



Universidade de Brasília
Instituto de Psicologia
Programa de Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura

***Da canalhice à redenção: Nelson
Rodrigues e o Supereu brasileiro***

Doutorando
Marcelo Duarte Porto

Orientador
Francisco Martins

Brasília
Junho de 2008



Universidade de Brasília
Instituto de Psicologia
Programa de Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura

***Da canalhice à redenção: Nelson
Rodrigues e o Supereu brasileiro***

Tese de Doutorado apresentada pelo autor como parte dos requisitos para a
conclusão do curso de doutorado em Psicologia Clínica e Cultura

Doutorando
Marcelo Duarte Porto

Orientador
Francisco Martins

Brasília
Junho de 2008

AGRADECIMENTOS

Tive o privilégio de ter sido orientado pelo Professor Francisco Martins que, desde a graduação, ensina-me sobre a Clínica e o faz com maestria, amizade e brio. Registro minha gratidão e reconhecimento pelas orientações profícuas que viabilizaram a existência deste trabalho.

À minha mãe Guiomar Porto que me guiou, desde os primeiros passos, pelas letras do mar da existência.

Ao meu pai Edson Porto, sempre acreditando, apoiando e comemorando nossas conquistas.

Ao Professor Ileno Izídio da Costa e às Professoras Denise Campos, Maria Izabel Tafuri, Marta Helena de Freitas e Valeska Zanello, por terem aceitado o convite para participarem da banca.

Aos amigos do Laboratório de Psicopatologia e Psicanálise da UnB: Luciano Espírito Santo, Leonardo Ventura, Maria do Rosário e Ronaldo.

À minha companheira Zenaide Dias, que esteve ao meu lado durante grande parte dessa minha obsessão, apoiando-me e proporcionando-me momentos memoráveis.

Aos amigos e parentes: Lazara Augusta Porto, Junior Porto, Welson Porto, Marcos e Ausilene Gonçalves, Elias, Cláudio Nei Nascimento, André Moniz, Elizabete (Betinha), Marcos Correa e Simone Garcia, pelo apoio nos momentos de esmorecimento.

Last but no least, a Deus, por tudo!

RESUMO

Este trabalho realiza uma intersecção entre a psicanálise de Freud (1856-1939) e a literatura do carioca Nelson Rodrigues (1915-1980). O objetivo principal é proceder a uma análise da obra rodriguiana com fins a demonstrar a presença do Supereu na canalhice e na neurose buscando compreender as idiossincrasias do *mal-estar* na cultura no Brasil. As funções do Supereu (auto-observação, consciência moral e formação de ideais) transformam-se de acordo com o contexto histórico e sociocultural. Isso evidencia a necessidade de situar o conceito freudiano na realidade brasileira. A construção histórica do país criou formas próprias de colocar o embate entre o desejo e a censura. A ficção rodriguiana é rica para a elucidação da problemática moral superegóica. Recorrendo a personagens, situações ou motivos que colocam o conflito como uma estrutura sempre presente na existência, o dramaturgo carioca construiu um abrangente mapeamento da moral na sociedade brasileira. Devido aos temas tabus e polêmicos que abordou, ele se classificava como criador de um teatro “desagradável”. Nelson teceu críticas à renúncia pulsional nos tempos modernos que gera a apatia e a auto coerção, típicas da neurose obsessiva. Freud postula que a criação literária pode atuar sobre o Supereu de modo a proporcionar um destino sublimado para a pulsão, diferenciado do sintoma. As forças que impelem os artistas a criar são os mesmos conflitos que, em outras pessoas, levam à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições. Um dos objetivos do artista é libertar-se por meio da comunicação de sua obra a outro que sofra de conflito semelhante e proporcionar-lhe, também, alguma libertação. Pensamos que, por meio de sua criação literária, Nelson Rodrigues conseguiu uma alternativa para o adoecimento psíquico que o espreitava, pois, a constelação trágica de sua vida, os sofrimentos na carne e na alma, poderiam ter desencadeado psicopatologias incapacitadoras. Seu talento representa uma simbolização para o escarafunchar na lama humana recalcada diante de forças moralizantes. Conclui-se que a ironia fina rodriguiana foi audaciosa em cunhar poeticamente aquilo que representa o ‘óbvio ululante’ da canalhice no Brasil bem como sua possível redenção. Temas que, ao lado da cafajestagem, do cinismo, da remissão e do arrependimento, povoam o cotidiano da clínica e ficaram patentes na obra do dramaturgo. Ele redimensiona o universal, impregnando-o daquilo que podemos chamar de brasilidade. Assim, ele demonstra que tais temas constituem especificidades do nosso *mal-estar na cultura*. Nelson muito nos ensina sobre o campo clínico, pois aponta possibilidades criativas para o animal humano, que, muitas vezes, tem que se abismar em seu próprio horror para sair de lá um pouco menos cego.

Palavras-chave: Psicanálise, Nelson Rodrigues, Supereu, Neurose, Perversão.

ABSTRACT

This work does an intersection between Freud's psychoanalysis (1856-1939) and the literature by the carioca Nelson Rodrigues (1915-1980). The main purpose is to carry on the analyses of Rodriguean work to demonstrate the presence of superego on the lowness and the neurosis trying to understand the idiosyncrasies of ailment in Brazil culture. The superego functions (auto-observation, moral consciousness and idea formation) change according to historical and socio-cultural contexts. This shows the need to establish the Freudian concept at the Brazilian reality. The country historical construction built its own ways to express the conflict between the desire and the censure. The Rodriguean fiction is rich to solve the moral problem of the superego. The carioca writer did a large moral scheme of Brazilian society using characters, situations or motives which states the conflict between the desire and censure as an always present structure in the existence. He considered himself as the creator of an "unpleasant" work due to the themes and polemic taboos he wrote. Nelson criticized the drive frustration at modern times resulting the apathy and auto-coercion which are typical of the obsessive neurosis. Freud postulates that the literary creation may act on the superego in a way to provide a sublimed destiny to the drive, differentiated from the symptom. The forces which impel the artists to create are the same forces which in other people change into neurosis and give incentive to the society to build its institutions. The artist's main objective is to free himself by his work communication with others who suffer from the same conflicts and provide them some freedom, too. By his literary creation, Nelson Rodrigues got an alternative for the psycho illness which desired to infect him, because the tragedies of his life, the flesh and soul suffering could have started some psychopathologies. His talent represents a symbolization to dig at the human mud repressed by moralizing forces. It may be concluded that the fine Rodriguean irony was audacious in doing poetically what represents the "ululant obviousness" of lowness in Brazil as well as its possible redemption. Themes that together with lowness, cynicism, remission and regret are present at the clinic daily and they were evident at the writer's work. He redoes the universal filling it with what we can call "brasilicity". Thus, he demonstrates that such themes constitute specificities of our ailment in the culture. Nelson teaches a lot about the clinical field, therefore he points out creative possibilities to the human animal, who, many times, has to sink into its own horror to get out of there a little less blind.

Key-Words: Psychoanalysis, Nelson Rodrigues, Superego, Neurosis, Perversion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
-----------------	---

PARTE I

NELSON RODRIGUES E O SUPEREU BRASILEIRO

1. Nelson e o Supereu	7
1.1 Reacionário ou libertário?	8
1.1.1 <i>Álbum de família</i>	12
1.1.2 O Supereu freudiano	14
1.1.3 <i>Os sete gatinhos</i>	20
1.2 Supereu e Imperativo Categórico	25
1.3 Castração e renúncia: a pequena glória de Glorinha	34
1.4 Nelson e Mário Rodrigues: a identificação com o Pai e a gênese do Supereu	41
1.5 Sintoma, Supereu e Sublimação	53
1.5.1 Sublimação e arte	56
2. Nelson Rodrigues e a moral brasileira	61
2.1 Do pequeno e cabeçudo como um anão de Velásquez ao tarado de Suspensórios: o destino de uma ironia	62
2.2 Moral da família e da cidade: o Rio de Janeiro como palco	81
2.3 Flagrantes de uma fantasia: uma <i>Belle Époque</i> como cenário ..	89
2.4 Nelson Rodrigues contra a apatia da modernidade	94
2.5 O teatro desagradável rodriguiano e um breve panorama do teatro brasileiro	98
2.5.1 Tragédia brasileira e Supereu	104

PARTE II
DA CANALHICE À REDENÇÃO

Preâmbulo	112
1. Canalhice, cafajestagem e cinismo	116
1.1 O Palhares de Nelson Rodrigues e o Supereu freudiano	117
1.2 “Honestidades cretinas” e “O casal de três”	122
1.2.1 O Casal de Três e o cinismo	124
1.3 <i>Boca de Ouro</i> e o herói cafajeste	128
1.3.1 Boca de Ouro: Drácula de Madureira	131
1.3.2 A “virgem de ouro”	136
1.3.3 Boca de Ouro: Drácula de si mesmo.....	137
2. Redenção, remissão e arrependimento	141
2.1 Redenção e morte em <i>A Falecida</i>	142
2.1.1 A Histeria de Zulmira	152
2.2 <i>Dorotéia</i> , o arreponder-se e a <i>farsa irresponsável em três atos</i> ..	154
2.2.1 A Incursão por <i>Dorotéia</i>	156
2.2.2 Aproximando-se do Superego de <i>Dorotéia</i>	165
2.3 Supereu e Neobarroco	169
2.4 O complexo de <i>vira-latas</i> e o futebol redentor.....	177
2.4.1 Futebol e Gente.....	180
2.4.2 O Espanto Terapêutico: “O Videotaípe é burro”	183
CONCLUSÃO	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192

Nós nos achamos sujeitos formidáveis, mas realmente o ser humano só se salva quando chega a conhecer a própria hediondez. É isso que eu procuro quando escrevo: reconhecer a hediondez do ser humano. Para que se desenvolva nele uma série de competências psicológicas e sentimentais que fiquem trabalhando, elaborando dentro do leitor um processo.

(Nelson Rodrigues, *Pouco amor não é amor*, 2002).

Introdução

As afinidades da psicanálise com a arte, especialmente com a literatura, são inequívocas e estão presentes desde a aurora das formulações freudianas. *Édipo Rei*, de Sófocles, e as tragédias de Shakespeare são manifestações clássicas dessa relação. O presente trabalho pretende estabelecer uma intersecção entre a psicanálise de Freud (1856-1939) e a literatura do carioca Nelson Rodrigues (1915-1980). O objetivo principal é demonstrar a presença do Supereu nas dimensões da canalhice e da neurose no universo brasileiro contemplado pela obra rodriguiana.

A articulação entre o conceito de Supereu e a obra de Nelson Rodrigues é pertinente na medida em que os traços estruturantes de sua personalidade fazem-se notar na construção de um estilo inconfundível, que permeia todos seus textos, formando um conjunto coeso. A variedade de gêneros textuais vai das crônicas sobre futebol e dos folhetins que tiveram enorme aceitação pelo grande público, passando pelo conto e pelo romance, pelos quais foi tachado como um autor menor pela crítica de sua época, chegando ao teatro, que o consagrou como o maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos. Tal variedade é marcada também por uma coesão temática. Temas recorrentes como a traição, o incesto, o tabu subvertido, dentre outros, convergem para um núcleo duro que poderíamos denominar como *o dilema moral do animal humano*. Nelson Rodrigues coloca seus leitores nesses dilemas. Mas tudo isso é julgado com paradoxos, criando uma revolução do banal e dos slogans.

Na segunda tópica freudiana, o Isso funciona de forma amoral. O mundo externo impõe o cumprimento da moral ao Eu. O Supereu, por sua vez, conduz o dever à condição de absoluto e desmedido, desembocando em exigências masoquistas. Freud¹ descreveu como funções do Supereu a consciência moral, a formação de ideais e a auto-observação, em articulação com a psicopatologia da vida cotidiana da sociedade de sua época. Igualmente, Nelson Rodrigues não poupou esforço e desejo para ir ao encontro de porções da alma humana blindadas por tabus e pela hipocrisia moral.

Tendo em vista que as funções do Supereu se transformam com o passar do tempo e de acordo com o contexto sociocultural, torna-se necessário situar o conceito freudiano na realidade brasileira. A construção histórica do país criou formas próprias de colocar o conflito entre o desejo e a censura. Esse embate originou defesas com tonalidades verde e amarela. O ritmo imposto pela musicalidade brasileira, nossa ginga futebolística, nossa tradição

¹ S. Freud “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1933), ESB XXII.

escravocrata e valores cristãos, o abismo econômico entre as classes sociais e a corrupção estrutural, são ingredientes que preenchem os conteúdos superegóticos da nação.

A criação artístico-literária de Nelson Rodrigues sempre esteve atenta às transformações que a modernidade trouxe à brasilidade. Suas reflexões eram ditadas pela ordem do dia e transcritas sob a forma de crônicas para jornais de circulação em massa. Como tinha uma predileção pelas questões morais, apontou seus paradoxos e também contribuiu performaticamente para transformá-los, despertando as reações mais apaixonadas, que vão do apreço, da admiração e dos aplausos até ao escárnio, ao desprezo, às vaias e às acusações de ser um pornógrafo de quinta categoria. Devido aos temas tabus e polêmicos que abordou, ele se classificava como criador de um teatro “desagradável”, isso porque, em suas palavras, “são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia”². No entanto, considerava legítimo unir elementos atrozes e hediondos em uma arte capaz de ser fiel aos extremos e às contradições em uma composição estética. Segundo ele, “qualquer um pode, tranqüilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contra-indicadas”³.

O apelido ‘flor de obsessão’ foi-lhe dado por amigos por conta das idéias fixas que povoavam o seu espírito. “Tarado de suspensórios” e “pervertido” foram alguns dos adjetivos atribuídos a ele, que relutava em aceitar tais rotulações ignóbeis e intempestivas. O fato é que dificilmente o leitor passa indiferente pela leitura desse “anjo pornográfico”. Seus codinomes evidenciam muito as contradições entre o belo (flor) e o patológico (obsessão), o perverso (tarado) e o homem circunspecto (suspensórios), o puro (anjo) e o amoral (pornográfico). De fato, *Anjo Pornográfico* é o título da biografia de Nelson Rodrigues feita por Ruy Castro. Fazem-se presentes no título a pulsão escópica e o voyeurismo instituindo-o como um ser angelical e lascivo a um só tempo: “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco de fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico”.⁴

Por mais que em sua obra negasse e até mesmo ridicularizasse a psicanálise, ele, sem o saber, à revelia de si mesmo, tornava-se um autor atravessado pelo pensar freudiano. Ousaríamos dizer que essa aproximação não é apenas teórica. Em seu modo habitual de promover um espaço de escuta para as pessoas, do qual inclusive tirava boa parte da matéria-

² Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: Peças Psicológicas. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p. 275.

³ *idem*. p. 278.

⁴ Nelson Rodrigues apud. Ruy Castro. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, contracapa do livro.

prima para sua criação, ele tornava-se (por que não?) terapêutico. Assim, como terapeuta da alma brasileira, em suas crônicas futebolísticas, lidava com nossa ferida narcísica de ‘complexo de vira-latas’. Nelson entendia esse complexo como “a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo”⁵. Esclarecer essa verdadeira clínica rodriguiana é um desafio instigante para entendermos certas vivências psíquicas relativas ao Supereu brasileiro na modernidade. Nelson Rodrigues é um autor reiteradamente lembrado quando se deseja ilustrar algo muito próprio à alma brasileira, retratada por ele com um lirismo surpreendente.

