Rodrigues. São Paulo: Annablume, 2009.

VOGT, Carlos. WALDMAN, Berta. Vestido de Noiva em Branco e Preto. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

VORSATZ, Ingrid. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

WAJCMAN, Gerárd et al. **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte: Autênciã Editora, 2012.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. 3. ed. Tradução de Maria Adélia Silva Melo. Lisboa: Estampa, 2008.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues: Autor Virtual. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.