A primeira parte do trabalho, intitulada Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro, é composta por dois capítulos. O primeiro inicia com questões conceituais relativas ao Supereu em sua gênese e percurso que resultou em sua elaboração com a chegada da segunda tópica freudiana. O Imperativo Categórico, a Castração e a Renúncia surgem articulados à obra e a alguns aspectos da vida do dramaturgo carioca. A função da identificação na construção do Supereu é discutida a partir da relação entre Nelson Rodrigues e seu pai, o jornalista Mário Rodrigues. Finaliza-se esse capítulo uma discussão sobre o Supereu, o sintoma e a sublimação, na qual se discute, também, a relação entre a sublimação e a criação artística. No segundo capítulo, que leva o título Nelson Rodrigues e a Moral Brasileira, demonstraremos as formas que Nelson Rodrigues utilizou para lidar com as contradições e as hipocrisias da moral brasileira. Voltaremos à infância de Nelson, quando ainda era “pequeno e cabeçudo como um anão de Velásquez” e às suas fantasias sobre uma *Belle Époque* na cidade do Rio de Janeiro. Apresentamos a decadência da modernidade diante do olhar rodriguiano, que denuncia sua apatia como componente de um modo de ser “zumbi”, obsessivo e indiferente diante do outro. Na seqüência, apresentaremos o dramaturgo carioca na criação de tragédias à brasileira as quais compunham o seu “teatro desagradável”. O Supereu permeia substancialmente tais tragédias desvelando paradoxos morais e os desvarios do gozo.

A segunda parte é também composta por dois capítulos. O primeiro, trata de obras rodriguianas sobre a temática da Canalhice, Cafajestagem e do Cinismo em consonância com o Supereu. Discorreremos sobre o polêmico personagem Palhares, aproximando-o da perversão. A análise das crônicas “Honestidades Cretinas” e “O Casal de Três” complementa essa justaposição. A peça *Boca de Ouro* encerra esse item demarcado pela corrupção do Supereu. Já o próximo capítulo, denominado Redenção, Remissão e Arrependimento, começa com a peça *A falecida*, na qual apresentaremos os percalços de Zulmira em busca de sua

⁵ Nelson Rodrigues. *A sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 52.

elevação moral após ter traído o marido. As acusações superegóicas atormentam essa heroína, que acredita que apenas um enterro luxuoso possa redimi-la. Na análise de outra peça, *Dorotéia*, o sentimento de culpa leva a protagonista a compungir-se por ter-se entregado aos prazeres da carne. Arrependida, ela busca refúgio na casa de suas tias, que são verdadeiras caricaturas da consciência moral. Nesse capítulo também aproximamos o Supereu da estética neobarroca. Nelson foi atravessado pelo conflito entre as pulsões e a espiritualidade, dilema central nessa estética. E, por último, mas não menos importante, discutiremos “o complexo de vira-latas” do brasileiro tal qual foi tratado nas crônicas futebolísticas rodriguinas.

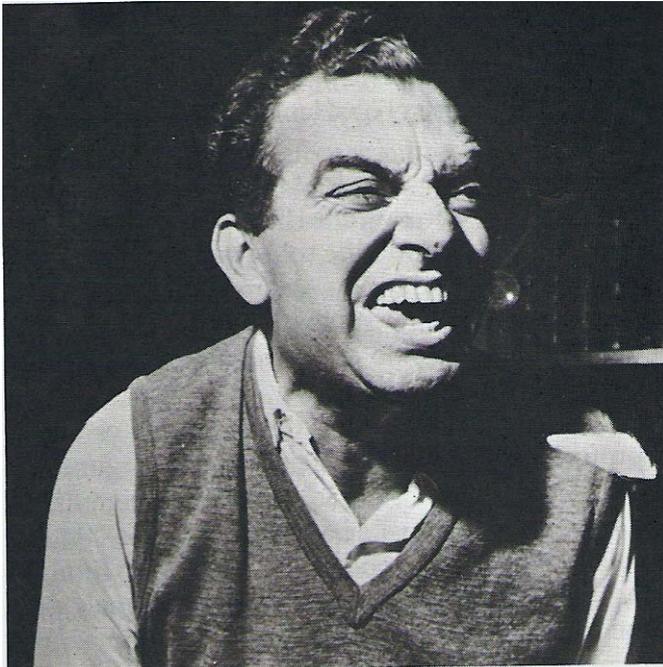
Optamos por estruturar o trabalho em duas partes, agrupando canalhice e redenção na mesma parte, pois, pensamos que, na alcova de cada neurose, permanece uma perversão. Uma não pode ser pensada, excluindo a outra. A literatura rodriguiana demonstra essa simultaneidade paradoxal que demanda do clínico a contextualização do conhecimento e da prática psicanalítica. Motivou-nos o desafio de realizar essa aproximação, mantendo fidedignidade ao conceito freudiano, colorindo-o e temperando-o com o sabor brasileiro. .

Parte I
Nelson Rodrigues e o Supereu Brasileiro

Capítulo I

Nelson e o Supereu

1.1 Reacionário ou Libertário?



O autor em cena

Seja como for, o pecado é anterior à memória.

Nelson Rodrigues ⁶

Pesquisar o Supereu é deparar-se com uma demanda clínica veemente dos nossos dias. É também reconhecer que ainda resta muito a compreender sobre essa instância complexa e contraditória. Nelson Rodrigues foi desvelador de um modo de funcionamento do Supereu brasileiro dos nossos dias. Na conjuntura histórico-social em que vivemos, o mal-estar é distinto daquele que nos relata Freud. Naqueles tempos, o mal-estar era principalmente uma dívida pela renúncia pulsional de vivermos em sociedade. Agora, o mal-estar tende a se aproximar do terror da ruptura das bases culturais que regem e proporcionam os laços sociais. Entendemos que tal modo de funcionamento do Supereu constitui o signo distintivo da tragédia contemporânea, tão bem representado pela obra de Nelson, que se caracteriza pela substituição do desejo por um gozo terrificante. Freud⁷ descreveu como funções do Supereu a consciência moral, a formação de ideais e a auto-observação, em articulação com a psicopatologia da vida cotidiana da sociedade de sua época. Igualmente, Nelson Rodrigues não poupou esforço e desejo de ir ao encontro de porções da alma humana blindadas por tabus

⁶ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 27.

⁷ S. Freud. "A Dissecção da Personalidade Psíquica" (1933 [1932]), ESB, XXII, p.65-71.

e pela hipocrisia moral. As personagens colocam em evidência a paradoxal formulação de Freud a respeito da moralidade humana. Paul Ricoeur⁸, em alusão a essa concepção freudiana, postula que o homem normal não só é muito mais imoral do que acredita, como também é muito mais moral do que sabe.

O debate acerca do conceito de Supereu remanesce na pauta da teorização psicanalítica, pois a moral, os ideais e a auto-observação se transformam ao longo da história. Tal discussão é fundamental para uma teoria psicanalítica da cultura e para a articulação do sujeito com o grupo societário. Lembremos que o Supereu surge junto com a formulação freudiana da segunda tópica, em que a inserção cultural cria situações de renúncias para a libido. O Complexo de Édipo representa o momento crucial de ingresso no simbólico e o Supereu é classicamente definido como herdeiro desse momento. As observações clínicas foram essenciais para a elaboração da teoria do Supereu por Freud. A constatação de um Eu coagido por algo que o critica, observa e censura levou Freud a teorizar sobre um agente psíquico diferenciado no psiquismo. O caminho percorrido até a formulação final do conceito superegótico levou quase quatorze anos. Durante o percurso, esse conceito foi-se tornando fundamental, não apenas por sua função estruturante, mas principalmente pela importância clínica na condução do tratamento.

Ressalte-se a relevância da linguagem nesse processo, pois ela tem a função fundamental de veicular o interdito e as promessas fundadas na renúncia por meio da mediação da satisfação pulsional. Dessa forma, o Supereu assume uma função positiva e aculturante, tratando-se de um Supereu portador do Ideal do Eu e articulado à sublimação. A transmissão que sustenta a cultura está acoplada ao Supereu, o que evidencia a importância da compreensão dos seus conteúdos e dos valores que se originam das primeiras relações amorosas. Embora o Supereu possa contribuir para a convivência com as regras e leis fundamentais da sociedade, ele também pode revelar-se a parte mais poderosa e mais destrutiva da personalidade.

Podemos distinguir essas duas faces do conceito de Supereu, por meio de uma análise de sua constituição. Por um lado, o Supereu pode expressar-se por intermédio de uma função normatizante decorrente da estrutura edípica, do processo de identificação ao pai, do juízo crítico e da consciência moral. Mas, por outro lado, o Supereu também possui um semblante tirânico, posto que é representante do Isso e, assim, está ligado ao masoquismo primário, resíduo da pulsão de morte que incita o sujeito ao gozo, ainda que o leve à morte.

⁸ Paul Ricoeur. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1977, p 130

No Supereu, existe um resto mnêmico da palavra pulsante que se manifesta no formato de um Imperativo Categórico, impondo-se ao Eu e submetendo-o da mesma maneira que os pais se impunham à criança, coagindo-a. A coerção internaliza-se em uma autocoerção.

A obra rodriguiana foi eleita por julgarmos que esses conteúdos superegóicos perpassam-na com um brilho artístico. Some-se a isso a saga épica e trágica que foi a vida do autor. O *páthei máthos* de Ésquilo ganhou em Nelson Rodrigues uma representação encarnada, pois todo o sofrimento vivido fez do autor de *A vida como ela é...* um ser que tinha compaixão por tudo que é humano. Em especial, foi um grande apaixonado pelo brasileiro e acreditava na redenção até mesmo dos piores facínoras:

Há um momento em que, no meu dilacerado otimismo, imagino que até o canalha e, repito, até o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho ou de pena.⁹

Concebeu e produziu sua obra na e com a linguagem ordinária, implicado nessa criação, sensível ao caráter performativo da palavra. O lugar comum surge como uma categoria artesanal. Os chavões e as frases feitas aparecem constantemente. O uso consciente e proposital do “quem é vivo sempre aparece”, as cismas e superstições do povo, como, por exemplo, “a primeira noite do casamento é tudo”, demonstra sua aproximação com o cotidiano. Os aforismos e os provérbios circulam sendo úteis às caracterizações dos personagens ou emoldurando o clima da narrativa. Ciente da capacidade da palavra instituir vida, na qual a linguagem não se limita a ser constatativa, Nelson sabia fazer a palavra performática. “Tudo está contido no tempo, no espaço e na pessoa que a palavra faz e não apenas evoca”.¹⁰

Quando o Supereu impõe o sentimento de culpa ao sujeito, isso se faz representar por uma voz interior que insistentemente o critica e o castiga invadindo os seus pensamentos e afetos. Assim, a culpabilidade pode chegar a dominar toda a existência. Nessas ocasiões, o sujeito é forçado a fazer algo que mitigue ou ponha de lado esses sentimentos dolorosos. Para conseguir alívio pode tentar fazer as coisas de um modo melhor, restabelecendo a consonância entre o Eu e o Ideal do Eu, reparando os destroços causados pela autocrítica fulminante. Pode também apelar para a projeção como mecanismo de defesa, acusando as outras pessoas e buscando isentar-se do peso da culpa. Se a situação se agrava e a

⁹ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.35.

¹⁰ J. Austin. *Quando Dizer é Fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

culpabilidade atinge graus extremos e severos, tornar-se-á insuportável. Nesse momento, o sujeito pode procurar uma autopunição terrível pelas próprias mãos.

A agressividade recalcada em nome da civilização é canalizada e dirigida para o próprio sujeito, assumindo a feição de uma consciência moral rigorosa que será vivida como culpabilidade. Tal é o funcionamento mental em jogo no Supereu, esse guardião necessário da moral. Porém, na medida em que essa necessária moral extrapola o tênue limite, passando a exigir do sujeito padrões desumanos de retidão de caráter, teremos um Supereu algoz que, segundo Freud, “é o mais importante problema no desenvolvimento da civilização”¹¹, isso porque “o preço que pagamos por nosso avanço em termos de civilização é uma perda de felicidade pela intensificação do sentimento de culpa”¹².

A ficção rodriguiana é rica para a elucidação dessa problemática moral superegóica. Recorrendo a personagens, situações ou motivos que colocam o conflito como uma estrutura sempre presente na existência, o autor de *Bonitinha, mas ordinária*¹³ construiu um abrangente mapeamento da moral na sociedade brasileira, na qual estão presentes:

Vaidades e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de quiproquós, fracasso e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congresso de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separado de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar. No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível. Diatribe de moralista cujo homem é a religião, mas cuja sintaxe é a de um inconsciente feito superfície, paisagem familiar que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações que, não raro, deslizam.¹⁴

O incesto, por exemplo, é uma das obsessões recorrentes nas obras rodriguianas que colocam suas personagens num embate trágico com seus desejos. A possibilidade de rompimento com o tabu do incesto, sempre presente nas relações familiares rodriguianas, revela a miséria das personagens que rompem limites morais, impulsionadas por desejos mais fortes que o interdito. É amplamente conhecido o lugar fundamental que a psicanálise confere ao Complexo de Édipo como processo de constituição do ser humano:

Fundamental por indicar algo de trágico que paira sobre o ser humano e por apontar com precisão a existência de um período decisivo na nossa história, quando o *pathos* passa a se definir.¹⁵

¹¹ S. Freud. "O Mal Estar na Civilização". (1930 [1929]), ESB, XXI, p. 137.

¹² *idem*.

¹³ Nelson Rodrigues. Teatro Completo. Tragédias Cariocas II. vol 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

¹⁴ Ismail Xavier. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 161.

¹⁵ Francisco Martins. *O Complexo de Édipo*. Brasília: Editora da UnB. 2002, p. 10.

Freud¹⁶ descreve a demolição do Complexo de Édipo por meio da retirada dos investimentos libidinais nas figuras parentais seguida de identificações. A autoridade do pai é introjetada no Eu constituindo o núcleo do Supereu. Essa província do psiquismo assume a severidade do pai e perpetua a proibição do incesto, protegendo o Eu do retorno do investimento objetal. A psicanálise freudiana vem apontar, principalmente, as lacunas inevitáveis desse processo estruturador.

Freud¹⁷ insiste em sua tese de que o Inconsciente ignora a negação, a contradição e a escolha. No Inconsciente, um interdito não cria necessariamente um direito, mas, por contaminação, acarreta uma seqüela de outros interditos. Uma expiação inconsciente nunca é definitiva, nunca se acaba de pagar. A própria culpa potencialmente é infinita, desloca-se gradualmente sobre outros atos, sobre outras fantasias. O Inconsciente tende a ignorar os efeitos reguladores da castração, aqueles que deveriam, teoricamente, conduzir a uma bela harmonia, uma nítida diferenciação entre os sexos e a um direito prometido ao livre exercício da sexualidade.

1.1.1 *Álbum de família*

A obra rodriguiana é prodigiosa na demonstração de situações em que o sujeito está nas garras do impasse inconsciente. Por exemplo, a peça *Álbum de família* (1945)¹⁸ é esclarecedora no que concerne à fragilidade do processo civilizador em proporcionar meios para que o ser humano possa lidar com as dimensões pulsionais intrínsecas à existência do animal. O incesto é o tema central. No entanto, há de se observar que esse tema não é tratado como denúncia, não houve uma busca da lição moralista pela via do assombro. Por ser uma peça mítica, *Álbum de família* acontece em um campo diferenciado, distante da moralidade social vigente. A obra em questão propõe a análise de um homem fundamental, constituindo-se em um drama de raiz. A peça desenvolve-se tratando do homem a-histórico e a-social, com todos os seus impulsos intactos.

Em *Álbum de família*, a família de Jonas e Senhorinha, o patriarca e sua esposa, é colocada em uma seqüência de misérias sangrentas e ligações amorosas interdidadas. O desenrolar da história coloca as personagens cada vez mais em uma situação em que a opção é inexistente. Apenas a morte é proclamada como possível redenção. O conflito abismal foi

¹⁶ S Freud. "O Problema Econômico do Masoquismo". (1924), ESB, XIX. .

¹⁷ S.Freud. "O Inconsciente". (1915), ESB. XIV.

¹⁸ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Peças Míticas, Vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

exposto tal como se expõem as vísceras de uma presa abatida, pois Nelson não se vergou ao convencional e estabelecido bom gosto. Sua estética não possui o verniz do aprazível, pelo contrário, é marcada pela proposta de expor as eternas paixões humanas no embate com a civilização (*Kultur*), gerando o *mal-estar* pensado por Freud.

Com efeito, a visão trágica de Nelson sobre o homem está fundada na idéia de que a função da razão limita-se a uma dissimulação de nossa condição animal. É necessário que o homem, ao reconhecer o animal íntimo que há em si, contra o qual a razão é impotente, reconheça também que o amor é a única via possível para cuidar-se.

Com o seu usual tom que privilegia o cotidiano como campo fértil para refletir sobre a natureza humana, Nelson propõe uma avaliação diagnóstica da psicopatologia do seu tempo. Para isso, ele solicita a companhia do poeta Gilberto Amado (1887-1969):

No dia em que o sujeito perder a infinita complexidade do amor, cairá automaticamente de quatro, para sempre. Sexo como tal, e estritamente sexo, vale para os gatos de telhado e os vira-latas de portão. Ao passo que no homem o sexo é o amor. Envergonha-me estar repetindo o óbvio. O homem começou a própria desumanização quando separou o sexo do amor. Um dia farei um teste com o admirável Gilberto Amado. Iremos para uma esquina. E ele verá que todos passam de cara amarrada, exalando a mesma e cava depressão. São as vítimas do sexo sem amor. Tão simples enxergar o óbvio ululante. Devia ser não educação sexual, mas educação para o amor, simplesmente para o amor. E o homem talvez aprendesse a amar eternamente.¹⁹

Sempre combatendo arduamente a visão da opinião pública de que sua obra seria imoral, Nelson dizia que, muito pelo contrário, era extremamente moralista e devia ser ensinada na escola primária e nos seminários. Para ele, toda imoralidade pela qual ele era acusado nada mais era do que a projeção do espectador. Estamos diante de um interessante paradoxo, pois se trata de um “tarado moralista”, isto é, acusado de tarado pela opinião pública, Nelson argumenta que as pessoas não estão entendendo absolutamente nada:

Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. Numa época em que a maioria se comporta sexualmente como vira-latas, eu transformo um simples beijo numa abjeção eterna.²⁰

¹⁹ Nelson Rodrigues. *O Reacionário*. São Paulo Companhia das Letras, 1995, p. 151.

²⁰ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo Companhia das Letras, 1997, p. 109.

Portanto, no que concerne à moral, a obra rodriguiana é perpassada por um desencontro entre as intenções do autor e a recepção pelo grande público. É nesse contexto que a postulação de Freud sobre a moral do homem comum torna-se esclarecedora, sobretudo quando a vinculamos ao conceito de Supereu. Quando, em 1923²¹, Freud cunhou esse conceito, já deixou claro que tal instância psíquica teria uma localização e um modo de funcionar inconsciente. Nesse sentido, o desencontro acima citado encontra-se justificado. Na verdade, tanto Nelson Rodrigues quanto o espectador comum participam de um espelho projetivo, pois estão agindo coerentes com o complexo conflito entre suas defesas e seus desejos:

Enquanto o comum dos mortais foge de si mesmo projetando nos outros sua luz criadora e treva a ser criada, tornando-se por isso banal ou bandido, ao passo que seus semelhantes deuses e diabos, Nelson desde criança deu a elas forma e beleza.²²

1.1.2 O Supereu freudiano

O termo Supereu (*Über-Ich*) surge pela primeira vez na obra de Freud em *O Ego e o Id*²³. Preferimos o termo Supereu e não *Superego*, tal como é encontrado na Edição *Standard Brasileira*. Dessa forma, seguimos a recomendação que se encontra em *A questão da Análise Leiga*, em que, diante de um interlocutor hipotético, Freud afirma:

Você objetará, provavelmente, ao fato de termos escolhido pronomes pessoais simples para caracterizar nossas instituições ou províncias da alma, em vez de introduzirmos sonoros nomes gregos para designá-las. Em psicanálise, entretanto, gostamos de permanecer em contato com o modo popular de pensar e preferimos tornar seus conceitos sensíveis ao invés de descartar.²⁴

Sendo assim, ‘acima do Eu’, ‘sobre o Eu’, ‘Eu superior’, com os seus respectivos termos em inglês *above I*, *over I*, *upper I* são traduções possíveis para o termo alemão *Über-Ich*. Quando Freud optou pelo prefixo *Über* para compor junto com *Ich*, ele enfatizou o sentido de uma localização elevada que é também representante de autoridade.

Se emprendermos um rastreamento na obra de Freud das concepções precursoras do conceito de Supereu, iremos nos deparar com a aurora da teoria freudiana. Na carta à Fliess, de dezembro de 1897, já encontramos a noção de censura. Essa será desenvolvida em

²¹ S. Freud. “O Ego e o Id” (1923), ESB. XIX

²² Francisco. C. da Cunha. *Nelson Rodrigues Evangelista*. São Paulo: Editora Giordano, 2000, p. 13.

²³ S. Freud. “O Ego e o Id” (1923), ESB. XIX p. 42.

²⁴ S. Freud “A Questão da Análise Leiga” (1926) ESB, XX, p. 222.

*A Interpretação dos Sonhos*²⁵, e encontrá-lá-emos articulada à instância de observação de si na XXVI Conferência, intitulada *A Teoria da Libido e o Narcisismo*:

Conhecemos a instância auto-observadora como o censor do ego, a consciência; é este que exerce a censura de sonhos durante a noite, é dele que procedem as repressões aos inadmissíveis impulsos plenos de desejo.²⁶

Em *Atos Obsessivos e Práticas Religiosas*²⁷, encontraremos a idéia de um sentimento inconsciente de culpa, em que já se discute o paradoxo que envolve o que seria um sentimento inconsciente. Isso significa que somos motivados por sentimentos – dos quais não temos consciência – no que se refere às nossas ações e pensamentos:

Podemos dizer que aquele que sofre de compulsões e proibições comporta-se como se estivesse dominado por um sentimento de culpa, do qual, entretanto, nada sabe, de modo que podemos denominá-lo de sentimento inconsciente de culpa, apesar da aparente contradição dos termos. Esse sentimento de culpa origina-se de certos eventos mentais primitivos, mas é constantemente revivido pelas repetidas tentações que resultam de cada nova provocação. Além disso, acarreta um furtivo sentimento de ansiedade expectante, uma expectativa de infortúnio ligada, através da idéia de punição, à percepção interna da tentação.²⁸

Nesse artigo, Freud apresenta uma consciência especial que impõe certas leis tácitas para a execução dos cerimoniais obsessivos que se assemelham às práticas religiosas. As proibições e evitações que se notam em tais cerimoniais são formas exemplares de como o recalque representa uma defesa do Eu contra as pulsões sexuais. A censura opera de modo inconsciente. Os atos cerimoniais aparentemente sem sentido na neurose obsessiva revelam seu caráter inconsciente. A consciência sente-se constantemente ameaçada pelas pulsões sexuais recalçadas. O Eu sente esse processo como uma tentação que induz a uma ansiedade expectante. Resulta disso o aparecimento do sentimento inconsciente de culpa.

Em *A Concepção Psicanalítica da Perturbação Patogênica da Visão*²⁹, podemos notar primórdios do desenvolvimento do conceito de Supereu. Nesse trabalho, a origem da vida psíquica é atribuída a forças que favorecem ou inibem uma à outra. O mecanismo patogênico da histeria é descrito como uma incompatibilidade entre desejos intensos e aspirações morais e estéticas. O conceito de pulsões do Eu, que é importante para a elaboração do Supereu, é mencionado pela primeira vez no artigo supracitado:

²⁵ S. Freud “A Interpretação dos Sonhos” (1900) ESB, IV.

²⁶ S.Freud. “A Teoria da Libido e o Narcisismo” (1917 [1916-17]) ESB, XVI, p. 429.

²⁷ S.Freud. “Atos Obsessivos e Práticas Religiosas” (1907) ESB, IX, p. 114.

²⁸ *idem*

²⁹ S.Freud. “A Concepção Psicanalítica da Perturbação Patogênica da Visão” (1910) ESB, XI, p. 48.

De muito especial importância para nossa tentativa de explicação é a inegável oposição que existe entre as pulsões que servem à sexualidade, a obtenção do prazer sexual, e as outras que têm por alvo a autoconservação do indivíduo, as pulsões do Eu.³⁰

O conceito de narcisismo também é fundamental para a subsequente cunhagem do Supereu. Ele aparece inicialmente no trabalho sobre *Leonardo da Vinci*³¹ (1910) e é utilizado para explicar o processo pelo qual o menino recalca seu amor pela mãe e identifica-se com ela. Dessa forma, ele toma a si mesmo como um modelo para os futuros objetos de amor. No *Caso Schreber*³², Freud evidencia a função desempenhada por um desejo homossexual no desenvolvimento da paranóia. Postula um estágio do desenvolvimento da libido, denominado narcisismo, que seria o intermediário entre o auto-erotismo e o amor objetal que possibilita uma primeira ligação das pulsões sexuais. Nesse momento, o corpo próprio é tomado como objeto do amor.

Em *Sobre o Narcisismo: uma introdução*³³, Freud redefinirá a função do Eu diante da elaboração da teoria da libido. Ele desenvolve concepções sobre a gênese do Eu relacionadas com o narcisismo. Nessa obra, também propõe a primeira distinção entre libido do Eu e libido objetal e afirma que quanto mais uma é empregada, mais a outra se esvanece. As pulsões do Eu e as pulsões sexuais funcionam em harmonia, atendendo a interesses narcisistas até à interrupção pelo complexo de castração, que surge a partir das coerções à atividade sexual. A partir desse momento, os dois grupos de pulsões se opõem.

Nesse sentido, o período de auto-erotismo precede o narcisismo. As denominadas pulsões parciais satisfazem-se no próprio corpo da criança. As zonas erógenas são as fontes de prazer. No entanto, a pulsão sexual apóia-se naquela de autoconservação e a desvirtua. Nesse momento, o ato de mamar torna-se investido libidinalmente. A criança recebe um “a mais” que não pedira e nem previra. O corpo é vivido de modo fragmentário. O auto-erotismo existe desde o início. Portanto, faz-se necessário que algo seja adicionado ao auto-erotismo para que provoque o narcisismo. Essa nova ação psíquica necessita de alguém que nomeie e organize as necessidades da criança para que surja, então, a imagem do corpo unificado do narcisismo.

A auto-suficiência, idealizadora de toda perfeição, surge a partir das primeiras satisfações narcísicas e constitui, dessa maneira, o narcisismo primário. O Eu ideal torna-se depositário de toda plenitude e felicidade ilimitada do narcisismo primário.

³⁰ *idem*

³¹ S.Freud “Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância”(1910) ESB, XI,

³² S.Freud. “Notas Psicanalíticas Sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (Dementia Paranóides)” (1911), ESB, XII.

³³ S.Freud. “Sobre o Narcisismo: Uma Introdução”, (1914) ESB, XIV.

O narcisismo secundário, por sua vez, será formado pelo retorno dos investimentos dos objetos para o Eu. O narcisismo secundário corresponde ao narcisismo do Eu. O desenvolvimento subsequente do Eu necessita de um afastamento do narcisismo primário. Busca-se recuperar a perfeição arquitetando-se um ideal. Nasce, então, o Ideal do Eu, seu modelo Ideal.

Nelson Rodrigues também foi sensível à problemática do narcisismo. Em termos psicanalíticos, podemos dizer que ele discutiu o Ideal do Eu do povo brasileiro. Para ele, determinados “defeitos” faziam parte da identidade nacional. E, em alguns trechos, ele elogia até nossas doenças. Dentre esses “defeitos”, estaria nossa modéstia e humildade. Para ilustrar essas falhas, o cronista carioca brinda-nos com seu texto *A Vaca Premiada*³⁴. Nele, apregoa-se que não há ser mais comovente e lastimoso do que o brasileiro premiado. O inglês, o francês e o alemão, recebem os prêmios com desdém e tédio. Quando ganhou o Nobel de Literatura, Churchill nem foi recebê-lo. Enviou a mulher e ficou em Londres tomando o seu uísque e mamando o seu charuto. A reação é sempre de um superior descaro. Já o brasileiro que ganhasse o prêmio Nobel nunca teria a suprema desfaçatez de mandar um representante: “qualquer um de nós iria, a nado, buscar o cheque e a medalha. Nem se pense que faríamos tal esforço natatório por imodéstia. Pelo contrário. Nenhuma imodéstia e só humildade.”³⁵ E, então, com sua inconfundível ironia fina, passa a nos falar da reação de uma vaca que ganha um prêmio em uma exposição de gado:

A nossa modéstia começa nas vacas. Quando eu era garoto, fui certa vez a uma exposição de gado. E o júri, depois de não sei quantas dúvidas atrozes, chegou a uma conclusão. Vi, transido, quando colocaram no pescoço da vaca a fitinha e a medalha. Claro que a criança tem uma desvairada imaginação óptica. Há coisas que só a criança enxerga. Mas quis-me parecer que o animal teve uma euforia pânica e pingou várias lágrimas da gratidão brasileira e selvagem. (...) Cabe então a pergunta: - e por que até as vacas brasileiras reagem assim? O mistério me parece bem transparente. Cada um de nós carrega um potencial de santas humilhações hereditárias. Cada geração transmite à seguinte todas as suas frustrações e misérias. No fim de certo tempo, o brasileiro tornou-se um Narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: - não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a auto-estima.³⁶

Retrata-se um autofustigamento de inferioridade, que pode levar-nos às lágrimas diante de um simples cumprimento de bom dia que já nos gratifica. Somos pedintes, carentes de reconhecimento. Somos Narcisos às avessas, eis a verdade proclamada por Nelson e que cada um precisa elaborar para sair desse círculo vicioso que nos mina o amor próprio. No

³⁴ Nelson Rodrigues “A Vaca Premiada” in *A Cabra Vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 20-23.

³⁵ *idem*, p.20

³⁶ *idem*, pp. 20-1.

capítulo 2, da segunda parte, desenvolveremos uma das soluções rodriguianas para esse nosso “complexo de vira-latas” por meio do futebol. Quanto à transmissão dessas “santas humilhações hereditárias” ela se dá pela via do Supereu, que, segundo Freud, é transgeracional:

Assim, o superego de uma criança é, com efeito, construído segundo o modelo não de seus pais, mas do superego dos seus pais; os conteúdos que ele encerra são os mesmos, e torna-se veículo da tradição e de todos os duradouros julgamentos de valores que dessa forma se transmitiram de geração em geração.³⁷

Nesse mesmo texto, Freud tece importantes comentários para a compreensão do Supereu de uma nação:

A humanidade nunca vive inteiramente no presente. O passado, a tradição da raça e do povo, vive nas ideologias do superego e só lentamente cede às influências do presente, no sentido de mudanças novas; e, enquanto opera através do superego, desempenha um poderoso papel na vida do homem, independentemente de condições econômicas.³⁸

Os ideais, a forma como eles se constituem, sua dinâmica e seu aspecto econômico também participam diretamente da construção do conceito de Supereu., Freud relata o processo de formação dos ideais, enfatizando seus aspectos pulsionais, em seu artigo *A Repressão*:

Nesse sentido, podemos compreender a razão por que os objetos mais preferidos pelos homens, isto é, seus ideais, procedem das mesmas percepções e experiências que os objetos mais abominados por eles, e por que, originalmente, eles só se distinguem uns dos outros através de ligeiras modificações. Realmente, tal como verificamos ao remontarmos à origem do fetiche, o representante pulsional original pode ser dividido em duas partes: uma que sofre o recalque, ao passo que a restante, precisamente por causa dessa ligação íntima, passa pela idealização.³⁹

Uma vez que a satisfação foi desfrutada, dificilmente ela poderá ser abnegada: é o que a teoria da libido afirma. Dessa forma, a disposição para renunciar à perfeição narcisista de sua infância não está presente no homem. Isso significa que, quando a vida se torna intolerável e a autocrítica lhe informa que ele não é perfeito, a solução é recuperar a perfeição na forma de um Eu ideal: “o que ele projeta diante de si como sendo seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal.⁴⁰” A distinção entre Eu Ideal e Ideal de Eu gera divergências e debates na teorização psicanalítica. Em geral

³⁷ S Freud. “A Dissecação da Personalidade Psíquica” (1933 [1932]), ESB, XXII p. 72.

³⁸ *idem*, pp. 72-3

³⁹ S. Freud “A Repressão” (1915) ESB, XIV, p. 155.

⁴⁰ S. Freud. “Sobre o Narcisismo: Uma Introdução” (1914) ESB, XIV, p. 101.

concebe-se que o Eu ideal pode ser situado do lado da idealização, da onipotência do Eu, já o Ideal do Eu está vinculado aos problemas da lei e da ética, colocando-se diante do Eu como seu ideal.

Outras importantes formulações sobre o Ideal encontram-se na obra que antecede *O Ego e o Id*. Trata-se de *Psicologia de Grupo e Análise do Eu*,⁴¹ em que é estabelecida a analogia entre os estados de estar amando e a hipnose. No estado de paixão amorosa, o Eu, gradativamente, torna-se modesto e humilde, e o objeto amado, cada vez mais valioso e sublime, chegando, enfim, a possuir todo o amor próprio do Eu, o que pode levar ao auto-sacrifício. Esse fenômeno ocorre, especialmente, nos casos de amor infeliz, em que não se consegue a satisfação sexual capaz de reduzir a supervalorização do objeto. Nessa devoção do Eu ao objeto, a crítica silencia. Tudo o que o objeto faz e pede é acatado. Freud pensa o estado de estar apaixonado como o protótipo da loucura:

A consciência não se aplica a nada que seja feito por amor do objeto; na cegueira do amor, a falta de piedade é levada até o diapasão do crime. A situação total pode ser inteiramente resumida numa fórmula: o objeto foi colocado no lugar do ideal do ego.⁴²

A analogia entre o estado de estar apaixonado e a hipnose está na sujeição ao objeto (objeto amado ou hipnotizador). O sujeito perde sua capacidade de iniciativa, apassivando-se, e o hipnotizador coloca-se no lugar do Ideal do Eu.

A elaboração do conceito de Supereu é concomitante à passagem efetiva para a segunda tópica na teoria freudiana. Essa passagem não se apresenta de maneira simples. Isso porque a nova tríade proposta (Isso, Eu e Supereu) não extingue a primeira (Inconsciente, Pré-consciente e Consciente). A segunda tópica não é apenas um remanejamento da primeira, ela é de outra ordem, pois foi construída como uma interpretação da cultura. Ricoeur⁴³ ensina-nos que, na primeira tópica, a economia da pulsão era considerada o único conceito fundamental em torno do qual se articulavam os sistemas Inconsciente, Pré-consciente e Consciente. Na segunda tópica, Freud propõe um novo tipo de economia em que a libido se encontra com algo distinto dela, com uma exigência de renúncia que cria uma situação econômica diferenciada. Ou seja, a primeira tópica está formulada em um sistema unificado, em torno de uma libido solipsista; a segunda tópica, por sua vez, é uma proposta de relacionar a libido com uma exegese da cultura. No contexto da segunda tópica, surge o Supereu que estabelece um movimento de retardamento da satisfação pulsional. Tal instância tem,

⁴¹ S. Freud. "Psicologia de Grupo e Análise do Ego" (1921) ESB, XVIII.

⁴² *idem*, p. 123.

⁴³ Paul Ricoeur. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 131.

portanto, uma função civilizatória, pois impõe mediações para o gozo, colocando o homem em acordo com a realidade compartilhada.

1.1.3 Os Sete gatinhos

Para demonstrar a presença do ideal em Nelson Rodrigues, recorreremos à peça *Os Sete gatinhos*, lançada em dezembro de 1958 e qualificada pelo autor como “divina Comédia”, parodiando o título do poema de Dante. Essa peça condensa vários temas caros ao autor, partindo da mitificação da pureza, que ganha representação encarnada no ideal do casamento de uma virgem, com véu e grinalda. Para se ter uma noção do grau de idealização que comportava Silene, a irmã caçula e virgem, (é interessante a ressonância do significante Silene em solene), vejamos uma fala de seu Noronha, o pai da família, beijando Silene na testa:

Nenhum colégio é digno de ti! E todo mundo inveja tua pureza! Humanidade cachorra! As meninas não são meninas, são femeazinhas. Só você é menina, só você! (soluça).⁴⁴

Para que esse imperativo de pureza se realizasse, as irmãs mais velhas de Silene (Aurora, Arlete, Débora e Hilda) prostituíram-se a fim de custear as despesas da irmã com sua educação e com seu futuro casamento perfeito. Aurora, para manter as aparências, é funcionária de um Instituto público. Arlete tem asco de homem e refugia-se no lesbianismo (percebe-se o enfoque dado à problemática do homossexualismo como reação à condição de mulher-objeto). Débora promove encontros de mulheres com velhos. Hilda, a mais silenciosa, é médium. A mãe, Gorda, completa esse quadro decadente e, diante do desinteresse sexual do marido, passa a encher as paredes do banheiro com palavras e desenhos obscenos. Silene, a procuradora da família, sintetiza tudo o que há de sublime no grupo familiar.

Ao se constatar que Silene está grávida, o ideal de pureza, a viga mestra daquela família, cai por terra e, junto com ele, toda a renúncia que perdeu o sentido. O processo de desinvestimento nesse ideal moral leva a família à bancarrota. Até mesmo o título “*Os Sete gatinhos*” está carregado do sentido de “*Crime e Castigo*”⁴⁵. No colégio onde Silene estuda, há uma gata prenha. Quando Silene descobre que está grávida, mata a gata a pauladas como uma resposta ao nojo que lhe causa o ato sexual. Mesmo enquanto agoniza, a gata dá luz a sete gatinhos. Esse resquício de vida dos sete gatinhos pode ser visto como uma resposta irônica à indestrutibilidade da sexualidade.

⁴⁴ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo.. Tragédias Cariocas* I. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2004, p. 162.

⁴⁵ Fiódor Dostoiévski. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

Quando o chefe da família, o contínuo Noronha, descobre a verdade sobre Silene, toda sua renúncia e investimento para sustentar o ideal solene perdem totalmente o sentido. O mal irrompe na tragédia rodriguiana. Seu Noronha, em uma súbita fúria, esbraveja para a platéia escancarando as mazelas da família:

Todos nós somos canalhas (rindo, pesadamente) Também o senhor, também o senhor! (novamente sério e violento) Sabe por que esta família ainda não apodreceu no meio da rua? (num soluço) Porque havia uma virgem por nós (feroz) O senhor não entende, ninguém entende. Mas Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós!⁴⁶

Paulo Mendes Campos considera *Os Sete gatinhos* a melhor peça de Nelson Rodrigues e um dos trabalhos mais belos, mais fortes e mais impressionantes do teatro mundial contemporâneo. Em sua análise da peça, Campos aborda o conflito entre a virgindade e a prostituição e desvenda, a nosso ver, um forte componente superegóico. Nesse mundo onde impera um Supereu corrompido, onde reina a hipocrisia, está ocorrendo um incrível e inelutável fenômeno: a puta transformada em vestal de virgindade. “Em outras palavras, o mundo quer esquecer a força que o compele à pureza; só as putas são conscientes do valor da virgindade.”⁴⁷ Além deste eixo analítico, Campos também proclama a existência do centro de gravidade da peça: a pobreza que estiola e prostitui famílias das classes economicamente desfavorecidas. Trata-se de um desvelamento crítico dos ideais que a sociedade de consumo impõe a todos e as conseqüentes repercussões no plano ético-moral:

O desenho é perfeito, pungente, desvendando-nos a visão de um outro pecado original, o pecado original do nosso tipo de civilização: a sociedade dividida em castas. Nessa ordem de idéias, o fulcro da peça pode ser o momento em que uma das filhas do velho Noronha atira-lhe ao rosto o insulto ignominioso: Contínuo! Dentro do contexto, essa simples palavra resume toda a dimensão social de *Os Sete Gatinhos*. Um contínuo que não quer ser contínuo e cujas filhas se prostituem. Uma sociedade sem segurança material ou mental, corroída pelo dinheiro e pela fricção com que as idéias e semi-idéias se transmitem entre pessoas desprovidas de dinheiro. Uma sociedade injusta e imbecilizada: na rua, em casa, no colégio, no trabalho. Uma sociedade que sofre de vermes como Silene. Uma família que apodrece dentro da ordem capitalista.⁴⁸

Um Supereu corrompido e corruptor, que dita ideais de renúncia e de gozo, em um meio em que todo o sacrifício se mostra inútil. Sem a intenção de proceder a uma análise de fundo sociológico, Nelson mostra o substrato da ordem capitalista que compõe o Supereu e

⁴⁶ *idem*, p 169.

⁴⁷ Paulo Mendes Campos. “Os Sete Gatinhos” in Rodrigues, N. *Teatro Completo. vol 3 – Tragédias Cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p 280

⁴⁸ *idem*.

nos indica um rico caminho para melhor compreendermos o Supereu brasileiro, em um país onde a imensa desigualdade econômica é uma das principais características definidoras.

Com efeito, a literatura do dramaturgo carioca faz um mapeamento moral de época, mas o faz no sentido inverso, isto é, ela nos põe em contato com os ditames éticos e morais por meio das transgressões, das infrações, dos delitos sexuais, dos discursos que estão condenados a ser não-ditos, dos desejos e pensamentos que jamais deveriam ser expressos. O Inconsciente é revelado tão cruamente que surge como um absurdo para nossa compreensão pífia.

Os Sete gatinhos é uma obra rica a exhibir expressões de culpabilidade que reivindicam a todo instante a presença de um Supereu algoz, derivado do ideal de pureza decaído e desfalecido. Aurora, logo que se entrega a Bibelot, pede a ele que a xingue, que lhe dê na cara. O Dr. Bordalo, antes de subir para o quarto de Silene, quer que Aurora lhe cuspa no rosto. Ele tem uma filha da mesma idade de Silene e sente que, por deslocamento, cometeu incesto. Isso fará com que ele se enforque. Em um masoquismo que resulta em humilhação catártica, Noronha pede ao Dr. Portela, seu antagonista naquele contexto, que o chame de contínuo.

A leitura atenta de *Os Sete gatinhos* mostra-nos o quanto a literatura pode ser útil para a compreensão da dimensão psíquica humana. Vale ressaltar que, quando Freud intencionou elucidar os processos psíquicos que estão na gênese do sintoma, bem como no desenvolvimento de determinadas teses metapsicológicas, não hesitou em recorrer à literatura. Dessa forma, o fenômeno clínico não seria mais fidedigno do que as obras teatrais, contos e romances. Freud deixa claro seu propósito de não expor em demasia a vida de seus pacientes quando a ficção pode ter o mesmo valor ilustrativo dos conflitos psíquicos. O exemplo paradigmático nesse sentido é *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o drama vivido pelo protagonista oferece uma representação das mazelas e conflitos existenciais comuns à humanidade.

Tais incursões pela literatura estão presentes inclusive na elaboração do conceito de Supereu. No texto *Alguns tipos de caráter elucidados no trabalho psicanalítico*⁴⁹, que se localiza no intermédio de *Introdução ao Narcisismo*⁵⁰ e *Luto e melancolia*⁵¹, considerados fundamentais na elaboração do conceito de Supereu, já podemos encontrar antecipações dos aspectos superegóicos. Nesse texto são analisadas duas peças de Shakespeare, *Ricardo III* e

⁴⁹ S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV, p. 325.

⁵⁰ S. Freud. “Sobre o Narcisismo: Uma Introdução.” (1914) ESB, XIV, p. 75-109.

⁵¹ S. Freud. “Luto e Melancolia”. (1917 [1915]) ESB, XIV, pp. 243-264.

Macbeth; e o conto de Ibsen *Rosmersholm*. Demonstram-se certos tipos de personalidades classificados como enigmáticos e relutantes ao método interpretativo. Embora o conceito de Supereu fosse introduzido apenas sete anos depois, algumas teses importantes já podem ser notadas nesse artigo. Nas três obras analisadas, a presença da consciência moral é notória na composição dos traços de caráter descritos por Freud nos itens: ‘*As Exceções*’⁵², *Os Arruinados Pelo Êxito*⁵³ e *Criminosos em Conseqüência de um Sentimento de Culpa*⁵⁴.

No item *As Exceções*, Freud descreve certos pacientes que relutam em renunciar a uma dose imediata de prazer que é necessário ao trabalho psicanalítico. Eles dizem que já renunciaram o suficiente e já sofreram demais e “têm direito de ser poupados de quaisquer outras exigências; não se submeterão mais a qualquer necessidade desagradável, pois são exceções e, além disso, pretendem continuar assim”⁵⁵. No drama shakespeariano, Ricardo III não sente remorso pelas atrocidades que se permite fazer. Segundo Freud, isso parece indicar uma relação *amistosa* entre a consciência moral e o Eu, relação ausente nos quadros melancólicos. O mundo estaria em permanente dívida para com esses sujeitos, devido à percepção consciente de que um mal lhes foi feito na infância e, agora, eles exigem reparações.

Pensamos que Nelson Rodrigues teve intuições sobre esse tipo de traço de caráter quando criou *Boca de Ouro*⁵⁶, protagonista da peça que leva o mesmo nome. Essa peça será analisada em pormenores na segunda parte desse trabalho. Aqui pretendemos apenas destacar a pertinência da leitura da obra rodriguiana para a demonstração de determinados conceitos psicanalíticos. O Boca, também conhecido como “Drácula de Madureira”, nasceu na pia de uma gafeira, onde sua mãe era dançarina. Embora Boca sempre coloque sua mãe em um pedestal de Virgem Imaculada, ele não sente o mínimo de remorso pelas crueldades bárbaras que comete. Considera-se mesmo uma exceção no sentido freudiano. Não se sente sujeito às necessidades que se aplicam a todos, pois acredita que já renunciou e sofreu demais na sua infância. Nelson traz à tona um mecanismo psíquico capital na elaboração do conceito de Supereu.

Na ilustração de *Os Arruinados pelo Êxito*, Freud lança mão de uma outra tragédia de Shakespeare: *Macbeth*. Nesse tipo de caráter, o adoecimento surge concomitante à realização de um desejo profundamente enraizado e de há muito alimentado. “Então, é como

⁵² S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV, p. 326.

⁵³ *Idem*, p. 331

⁵⁴ *Idem*, p. 347

⁵⁵ S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV, pp. 326-327

⁵⁶ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo. Tragédias Cariocas I. vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

se elas não fossem capazes de tolerar sua felicidade, pois não pode haver dúvida de que existe uma ligação causal entre seu êxito e o fato de adoecerem”⁵⁷. Se nas neuroses a fantasia torna-se uma poderosa oponente, nos casos em que as pessoas sucumbem quando triunfam, o conflito é desencadeado por uma mudança exterior real. Freud indica que são as forças da consciência moral que proíbem as pessoas de extraírem dessa feliz mudança objetiva o benefício tão intensamente esperado. Nesse sentido, o Superego é o principal obstáculo à felicidade e remete ao drama edípico. Sete anos após essas elaborações, em *O Ego e o Id*, Freud desenvolveu essa idéia relacionando essa impossibilidade de ser feliz devido a uma mudança objetiva ao terror de ocupar um lugar que é reservado ao pai:

O superego, contudo, não é simplesmente um resíduo das primitivas escolhas objetivas do id; ele também representa uma formação reativa energética contra essas escolhas. A sua relação com o ego não se exaure com o preceito: ‘Você *deveria ser* assim (como o seu pai)’. Ela também compreende a proibição: ‘Você não pode ser assim (como o seu pai), isto é, você não pode fazer tudo o que ele faz; certas coisas são prerrogativas dele’.

⁵⁸

Quanto ao item *Criminosos em Conseqüência de um Sentimento de Culpa*, Freud busca compreender por que alguns de seus pacientes cometiam ações proibidas, tais como furtos e fraudes. Postula que o trabalho analítico descobriu que essas ações eram praticadas justamente porque eram proibidas e por sua execução resultar em um alívio mental para o autor. Um opressivo sentimento de culpa de origem desconhecida atormentava o autor da má ação e, após praticá-la, a opressão atenuava-se, pois agora, pelo menos, poderia estar ligada a algo:

Por mais paradoxal que isso possa parecer, devo sustentar que o sentimento de culpa se encontrava presente antes da ação má, não tendo surgido a partir dela, mas, inversamente, - a iniquidade decorreu do sentimento de culpa. Essas pessoas podem ser apropriadamente descritas como criminosas em conseqüência do sentimento de culpa. A preexistência do sentimento de culpa fora, naturalmente, demonstrada por todo um conjunto de outras manifestações e efeitos.⁵⁹

⁵⁷ S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV, p. 331.

⁵⁸ S. Freud “O Ego e o Id” (1923) ESB, XIX, p. 47.

⁵⁹ S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV, p. 347

1.2 Supereu e Imperativo Categórico

O céu estrelado acima e a lei moral no interior enchem o espírito de admiração e reverência sempre novas e crescentes quanto mais firme e assídua se mostra nossa reflexão.

Kant⁶⁰

Seguindo um conhecido pronunciamento de Kant, que liga a consciência dentro de nós com o céu estrelado, um homem piedoso bem poderia ser tentado a venerar essas duas coisas como as obras-primas da criação. As estrelas são, na verdade, magníficas, porém, quanto a consciência, Deus executou um trabalho torto e negligente, pois da consciência a maior parte dos homens recebeu apenas uma quantia modesta, ou mal recebeu o suficiente para ser notado.(...) Conquanto a consciência seja algo 'dentro de nós', ela mesmo assim, não o é desde o início. Nesse ponto, ela é um contraste real com a vida sexual, que existe de fato desde o início da vida e não é apenas um acréscimo posterior.

Sigmund Freud⁶¹

A virtude pode ser muito bonita. Mas exala um tédio homicida e, além disso, causa as úlceras imortais.

Nelson Rodrigues⁶²

Sábato Magaldi nos ensina que “Nelson não vê salvação fora da graça. Nesse moralismo radical, o corpo torna-se antônimo da salvação”⁶³. Adiante, Magaldi completa:

O universo reduzido ao moralismo diminuiria o alcance desse teatro. Está fora de dúvida, contudo, que o radicalismo ético exacerba o processo criativo e aguça as intuições e as sondagens nas criaturas retratadas. A recusa da hipocrisia permite ao dramaturgo penetrar fundo na miséria humana. Tem-se vontade de concluir, por isso, que Nelson se torna grande ficcionista, não obstante o moralismo. Ou, por outra, o grande ficcionista que ele é rompe as comportas redutoras do moralismo, para oferecer uma imagem rica e reveladora da realidade.⁶⁴

⁶⁰ Immanuel Kant. Prolegômenos (1783) in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 118.

⁶¹ S. Freud. “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1933 [1932]), ESB, XXII, p. 67

⁶² Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 178.

⁶³ Sábato Magaldi. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global editora, 2004, p. 117.

⁶⁴ Sábato Magaldi. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global editora, 2004, p. 117.

Tendo em vista que Freud lançou mão do Imperativo Categórico kantiano para descrever o funcionamento do Supereu, em que medida o moralismo radical rodriguiano se aproxima desse modo de funcionar? Pode-se localizar, na produção rodriguiana, exemplos demonstrativos desse fenômeno?

Começemos, esclarecendo a apropriação que Freud faz do conceito kantiano. Em *O Ego e o Id*, Freud nos apresenta o Supereu como um Imperativo Categórico:

O Supereu deve sua posição especial no Eu, ou em relação ao Eu, a um fator que deve ser considerado sob dois aspectos: por um lado, ele foi a primeira identificação, uma identificação que se efetuou enquanto o Eu ainda era fraco; por outro, é o herdeiro do complexo de Édipo e, assim, introduziu os objetos mais significativos no Eu.(...) Ele constitui uma lembrança da antiga fraqueza e dependência do Eu, e o Eu maduro permanece sujeito à sua dominação. Tal como a criança esteve um dia sob a compulsão de obedecer aos pais, assim o Eu se submete ao Imperativo Categórico do seu Supereu.⁶⁵

Em *O Problema econômico do masoquismo* Freud ratifica sua concepção analógica entre o Supereu e o Imperativo Categórico:

O Supereu – a consciência em ação no Eu – pode então tornar-se dura, cruel e inexorável contra o Eu que está a seu cargo, O Imperativo Categórico de Kant é, assim, o herdeiro direto do complexo de Édipo.⁶⁶

Antes de cunhar o conceito de Supereu, Freud já utilizava, em *Totem e tabu*, o Imperativo Categórico para se referir ao modo como operava o tabu. Como o mais antigo código legal não escrito, o tabu atuaria de forma não consciente, compulsivamente, sobrepondo-se a qualquer outro motivo. O esclarecimento do modo de funcionamento do tabu nos selvagens polinésios é relevante, pois ele ainda vive em nós. Tais tabus primitivos mantêm uma relação fundamental com as convenções e proibições morais. Dessa forma, “uma explicação do tabu pode lançar luz sobre a origem obscura do nosso próprio *Imperativo Categórico*”.⁶⁷

É interessante notar a atuação do tabu na obra do dramaturgo carioca, principalmente no grupo denominado *Peças míticas*, composta por *Álbum de família* (1945) *Anjo negro* (1946), *Dorotéia* (1949) e *Senhora dos afogados* (1947). Nessas peças, os tabus operam a despeito de qualquer conscientização ou convenção social. Eles se impõem aos sujeitos como uma questão de vida ou morte. Dessa forma, Nelson expõe também as conseqüências nefastas da violação do tabu. *Álbum de Família* representa um caminho natural na evolução dramaturgica rodriguiana que resultou no mergulho no inconsciente originário do

⁶⁵ S.Freud “O Ego e o Id” (1923) ESB, XIX, p. 61.

⁶⁶ S.Freud “Problema Econômico do Masoquismo” (1923) ESB, XIX p. 185.

⁶⁷ S. Freud. “Totem e Tabu” (1913 [1912-1913]) ESB XIII p. 41.

homem. *A Mulher sem Pecado* (1941) já trazia uma exploração do mundo psicológico, prestes a romper os limites do Supereu censor. *Vestido de Noiva* (1943) extravasou as fronteiras da consciência, dando livre curso às fantasias inconscientes. Na sondagem das verdades profundas do sujeito, que caracterizam o propósito do teatro desagradável, o próximo passo seria o estabelecimento dos mitos que se encontram na origem de nossos conflitos vitais. Nesse sentido, *Álbum de Família* corresponde ao próximo degrau na vocação autêntica de Nelson.

Avesso à manutenção do politicamente correto, o dramaturgo propõe, em *Álbum de Família*, um exercício de autenticidade translúcida. As personagens destronam a censura, esse engodo da conveniência que permite o convívio, para expor suas verdades profundas. É como se os personagens estivessem situados anteriormente à História e à Civilização. Assim, o processo de constituição dos tabus surge em uma versão germinal, ainda frágil e pouco castradora. Toda a temática de *Álbum de Família* é muito próxima à psicanálise. Quanto a possíveis influências freudianas sobre o processo criativo rodriguiano, Magaldi nos informa que:

Nelson, mesmo sem dominar em profundidade as lições psicanalíticas, tinha do assunto aquela informação genérica, acervo de todo cidadão de conhecimento mediano, que autorizava a tratar do incesto e dos laços familiares. Talento intuitivo, ele não recuaria ante os riscos do tema, preferindo emprestar-lhe a sua criatividade pessoal.⁶⁸

Diante de sua decisão de abolir a censura e abordar o incesto não como fenômeno excepcional, mas como impulso recôndito e constituinte da natureza humana, sua marca hiperbólica se fez valer e se expressou “pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos”⁶⁹ segundo suas próprias palavras. Nesse sentido, a fala do personagem Edmundo, filho do casal Jonas e Senhorinha, é emblemática:

Edmundo – (mudando de tom, apaixonadamente) – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e a primeira, (numa espécie de histeria). Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós.⁷⁰

Revelando o valor estruturante do tabu do incesto e do Imperativo Categórico que o comanda, a peça apresenta a relação incestuosa de Senhorinha com seu filho Nonô. Dois encaminhamentos são produzidos a partir dessa relação. O contato amoroso enlouquece Nonô

⁶⁸ Sábato Magaldi. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global editora, 2004, p. 51.

⁶⁹ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 14.

⁷⁰ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo vol 2. Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 72.

que passa a perambular ao redor da casa paterna, nu e aos gritos e uivos. E, como Jonas viu um homem saindo de seu quarto e não conseguiu identificá-lo (esse homem era justamente Nonô), ele passa a deflorar adolescentes em sua casa como forma de vingar-se de Senhorinha.

Para melhor compreendermos o modo como opera o Imperativo Categórico, voltemos para a sua criação Immanuel Kant (1724-1904) cunhou o conceito. Seu enunciado mais conhecido, que faz referência ao céu estrelado e à lei moral, remete à sua infância, conforme suas palavras:

Minha mãe, com os seus piedosos ensinamentos e com o exemplo de uma vida virtuosa, guiou seus filhos para o temor de Deus. Muitas vezes me conduzia fora da cidade e me fazia observar as obras de Deus, exprimindo-se com religioso entusiasmo sobre a sua sabedoria, onipotência e bondade, e imprimia no meu coração o mais profundo respeito ao Criador de todas as coisas. Não a esquecerei nunca, pois depositou e fez germinar em mim a primeira semente do bem. Abriu meu coração às impressões da natureza. Excitou e alargou minhas idéias, e as suas lições exerceram sempre uma influencia salutar e persistente sobre minha vida.⁷¹

Kant ficou conhecido como um homem exageradamente metódico. Tinha um físico frágil e pequena estatura. Foi muito influenciado pela leitura das obras de Hume (1711-1776). Era também um admirador do pensamento de Rousseau (1712-1778). Representante do pensamento iluminista, foi considerado um ponto de convergência do pensamento filosófico anterior. Sua obra representa uma grande fonte da qual se origina a maior parte das reflexões dos séculos XIX e XX. Dentre essas elaborações teóricas, podemos incluir a psicanálise freudiana. Com efeito, o movimento psicanalítico nasceu imbuído de uma série de contribuições de Kant, as quais pretendemos situar brevemente aqui, principalmente na relação entre o Supereu e o Imperativo Categórico.

Kant expandiu o caminho clássico inaugurado por Platão e Aristóteles. Esse caminho é o do ser humano em sua “ânsia de saber”, ainda que a satisfação dessa ânsia não seja prometida. O universo espiritual analisado por Kant gira em torno de duas grandes questões. A primeira diz respeito às possibilidades, aos limites e às esferas de aplicação do conhecimento. A segunda trata do problema moral no que se refere à ação do homem em relação aos semelhantes. Kant dedica-se a estabelecer um modo de proceder para o homem que o possibilite alcançar a felicidade.

Em Kant, a questão moral é posta a partir de pressupostos necessários não empíricos, em que se fundam os princípios válidos universalmente. O Imperativo Categórico é o único capaz de construir toda a filosofia da moral, pois ele postula a existência de uma

⁷¹ *Apud Galeffi, R. A filosofia de Immanuel Kant. Brasília: Editora UnB, 1986, p. 26*

faculdade mental que possibilita às pessoas terem noção do dever. Tais obrigações morais estão fora do domínio sensório perceptivo, o que indica que apenas o próprio sujeito pode imputar a si mesmo uma obrigação.

Kant parte do princípio segundo o qual a Filosofia, que herdamos dos gregos, está em três partes: a Física, a Ética e a Lógica. O conhecimento racional pode ser material, quando considera qualquer objeto e leis a que eles estão submetidos, ou formal, quando ocupa-se da forma do entendimento e da razão em si mesmos e das regras universais do pensar em geral, sem distinção dos objetos. A Lógica ocupa-se da filosofia formal. Quanto ao conhecimento material, ele está presente na Física, que propõe as leis da natureza, e na Ética, também chamada de Teoria dos Costumes, que se ocupa das leis da liberdade. A Lógica, por definição, não pode ter parte empírica. Tanto a Física quanto a Ética, também denominada de Filosofia Moral, podem cada uma ter a sua parte empírica. A Física, ou Filosofia Natural, determina as leis da natureza como objeto da experiência, ou seja, as leis segundo as quais tudo acontece. A Filosofia Moral, por sua vez, determina as leis da vontade do homem enquanto ela é afetada pela natureza. Nesse sentido, ela busca estabelecer as leis segundo as quais tudo deve acontecer. Mas não apenas isso, pois procura também ponderar sobre as condições sob as quais muitas vezes não acontece o que devia acontecer.

Assim, a Filosofia que se baseia na experiência é empírica. Em contrapartida, a Filosofia que se baseia em doutrinas que se apóiam em princípios *a priori* é a Filosofia pura. Quando esta última é apenas formal, estamos diante da Lógica. Mas, quando se limita a determinados objetos do conhecimento, temos a Metafísica. Nas palavras de Kant:

Desta maneira surge a idéia duma dupla metafísica, uma Metafísica da Natureza e uma Metafísica dos Costumes. A Física terá portanto a sua parte empírica, mas também uma parte racional; igualmente a Ética, se bem que nesta a parte empírica se poderia chamar especialmente Antropologia prática, enquanto a racional seria a Moral propriamente dita.⁷²

Em alguns parágrafos adiante, Kant defende a necessidade imprescindível de uma Metafísica dos Costumes que busque a fixação do princípio supremo da moralidade:

Uma Metafísica dos costumes é, pois, indispensavelmente necessária, não só por motivos de ordem especulativa para investigar a fonte dos princípios práticos que residem a priori na nossa razão, mas também porque os próprios costumes ficam sujeitos a toda a sorte de perversão enquanto lhes faltar aquele fio condutor e norma suprema do seu exato julgamento. Pois que aquilo que deve ser moralmente bom não basta que seja conforme à lei moral, mas tem também que cumprir-se por amor dessa mesma lei; caso contrário, aquela conformidade será apenas muito contingente e incerta,

⁷² Immanuel Kant. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70, 1948/2005, p. 14

porque o princípio imoral produzirá na verdade de vez em quando ações conforme à lei moral, mas mais vezes ainda ações contrárias a essa lei.⁷³

Desta forma, cabe à Metafísica dos Costumes a investigação dos princípios de uma possível vontade pura, enquanto as ações e as condições humanas do querer em geral devem ficar a cargo da Psicologia, que seria um ramo da Antropologia prática. O conceito de obrigação, por exemplo, não é objeto da Metafísica dos Costumes e, sim, daquela Psicologia, visto que esta não distingue os motivos empíricos dos motivos morais de determinação que se apresentam *a priori* pela razão.

A necessidade de perceber que o campo perceptual humano vai além dos sentidos foi reiteradamente defendida por Kant. Faz-se necessário reconhecer e definir as coisas como elas realmente existem. Utilizando a terminologia grega, Kant chamou a “coisa-em-si” de *númeno*. Contrapondo-se a esse *númeno*, que sabemos que existe, intuímos e até mesmo usamos, estão os *phaenómena*, que são informados pelo senso-percepção. Trata-se de dois tipos de experiência, que se diferenciam em sua natureza, mas não necessariamente diversos no que concerne ao objeto dessas experiências.

Buscando situar as origens da Psicanálise na obra de Kant, Sandler coloca essa questão nos seguintes termos:

Poderíamos nos perguntar: assim como realmente parecem existir âmbitos diversos em sua natureza enquanto experiência, como Kant coloca, o âmbito da experiência sensível e o âmbito da experiência do julgar, existiriam também tipos de “âmbitos da existência”? Freud conseguiria uma formulação que me parece mais precisa, relativa aos *númena* e aos fenômenos; ele nos indica que há duas formas diversas de existência: “a realidade psíquica” e a “realidade material”. Há um ponto crucial aqui, desenvolvido ao longo de toda a sua obra, e mais especificamente no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*. Formas diversas de existência, mas... da *mesma existência*?⁷⁴

Segundo Kant, o Imperativo Categórico é uma faculdade interna, uma consciência intuitiva da própria mente enquanto *númeno*, que permitiria ter noção de suas próprias obrigações. As obrigações morais ficam fora do mundo material dos fenômenos captados pelo senso-percepção. Em outras palavras, o sentido de obrigação ou dever origina-se diretamente da própria pessoa como *númeno*. Isso vem antes de qualquer conclusão que a mente possa a vir a ter a partir do mundo dos fenômenos, exterior a ela. Em Kant, a Moral e o Dever têm o sentido de algo que pode ser considerado como um ancestral da aquisição do princípio da realidade. Algo que é o que é, independentemente dos desejos conscientes e das intenções

⁷³ *idem* p.16

⁷⁴ Paulo Cesar Sandler. *As Origens da Psicanálise na Obra de Kant*. Rio de Janeiro: Imago. 2000, p. 28.

racionais humanas. Notamos em Kant uma tendência para demonstrar o caráter inconsciente da escolha entre dever e desejo, pois esta ocorre na noção intuitiva da mente enquanto *númeno*, em si incognoscível. O Imperativo Categórico caracteriza-se por uma determinação que a mente dá a si mesma de uma forma incondicional e compulsória.

Segundo Kant, nada é possível pensar que possa ser considerado como bom, sem nenhuma limitação, a não ser a boa vontade. A boa vontade não é boa por aquilo que promove ou realiza, pela aptidão para alcançar qualquer finalidade proposta, mas tão-somente pelo querer, isto é, em si mesma e considerada em si mesma. Deve ser avaliada em grau muito mais alto do que tudo o que, por seu intermédio, possa ser alcançado em proveito de qualquer inclinação.

A razão é absolutamente necessária para produzir uma vontade boa em si mesma. O conceito de Dever (*sollen*) contém em si o de boa vontade, posto que, mesmo sob certas limitações e obstáculos subjetivos, o dever leva a cabo a boa vontade tornando-a um fim em si mesmo. Portanto, o valor moral da ação não reside no efeito que dela se espera. Dessa forma, só a representação da lei em si mesma, que só no ser racional se realiza, pode constituir o bem excelente a que chamamos moral. Essa lei não é uma lei qualquer, mas deve estar em conformidade com uma lei universal das ações em geral que possa servir de único princípio à vontade, isto é: “devo proceder sempre de maneira que eu possa querer também que a minha máxima se torne uma lei universal.”⁷⁵

Faz-se necessário esclarecer que o vínculo do Supereu com o Imperativo Categórico está no fato de que em Kant o mandamento opera a despeito de qualquer afeto, prazer ou simpatia. A lei moral co-manda exclusivamente pelo dever. Determinados fenômenos sociais podem ser compreendidos se for lançada sobre eles a luz do corolário do vínculo entre o Supereu carrasco e o Imperativo Categórico. Isso pode ser notado na tese de Hanna Arendt sobre o nazismo⁷⁶ refletindo criticamente sobre o julgamento de Adolf Eichman, que foi o responsável pela deportação de milhares de judeus para os campos de extermínio. Segundo Arendt, ele não era um monstro moral dotado de intenções puramente malignas. Ele, pessoalmente, nunca teve qualquer motivo para odiar os judeus. No entanto, apesar de ser uma pessoa “normal”, Eichman era incapaz de retirar-se das manifestações mundanas com o objetivo de refletí-las e julgá-las. Ele vivia aderido à superfície imediata do mandamento totalitário, impregnado pela sedução do Imperativo Categórico nazista: “Age de tal maneira

⁷⁵ Immanuel Kant. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70, 1789/2005, p. 28.

⁷⁶ Hanna Arendt. *Lições Sobre a Filosofia Política de Kant*, Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993, p. 133.

que se o *Führer* soubesse de tua ação, a aprovaria”⁷⁷. Segundo essa autora, o Imperativo Categórico kantiano, quando é preenchido pela vontade do *Führer* sob o revestimento de uma vontade do indivíduo autônomo, pode explicar o fenômeno nazista do “cumprimento do dever” isento de todo o sentimento de remorso e compaixão. Essa transformação é posta por Arendt como uma deformação do pensamento kantiano, pois no Imperativo Categórico o sujeito acata uma lei que a sua própria razão elaborou, tornando-se, assim, um legislador de si mesmo. Eichman sabia apenas como seguir as regras que lhe eram ditadas, sem jamais interrogar sobre a justiça daquilo que fazia. A sua máxima virtude era a total obediência, era seguir a regra pela regra.

Em Freud, também ocorre uma deformação do pensamento kantiano, pois o Supereu não é um produto racional. O Imperativo Categórico e o Supereu freudiano estão em dois planos distintos. O primeiro diz respeito ao nível consciente, fenomenológico e sintomatológico, ou seja, o que é da ordem do conteúdo manifesto. O segundo refere-se ao plano inconsciente e energético, ou seja, o conteúdo latente. O Imperativo Categórico preconiza uma moral em princípios que visam ao bem comum, à necessidade de se agir por respeito à lei. Seu conteúdo pode ser definido como: “Age apenas segundo uma máxima tal que possa ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal”. Já o Supereu encerra conteúdos pulsionais que estão perpassados por formações reativas, paradoxos e incongruências. A esse respeito, Didier-Weill, nos ensina:

Ora, o paradoxo do Supereu consiste em encarnar o fato de que “o olho ouve”, e que “o olho fala”, excetuando o fato de que ele não ouve como o faz o ouvido e nem tampouco fala como o faz a boca: se ele ouve, é segundo o modo de adivinhamento do pensamento e se ele fala, não é porque supõe um sujeito, mas porque o dessupõe.⁷⁸

Dessa forma, a analogia possível entre o Supereu e o Imperativo Categórico encontra-se nos aspectos de crueldade e de obediência compulsiva a uma lei que é recebida como um ditame impessoal e inexorável, formulada na terceira pessoa. Segundo Kant, os imperativos ordenam de forma hipotética ou categórica. Os hipotéticos representam a necessidade prática de uma ação possível como meio de alcançar qualquer outra coisa que se quer. O Imperativo Categórico seria aquele que representaria uma ação como objetivamente necessária por si mesma, sem relação com qualquer outra finalidade. Dessa maneira, apenas o Imperativo Categórico pode determinar o dever do cumprimento da boa vontade.

⁷⁷ *idem*, p.135.

⁷⁸ Alain Didier-Weill. *Os Três Tempos da Lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 84.

Kant postulava a criação de “eus *númenos*”, revelando nosso valor moral como um “fim em nós mesmos”. Se, para Kant, a ordem sensível em nós é um *pathos* formado por paixões e sentimentos, a conduta moral necessita da renúncia desse *pathos* identificando a vontade à Lei. Isso pressupõe uma forma racional de desejar no homem. A dignidade de ser superior à natureza sensível provém de um desejo identificado à Lei. Caracteriza-se, desse modo, o Iluminismo kantiano segundo o qual os animais são regidos por instintos, e o homem pela Lei, entendida como uma faculdade de desejar superior. Faz-se importante distinguir lei de Lei. No modo de ver kantiano, as leis arbitrárias criadas pelos homens devem ser distinguidas, da Lei que nos caracteriza como humanos e que assume a forma de um Imperativo Categórico.

A filosofia antiga fundamentou a lei relacionando-a a um Bem supremo. A modernidade, por sua vez, despontou sob o signo da Lei como pura forma, e seu correspondente moral imediato é a renúncia. Na era pré-kantiana, as leis conduziam-nos ao conhecimento do Bem; imitavam e diziam o que era o Bem do qual elas derivavam. Com a *Crítica da Razão Prática*, a lei foi elevada à unicidade pura e vazia. O Bem passou a ser submetido à Lei. Kant promoveu uma reversão em que a Lei é um princípio sem interioridade e sem conteúdo. A partir de então, passou a ser moral toda ação que fosse regulada pelo Imperativo Categórico, ou seja, cuja máxima pudesse ser pensada como universal e cujo único móvel fosse a renúncia ao *pathos*. Esta é a apatia kantiana, tomada como modelo universal a partir da Lei. Nessa proposição do pensamento do filósofo de Königsberg, a Lei é exercida com mais força e rigor quanto mais profunda for a renúncia.⁷⁹

Freud revelou os mecanismos implícitos na formulação kantiana e relacionou-os com o conceito de Supereu. Nesse sentido, não é a renúncia às pulsões que deriva do Supereu, o Supereu é que nasce da renúncia. As relações entre o Supereu, o Imperativo Categórico, a renúncia e a castração serão desenvolvidas no tópico a seguir.

⁷⁹ Cf. Bruno, M. *Duas faces do theatrum philosophicum de Kant* In Barcellos, J. C. & David, S.N. (org) *A Renúncia*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2006, p. 33.

1.3 Castração e renúncia: a pequena glória de Glorinha

Deus me livre da virtude ressentida, da fiel sem amor.

Nelson Rodrigues⁸⁰

Segundo Laplanche, o Complexo de Castração é o ponto de articulação entre o problema da transcendência da lei (que se faz notar sempre que cedemos à propensão de escrever com maiúsculas certas instâncias: o Pai, o Outro ou a Lei) e a angústia moral que é, em grande parte, pulsional. A angústia de castração é, atualmente, um termo corrente em Psicanálise. Entretanto, ela deve ser situada entre muitas outras, por exemplo, a angústia de fragmentação, de separação, etc. A angústia de castração, entendida como uma tradução subjetiva do ataque pulsional interno, é bem diferente da angústia gerada pelo temor de um ataque corporal, que seria o da castração:

Há, portanto, uma séria distância a percorrer, justamente aquela que liga e separa os termos angústia e castração. O que se quer dizer, exatamente, quando se fala de angústia de castração? É a ameaça de castração que gera essa angústia, ou essa angústia não estará ligada, de uma outra maneira, à castração?⁸¹

O termo lei leva-nos a entender a castração como castigo imputado a uma transgressão. A distinção proposta por Kant entre o Imperativo Hipotético e o Imperativo Categórico é importante para melhor compreensão dessa questão. No Imperativo Hipotético, temos um princípio condicionado. Nesse sentido, a lei da castração é assim enunciada: “Se não te submeteres a tal tipo de conduta, serás castrado.” A ameaça de castração funciona como uma polícia ou um algoz, ou seja, um agente externo que propõe uma lei heterônoma: “Se dormires com tua mãe, aliás, tanto faz se o faças ou que o desejes – serás castrado.” Essa característica da lei de castração liga, de uma maneira extrínseca (o *phaenomena* kantiano), uma lei e uma pena que pune sua transgressão. Não apenas serás punido, mas és punido exatamente onde pecaste. És punido no corpo do delito, no ponto do desejo, ou seja, em seu pênis.

Quanto ao Imperativo Categórico, temos uma lei auto-sacionada, imposta categoricamente ao sujeito. O Imperativo e o Castigo seriam uma coisa só. A lei é imposta categoricamente ao sujeito: *serás castrado*. Nesse caso, a castração é constitutiva do sujeito.

⁸⁰ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 43,

⁸¹ J. Laplanche. *Castração: Simbolizações*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 3

Não existe uma relação hipotética advinda de uma punição vinda de um outro (ou um Outro) como consequência de um ato ou de uma intenção reprovável. O Imperativo Categórico, quando imposto à castração, forma o que Kant denominou de autonomia da vontade, o que possibilita uma promessa de alcance de uma felicidade maior. Assim, no Édipo existe uma perspectiva de realização pulsional futura. Existe, fundamentalmente, um aspecto encorajador: “Se queres desfrutar das mulheres, debes primeiramente renunciar a tua mãe”. “Se queres ser sexualmente potente, debes ser castrado categoricamente de sua mãe”.⁸²

Em síntese, na lei de castração hipotética, a castração representa um castigo, uma ameaça, uma função de guarnição policial. Já na lei de castração categórica, temos uma lei que instaura, na dimensão do futuro, uma promessa: tu renuncias agora ao teu prazer sexual para que te abras uma perspectiva de realização sexual.

No campo psicanalítico, a renúncia é um tema diretamente ligado ao Supereu. Sendo o Supereu o correspondente da introjeção da autoridade, ele deve estar outorgado do poder necessário para realizar a passagem do perverso-polimorfo ao ser humano civilizado. Deve ser capaz de efetivar a elevação do sublime ao cerne do desejo. Nesse sentido, o Supereu opera uma renúncia fundada em uma promessa: uma futura realização pulsional. Em seu artigo *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, Freud discutiu o valor da renúncia presente no decorrer de uma análise, o que nos faz pensar na importância de uma elaboração no Supereu do sujeito durante o percurso analítico:

O trabalho psicanalítico continuamente se defronta com a tarefa de induzir o paciente a renunciar a uma dose imediata e diretamente atingível de prazer. Não se pede a ele que renuncie a todo prazer; talvez não se possa esperar isso de nenhum ser humano, e até mesmo a religião é obrigada a apoiar sua exigência de que o prazer terreno seja posto de lado prometendo proporcionar em seu lugar uma quantidade incomparavelmente maior de um prazer superior no outro mundo. Não apenas se pede ao paciente que renuncie às satisfações que inevitavelmente trarão consequências prejudiciais. Sua privação deve ser apenas temporária: ele só tem de aprender a trocar uma dose imediata de prazer por uma mais segura, ainda que adiada. Ou, em outras palavras, sob a orientação do médico pede-se a ele que avance do princípio do prazer para o princípio da realidade pelo qual o ser humano maduro se distingue de uma criança.⁸³

A passagem à qual Freud se refere acima, do princípio do prazer para o princípio da realidade, não se opera de modo tão simples. O processo de adiar a satisfação, submetendo o desejo à lei da temporalidade é pensado de um modo diferente da concepção kantiana, uma

⁸² *Idem*, p. 68

⁸³ S. Freud. “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB, XIV. p 352.

vez que o Inconsciente é a-temporal. Em *Além do princípio do prazer*, Freud argumenta a favor de um modo *sui generis* de o Inconsciente funcionar no que se refere ao tempo:

Em conseqüência de certas descobertas psicanalíticas, encontramos hoje em posição de empenhar-nos num estudo do teorema kantiano segundo o qual tempo e espaço são ‘formas necessárias do pensamento. Aprendemos que os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, ‘a-temporais’. Isso significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a idéia de tempo não lhes pode ser aplicada.⁸⁴

É importante notar que Freud não procede a um debate filosófico contra a percepção de Kant. Freud fundamenta-se em dados psicanalíticos, colhidos na relação transferencial com os pacientes. A crítica de Freud dirige-se ao caráter universal do espaço e do tempo como formas necessárias do pensar humano. Ele discorda da universalidade da estruturação espaço-temporal da sensibilidade humana.

Podemos delinear o seguinte percurso seguido pelo raciocínio freudiano:

- 1) Kant sustenta que o espaço e o tempo constituem a estrutura universal e *a-priori* do espírito humano.
- 2) Os dados extraídos do trabalho psicanalítico revelam pelo menos um tipo de processo psíquico que não se classifica na universalidade temporal: os processos inconscientes que são a-temporais.
- 3) Portanto, o espaço-tempo não pode pretender a universalidade.

Essa a-temporalidade do Inconsciente significa que os processos inconscientes não estão submetidos à organização temporal do antes e do depois uma vez que na *Interpretação dos Sonhos* Freud já postulava que: “No Inconsciente, nada termina, nada passa, nada é esquecido”⁸⁵. A a-temporalidade diz respeito a uma não-diacronicidade, a uma não-linearidade na evolução do tempo. Desse modo, afirmar que não se pode aplicar nenhuma representação temporal aos processos inconscientes é conferir a estes um caráter ‘eterno’. No entanto, eterno significa aqui o que é inacessível a uma modificação temporal, ou seja, eles estão situados em uma dimensão fora do tempo, que não pode estar sujeita ao tempo e nem pode sofrer causalidade temporal. Os processos psíquicos inconscientes necessitam, portanto, de uma classificação própria.

Em parágrafos acima, situamos a renúncia operada pelo Supereu como um processo fundamental no trabalho psicanalítico. Mas como essa renúncia deverá ocorrer, se o Inconsciente não concebe a idéia do futuro? Mesmo diante desse impasse, temos que

⁸⁴ S. Freud. “Além do princípio do prazer” (1920) ESB XVIII p. 39.

⁸⁵ S. Freud. “A Interpretação dos Sonhos” (1900) ESB V p. 530.

considerar que todo o trabalho de civilização (*Kulturarbeit*) está fundado em um investimento libidinal dirigido por uma mediação que está presente na estruturação psíquica do ser humano. Com efeito, o trabalho de civilização só ocorre por meio de um adiamento dos prazeres, pela passagem do princípio do prazer ao princípio da realidade. Resta lembrar que o princípio da realidade também serve ao princípio do prazer, só que de um modo elaborado pela civilização.

A passagem entre os dois princípios acima descrita também pode ser entendida à luz do complexo de Édipo como metáfora explicativa do processo de ingresso no mundo societário humano. Pensamos que isso ocorre devido a uma promessa constitutiva presente no drama edípico, instaurada pela lei de castração fundada em um Imperativo Categórico, que forma a idéia de que no futuro poderá haver uma satisfação melhor do que aquela à qual no momento se deve renunciar. Em outras palavras, Édipo também opera na temporalidade pulsional, impondo condições ao gozo imediato requerido por Narciso.

Pelo que foi exposto, podemos concluir que a renúncia não é uma virtude, apesar de diversas concepções moralizantes pregarem uma apologia à renúncia às pulsões. Na abordagem freudiana, tais teorias são morais e fundadas no recalque. Um grave equívoco seria postular que a psicanálise freudiana é uma anti-moral. Isso seria por demais arbitrário. A prática clínica leva Freud a reconhecer que, por motivos estruturais, o sintoma não pode ser erradicado. O conceito de Supereu é fundamental para compreender essa impossibilidade. Quando Freud trata a consciência moral como um sintoma, ele busca articulá-la à pulsão que a nutre. Assim, a culpa fica remetida à sua fonte:

O sadismo do Supereu e o masoquismo do Eu suplementam-se mutuamente e se unem para produzir os mesmos efeitos. Só assim, penso eu, podemos compreender como a supressão de um instinto pode, com freqüência ou muito geralmente, resultar em um sentimento de culpa, e como a consciência de uma pessoa se torna mais severa e mais sensível, quanto mais se abstém da agressão contra os outros.⁸⁶

Diante de uma imposição cultural para que o sujeito ceda ao seu desejo, o sentimento de culpa, resultante disso, representa o próprio mal-estar da civilização. Resta a satisfação substitutiva proporcionada pelo sintoma, desde que se abstenha da agressão contra os outros, ou seja, de gozar do (no) semelhante. Tal é a conjuntura na qual Freud formulou sua teoria que tanto inflama a culpabilidade neurótica.

Entretanto, em psicanálise, o sintoma necessita ser contextualizado historicamente. Assim, o sintoma social preponderante no início do século passado que foi analisado por

⁸⁶ S. Freud “O Problema Econômico do Masoquismo” (1924) ESB XIX p. 187.

Freud, revela o recalque como sua pedra de toque. Já os dias atuais são marcados por uma sociedade que faz a apologia da perversão. Dessa maneira, os mecanismos característicos da sintomatologia perversa passaram a ganhar maior relevo. Dentre estes estão a recusa (*Verleugnung*) e a (de) negação (*Verneinung*) que levam a um comportamento marginal em relação à lei, cuja confiabilidade decresce a cada dia.⁸⁷

Por meio de uma abordagem analítico-existencial, Martins busca na linguagem ordinária determinados verbos que revelam as formas de existência que demarcam as estruturações neuróticas e perversas, assim como as timopáticas e psicóticas. Essas duas últimas seriam articuladas com o devir e o pensar, e as duas primeiras com o aparentar e o dever, respectivamente. Como estamos a tratar da problemática da renúncia, iremos ater-nos às neuroses e perversões. O oposto do ordenamento do dever marca as perversões. A neurose, por sua vez, retrata a quebra e a dolorosa vivência no que tange à aparência. “A clínica, ao assinalar as dificuldades no aparentar, tem o poder de revelar e fazer surgir com toda a autenticidade as dificuldades de manutenção do antagonismo entre Ser e aparência.”⁸⁸ Apesar de Heidegger ter colocado certas objeções à essa concepção, ele postula que tal idéia está presente nos gregos, conforme pode ser encontrado em *Édipo Rei*, de Sófocles. Assim como ocorre na tragédia grega, a clínica psicanalítica promove o sair da aparência, do latente e do disfarce. As neuroses representam o campo privilegiado para esse embate.

Para demonstrar o conflito neurótico, Freud utilizou a seguinte metáfora: “a neurose é um problema de alcova”.⁸⁹ O pensar de Nelson Rodrigues corrobora essa proposição. Tal figura de linguagem torna evidente que a neurose é um problema que ocorre no espaço doméstico, mas em um lugar que não é exposto a um olhar moral. Portanto, a figura da alcova envia-nos à sexualidade e aos seus impasses que martirizam os envolvidos e os colocam em um estorvo quanto à sua resolução. Na neurose histérica, a divisão entre o Ser e o aparecer é deflagradora do conflito vivenciado enquanto fenômeno. Processos de velamento e disfarce estão a serviço da ocultação do que é o cerne do conflito. Instala-se uma dialética do mostrar e do esconder, do aparecer e do desaparecer, do entrar e sair de cena.

Uma análise da personagem *Glorinha* da peça *A Falecida* aproxima-nos das considerações da filosofia moral de Kant e também da renúncia neurótica sob os pontos de vista da divisão entre o Ser e o aparecer, proposta por Martins. O filósofo alemão tece considerações sobre o dever e a boa vontade. Nesse sentido, mesmo que uma pessoa possua

⁸⁷ Cf. Caligaris, C. in Aragão et al. *Clínica do Social*. São Pulo: Escuta, 1991)

⁸⁸ Francisco Martins *Aparentar, o Dever, o Pensar e o Devir: Ensaio Analítico-Existenciais sobre Figuras Exemplares do Cinema e da Literatura*. Brasília: Editora Unb, 2007, p. 19.

⁸⁹ S. Freud. “Totem e Tabu” (1913 [1912-1913]) ESB XIII

moderação nas emoções e paixões, autodomínio, calma e reflexão, isso, por si só, não revela o valor de seu caráter:

Com efeito, sem os princípios de uma boa vontade, podem elas tornar-se muitíssimo más, e o sangue frio de um facínora não só o torna muito mais perigoso como o faz também imediatamente mais abominável ainda aos nossos olhos do que o julgaríamos sem isso.⁹⁰

Para o filósofo de Königsberg, o valor de um caráter deve ser medido não apenas por uma ação *conforme* o dever, mas principalmente *por* dever. Desse modo, a boa vontade consiste em fazer o bem não por inclinação, mas por dever. Como veremos, a retidão moral da personagem Glorinha é mantida muito mais por conveniência e inclinação do que por dever. Seu seio extirpado cria uma inclinação para a auto-imposição de uma renúncia sexual que faz com que ela tenha uma conduta conforme a moral vigente. Isso, entretanto, não significa que haja uma conduta por dever, portadora de um valor moral. Nas palavras de Kant:

Gostamos de lisonjear-nos então com um móbil mais nobre que falsamente nos arrogamos; mas em realidade, mesmo pelo exame mais esforçado, nunca podemos penetrar completamente até aos móveis secretos dos nossos actos, porque, **quando se fala de valor moral, não é das ações visíveis que se trata, mas dos seus princípios íntimos que não se vêem.** [grifos nossos].⁹¹

Somos levados a crer que o virtuosismo de Glorinha é compatível com seu nome próprio. Trata-se mesmo de uma glória ínfima e miúda. Uma falsa moralista que, na sua hipocrisia de crente, não pode criar. O seio, como representante da fecundidade criativa, foi destruído pelo câncer. A mesma análise pode ser encontrada em um excerto de suas *Memórias*, em que Nelson nos relata cenas de um carnaval que ele viveu em sua infância na rua alegre da Aldeia Campista. São descritas batalhas de confetes, e o carnaval é retratado como um alto acontecimento erótico. Em contrapartida, nos tempos modernos, “com a nudez indiscriminada e frenética, os jogos do sexo não ardem mais. O último carnaval foi de uma aridez desesperadora na sua castidade absurda. Nunca a mulher foi tão pouco desejada.”⁹²

Na infância de Nelson, todos os nus estavam vestidos. Em uma noite carnavalesca, Nelson e outros meninos da rua foram levados à praça Saenz Peña. Os carros passavam com meninas nas capotas e nos pára-lamas. Quando, de repente, ouviu-se um silêncio ensurdecedor. Surgiu um carro aberto com uma odalisca em pé, e em sua fantasia havia uma abertura por onde se podia avistar o umbigo. “Era uma modesta nesga de carne, insinuada no

⁹⁰ Immanuel Kant. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 22

⁹¹ *Idem*, p. 40

⁹² Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 40.

decote abdominal. Mas esse umbigo revelado era pior do que a nudez absoluta”⁹³. A reação das senhoras que estavam acompanhando Nelson foi de um furor moralista que causou dispnéias emocionais e brotoejas nas senhoras “virtuosas”:

As vizinhas cochichavam entre si: - “Sem vergonha! Indecente”. O carro já ia longe, levando, em triunfo, o insuportável umbigo. E, ao meu lado, as vizinhas ainda cacarejavam. Como era ressentido, furibundo, o pudor daquelas senhoras gordas, honestísimas e cheias de varizes.⁹⁴

Nas vizinhas impregnadas pela carolice, o dever e a virtude não passaria de uma conformidade e até mesmo de uma conveniência, pois o recalque do desejo levava senhoras gordas e honestísimas a um ressentimento revestido de ódio. Nas palavras de Kant, elas estariam agindo conforme o dever e não por dever. Nesse sentido, não representam uma ação conforme a boa vontade. Nelson procede a uma denúncia das convenções hipócritas de uma sociedade que se pretende moralista. Utilizando da filosofia moral kantiana, podemos revelar aquilo que se encontra além das aparências, aqueles princípios íntimos que não se vêem, e ilustrar essa descoberta por meio da obra do autor de *A Falecida*.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

1.4 Nelson e Mário Rodrigues: a identificação com o Pai e a gênese do Supereu

Penso no meu pai. Um artigo de Mário Rodrigues era lido em voz alta, nos botecos mais analfabetos. E a pura delícia auditiva de sua prosa aumentava a tiragem do jornal em trinta mil exemplares ou mais. Era a época em que uma boa frase derrubava um ministério. As instituições tremiam com uma penada do grande jornalista.

Nelson Rodrigues⁹⁵

Geneticamente o superego é o herdeiro do agente paterno. Frequentemente ele mantém o ego em estreita dependência, e, ainda, realmente o trata como os genitores, ou o pai, outrora trataram o filho, em seus primeiros anos.

Sigmund Freud⁹⁶

O arguto observador da *Vida como ela é* nasceu aos 23 dias de agosto de 1912. Nelson Falcão Rodrigues foi o quinto filho de Mário Rodrigues e Maria Esther Falcão, dentre uma família de quatorze filhos, sete homens e sete mulheres. Para casar com Esther, moça de família batista Mário precisou decorar páginas inteiras da Bíblia e frequentar um templo, onde, inclusive, chegou a ser orador. Mas o temperamento inquieto, irreverente e crítico de Mário afastou-o desse ambiente dogmático. A figura excêntrica e talentosa desse jornalista, sempre envolvido em casos bombásticos de atentados à Lei de Imprensa vigente, deixou marcas profundas na personalidade do menino Nelson, que o idealizou como um verdadeiro herói:

Ora, meu pai é, na minha vida, uma figura obsessiva. Eu não seria o que sou, não teria escrito uma frase, uma linha, uma peça, se não fosse seu filho. Estou todo embebido de sua violência e sua fragilidade. Ainda agora, eu o vejo, doente, na cama, com a face escavada pela agonia. Eu me lembro de sua última noite. Da esquina já ouvia sua dispnéia. (...) Morreu há 37 anos. Eu direi tanto tempo depois: - Mário Rodrigues foi o maior jornalista brasileiro de todos os tempos. Desde os sete anos, eu lia os seus artigos e me crispava de beleza. Ainda hoje eu os leio: e eles preservam, através das gerações, o verbo fremente de justiça e de procela. E, no entanto, ninguém fala de Mário Rodrigues. Nas histórias jornalísticas, o seu nome não aparece. Há um silêncio e repito: - um vil silêncio.⁹⁷

⁹⁵ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 278.

⁹⁶ S. Freud "O Humor" (1927) ESB XXI, p. 167-168.

⁹⁷ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 145.

Sua mãe, sempre submissa, nunca discordava do marido. O amor entre Esther e Mário não esmoreceu nem mesmo quando ele esteve preso, e, na própria cela, geraram Dorinha. Ela teria uma morte prematura, aos nove meses de idade, contribuindo, assim, para a configuração trágica da família. Desse modo, eis Nelson Rodrigues diante desse pai herói e de uma figura materna que comparava a Nossa Senhora: “aquela que era a mais amiga e meiga das mulheres”⁹⁸. Um pai eminentemente simbólico necessita do amor e da consideração maternos, tendo em vista que é a mãe quem testemunha a palavra do pai como suporte da Lei. O pai, equivalente ao significante que emerge do lugar do gozo excluído, pode ser interpretado à luz do mito freudiano de *Totem e Tabu*, como um pai idealizado que é convocado a operar no lugar de agente da castração.

Partimos do pressuposto de que o Supereu rodriguiano que transparece em sua obra, em sua obsessão e na constituição desse pai ideal, na figura de Mário Rodrigues, estão intrinsecamente relacionados. Entretanto, não se pode deixar de mencionar que existe uma grande distância entre a figura do pai, no complexo edipiano, e sua personalidade, tal como aparece na realidade familiar. Além do mais, a ambivalência é uma constante nessa identificação:

O relacionamento de um menino com o pai é, como dizemos, ‘ambivalente’. Além do ódio que procura livrar-se do pai como rival, uma certa medida de ternura por ele também está habitualmente presente. As duas atitudes mentais se combinam para produzir a identificação com o pai; o menino deseja estar no lugar do pai porque o admira e quer ser como ele, e também por desejar colocá-lo fora do caminho todo esse desenvolvimento se defronta com um poderoso obstáculo. Em determinado momento, a criança compreende que a tentativa de afastar o pai como rival seria punida por ele com a castração. Assim, pelo temor à castração – isto é, no interesse de preservar sua masculinidade – abandona seu desejo de possuir a mãe e livrar-se do pai. Na medida em que esse desejo permanece inconsciente, constitui a base do sentimento de culpa.⁹⁹

Freud ensina-nos que o mal é originalmente aquilo pelo qual somos ameaçados de ser privados de amor. O sentimento de culpa seria uma resposta à perda de amor do pai. A natureza enigmática da culpabilidade demonstra-se por meio de sujeitos que, quando submetidos ao ódio, à violência e à perseguição, não reagem com o ódio que seria de se esperar, mas, ao contrário, assumem a infâmia, a vergonha e a culpa. Um relato marcante, ocorrido na adolescência de Nelson ilustra esse fenômeno:

⁹⁸ *idem*, p. 119

⁹⁹ S Freud. ”Dostoievski e o Parricídio” (1928 [1927]) ESB XXI p. 188

Certa vez, aconteceu uma coisa que me feriu para sempre. Venho eu pela rua dos Ourives e olhei acidentalmente para um casal. O rapaz perguntou insolentíssimo: - Que é que está olhando? Baixei a cabeça e apressei o passo. Mas ia pensando: - se ele me der um bofetão, eu não reajo. Naquela ocasião, eu não tinha emprego, não tinha nada. E certos pundonores exigem salário e as três refeições diárias.¹⁰⁰

Nelson fala-nos em um tom crescente da falta, até concluir: “não tinha nada”. Essa situação de abandono paralisou-o a ponto de não ser capaz de defender sua dignidade, sua honra e o seu brio diante daquele que o ofendia sem motivos.

Para além da história individual e suas idiossincrasias, Freud procura a explicação fundamental dessas condutas no mito do assassinato do pai, quando postula que o ato primordial foi vivido pelos filhos ao mesmo tempo como uma libertação e um sacrilégio. Surge então um amor paradoxal, pois os filhos não só detestam o pai, mas também o amam. Isso explica a necessidade do sujeito de defender um pai ideal. Da figura do pai atormentador real, vivido no drama edípiano, irá surgir a instância do pai ideal, necessário para assegurar a existência do sujeito. Tal posição neurótica expressa um fracasso da introdução da Lei. A figura imaginária do pai ideal define-se no desaparecimento do pai morto simbólico (Ideal do Eu), venerado pacificamente e atenuante da culpa:

Assim o recalçamento da agressividade teve por função salvar o pai real, e para além dele o pai ideal que, como onipotente e todo-saber, é a garantia do mundo. Desse modo, a neurose perpetua, ao esclarecê-la, o detalhe do mito freudiano que atesta que o pai horrível que suscitou o ódio dos filhos alimenta também secretamente a admiração e o amor deles. (...) A transmutação da figura do pai terrível em pai ideal demonstra então que é mais fácil para o homem colocar sua morte entre as mãos do Outro que tê-la entre as suas próprias. É em nome deste princípio que construiu a figura do Deus terrível que Michelangelo pintou no teto da Capela Sistina e cuja morte anunciada por Nietzsche corre o risco de retornar sobre ele, caso seja confirmada, a angústia presa à carga do desejo.¹⁰¹

Nesse sentido, Freud postula que a culpa é o motor da civilização, pois nela o amor e o ódio se intrincam indissociavelmente. Em uma comunidade civilizada, cada um sobrevive em nome do ódio ao pai, que pode estar metaforizado inicialmente no irmão e, em seguida, no estrangeiro e no excluído, e se salva em nome do amor pelo pai, metaforizado no líder político, no ídolo e no herói. Dessa forma, o fim da culpa (estabelecido no desintrincamento das pulsões) marcaria também o fim da história, isto é, o pai não pode ser assassinado definitivamente, pois o crime que fez com que ele desaparecesse não conseguiu apagar a lembrança do ato, mesmo que na memória dos homens persista a lembrança do pai

¹⁰⁰ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 38.

¹⁰¹ Henri Rey-Flaud. *Os fundamentos metapsicológicos de O mal-estar na cultura*. In Le Rider, J. (org) *Em torno de O mal-estar na cultura, de Freud*. São Paulo: Escuta, 2002, p 48-9.

“ilimitado”, suporte paradoxal da culpa e do progresso da cultura. Devido ao totem ser impotente para substituir completamente o pai primordial, é que o banquete totêmico vai repetir e expiar o assassinato do pai, alimentando a culpa dos filhos em um amálgama de amor e ódio como um fundamento da civilização. A função da festa totêmica é reanimar o ódio e, ao mesmo tempo, amenizá-lo até encontrar um ponto em que a culpa se perpetue.

Esta conclusão deixa transparecer que a instância do Supereu, que Freud correlaciona ao sentimento de culpa, não é uma excrescência monstruosa da consciência moral: ela é inicialmente a parte fracassada da metáfora primordial constitutiva do *Urverdrängung*, a condição necessária para que tenha linguagem e, portanto, o humano.¹⁰²

Portanto o Supereu possui seus aspectos paradoxais. Sua complexidade e sua importância para a prática psicanalítica no desvelamento dos mecanismos intrínsecos ao sintoma resultam em dificuldades para uma compreensão clara desse conceito. O que Freud oferece-nos como fundamento, constantemente reiterado, é o argumento de que, na base da articulação do Supereu situa-se a identificação primária com o pai. Ainda assim, admite que essa idéia possa ser aperfeiçoada:

Não posso dizer-lhes tanto quanto gostaria a respeito da metamorfose do relacionamento parental em superego (...) Assim, devem satisfazer-se com o esboço que se segue. A base do processo é o que se chama ‘identificação’ – isto é, a ação de assemelhar um ego a outro ego, em consequência do que o primeiro ego se comporta como o segundo em determinados aspectos, imitando e, em certo sentido, assimila-o dentro de si.¹⁰³

Na seqüência desse excerto, Freud diferencia a identificação da incorporação oral. Esta seria possivelmente a primeira identificação, um protótipo, psiquicamente vivida como uma operação corporal canibalística, enquanto naquela, por sua vez, ocorreria uma escolha objetal:

A diferença entre ambas pode ser expressa mais ou menos da seguinte maneira. Se um menino se identifica com o seu pai, ele quer *ser igual* ao seu pai; se fizer dele o objeto de sua escolha, o menino quer *tê-lo*, possui-lo. No primeiro caso, seu ego modifica-se conforme o modelo de seu pai; no segundo caso, isso não é necessário.¹⁰⁴

A despeito dessa relativa dificuldade em conceituar, Freud renova sua crença relativa à origem do Supereu:

¹⁰² *idem*, p 51.

¹⁰³ S. Freud “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1933[1932]) ESB XXI p. 68.

¹⁰⁴ *idem*, p. 68

Eu próprio não estou, de modo algum, satisfeito com esses comentários sobre identificação; mas isto será suficiente se os senhores puderem assegurar-me de que a instalação do superego pode ser classificada como exemplo bem-sucedido de identificação com a instância parental.¹⁰⁵

Freud utiliza a expressão instância parental indicando que não se trata de uma identificação com pessoas: “Normalmente, o superego se afasta mais e mais das figuras parentais originais, torna-se, digamos assim, mais impessoal”¹⁰⁶. Portanto, na produção da constelação do Supereu em Freud, não ocorre uma mera identificação. A partir de tais hipóteses, podemos considerar que o Supereu possui verdadeiras ideologias nas quais sobrevivem o passado, a tradição da raça e do povo. Trata-se de um modelo de transmissão do Inconsciente no qual o Supereu está intimamente vinculado ao Isso. Não há a menor dúvida de que o Supereu está perpassado pela história individual. No entanto, o que podemos deduzir dos textos freudianos é que há de se considerar também a história coletiva. Nesse sentido, o que é obrigatório, válido, legal, moral, enfim, todos os conteúdos que o Supereu comporta, só podem ser entendidos na cultura e nunca desvinculados desta.

Fica claro que não se pode avançar no entendimento das funções do Supereu sem percorrermos a história de sua constituição. O que importa nessa história é a maneira como ele afeta o desejo (*Wunsch*). Nesse sentido, os modelos genéticos devem ser entendidos não apenas como artifícios destinados a articular a ontogênese e a filogênese (formação e extinção do complexo de Édipo, assassinato do pai e pacto dos irmãos em *Totem e Tabu*, etc.), mas também como instrumentos de interpretação destinados a compreender a constituição do desejo e o seu debate com a autoridade. Esse debate remete-nos a outro mais fundamental ainda, presente desde as origens da psicanálise: o debate entre o princípio do prazer e o princípio da realidade.

Portanto, a origem do Supereu está vinculada a um tipo de identificação com a instância paterna. Essa identificação traz consigo uma sublimação. Nelson Rodrigues relata-nos uma passagem ocorrida no assassinato de seu irmão Roberto Rodrigues, em que ocorre uma pungente demonstração de identificação sublimada:

¹⁰⁵ *idem*, p. 69.

¹⁰⁶ *idem*, p. 70

“Eu te vingó”, soluçou meu pai. Era o último a beijar o meu irmão Roberto. A família toda já se despedira: os irmãos, as irmãs e minha mãe. (...). Meu pai veio. Não era a primeira vez que o via chorando. Quando perdeu uma filhinha de oito meses, Dorinha, também rebentara em soluços. E houve um momento em que fui até a esquina do largo. Era a rua Inhangá, nos fundos do Copacabana Palace. E, de lá, eu ouvia o choro tremendo de meu pai: “Papai chora, também choro”, eis o que eu pensava. Até então, eu não vira um adulto, homem feito, chorando. E me humilhou que os outros meninos vissem meu pai chorando. (...) Na morte da minha irmã Dorinha, eu tinha oito anos; e quando meu irmão Roberto morreu, já fizera quinze. Agora o choro do meu pai não me humilhava. Eu queria que ele chorasse e cada vez mais alto, mais forte; e que todos vissem Mário Rodrigues chorando. Pedi a Deus que ele se demorasse muito – mais que os outros – beijando meu irmão. E, por fim disse, cortando o choro: - “Eu te vingó”. Que bem me fez, que bem ainda me faz, a fragilidade ferida do meu pai. Eu o via, ali, tão órfão do próprio filho.¹⁰⁷

Pensamos que, no cerne da identificação sublimada ocorrida com Nelson, encontra-se uma das principais fontes de sua neurose obsessiva. Tal sublimação resulta em uma defusão pulsional, pois o componente erótico não tem o poder de integrar toda a agressividade que com ele se encontrava intrincado. Ocorrerá, então, uma inclinação para a agressão e a destruição, que pode voltar-se contra o Eu. Para esclarecer esse mecanismo, as psicopatologias de fundo moral, como a neurose obsessiva e a melancolia, servem como exemplos esclarecedores, conforme o ensinamento de Freud:

Essa defusão seria a fonte do caráter geral de severidade e crueldade apresentado pelo ideal – o seu ditatorial ‘farás’. Consideremos novamente, por um momento, a neurose obsessiva. Aqui o estado de coisas é diferente. A defusão de amor em agressividade não foi efetuada por ação do ego, mas é o resultado de uma regressão que ocorreu no id. Esse processo, porém, estendeu-se além do id, até o superego, que agora aumenta a sua severidade para com o inocente ego. Pareceria, contudo, que nesse caso, não menos do que no da melancolia, o Eu, tendo ganhado controle sobre a libido por meio da identificação, é punido pelo Supereu por assim proceder, mediante a instrumentalidade da agressividade que estava mesclada com a libido.¹⁰⁸

O processo de defusão pulsional, mencionado por Freud na citação acima, merece melhor esclarecimento, pois ele é o principal responsável pela crueldade do Supereu em relação ao Eu. Por meio de fenômenos clínicos, tais como a reação terapêutica negativa, o sujeito não se dá conta de que está realizando uma manutenção do sofrimento cuja fonte é um sentimento inconsciente de culpa. Uma interrupção precoce da análise pode surgir a partir daí. Buscando compreender esse martírio auto-imposto, Freud postula a existência de uma defusão pulsional, que desligaria *Eros* de *Thanatos*, proporcionando a liberação dessa última.

¹⁰⁷ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 81.

¹⁰⁸ S. Freud. “O Ego e o Id” (1923) ESB XIX p. 67

Os efeitos de *Thanatos*, a pulsão de morte, verificáveis na clínica, são graves. Essa pulsão é de difícil apreensão e age de maneira silenciosa.

Nos escritos rodriguianos, a pulsão de morte é deflagrada, conforme é demonstrada nestes dois trechos:

Eis o que me fascina no menino que fui: - o pequenino suicida. E acho lindo, ainda hoje, esse amor pela morte que lateja no fundo da minha infância.¹⁰⁹

E nem pense que temos medo da morte. É mentira. Ou por outra: - é um falso medo, um medo induzido por uma série de injunções morais, sociais, religiosas. A verdade é que o nosso cotidiano está cheio de pequenas imprudências, de pequenos vícios, riscos propositais. O cigarro que se fuma, ou a cerveja que se bebe, o que exprime senão a secreta vontade de autodestruição.¹¹⁰

Em *O Estranho*¹¹¹, Freud já anunciava a pulsão de morte, dissertando sobre o fenômeno do duplo. Propunha uma divisão entre uma instância crítica e o Eu, que iria resultar em um processo persecutório. Buscava demonstrar a impossibilidade de apropriação por parte do Eu de uma alteridade interna radical. Tal impossibilidade geraria uma intromissão no Eu por conteúdos estranhos, isto é, não metabolizáveis.

Voltemos para o nosso propósito de compreensão da des fusão pulsional e sua capacidade de potencializar a pulsão de morte. É necessário compreender que o Eu mantém atitudes distintas diante de *Eros* e *Thanatos*. Para com a pulsão de morte, ele procede da seguinte maneira: utiliza a identificação e a sublimação para que essa classe de pulsão controle a libido. Aqui o perigo pode surgir se o Eu colocar-se como objeto da pulsão de morte, gerando sua própria ruína. Para com *Eros*, o Eu também utiliza-se da identificação e da sublimação, acumula libido em si, porém seu propósito passa a ser viver e ser amado.

Essa transformação de uma escolha objetal erótica numa alteração do ego proporcionará ao Eu um controle sobre o Isso, e, dessa forma, aprofunda-se a relação entre as duas instâncias. Nesse sentido, o Eu acaba tendo que ceder em grande parte às exigências do Isso. Essa última solução, aparentemente bem-sucedida, também resultará em um Supereu algoz, pois “a transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto”.¹¹² Em alguns parágrafos adiante, Freud postula que tal trabalho de

¹⁰⁹ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 90.

¹¹⁰ *idem*, p. 107

¹¹¹ S. Freud “O Estranho” (1919) ESB XVII.

¹¹² S. Freud “O Ego e o Id” (1923) ESB XIX, p. 43.

sublimação no Eu resultará na desfusão pulsional e na liberação da pulsão de morte, sob a forma de agressividade no Supereu:

Sofrendo sob os ataques do superego e talvez até mesmo a eles sucumbindo, o ego se defronta com uma sorte semelhante à dos protistas que são destruídos pelos produtos da decomposição que eles próprios criaram. Do ponto de vista econômico, a moralidade que funciona no superego parece ser um produto de decomposição semelhante.¹¹³

Pelas proposições freudianas, notamos que o Eu participa do circuito que o vitima. Essas alterações do Eu necessitam ser articuladas ao Supereu, às exigências da libido e à iminência da castração. Considerando-se que as moções pulsionais edípicas não podem ser escondidas do Supereu, sobrevém uma necessidade de castigo, expressão do sentimento inconsciente de culpa. Além disso, devemos levar em conta que a identificação primária com o pai, presente na gênese do Supereu, é marcada pelo conceito de ambivalência, no qual *Eros* e *Thanatos* são postos lado a lado. De qualquer forma, independentemente do circuito percorrido pelos mecanismos de identificação e sublimação, a passagem pelo Complexo de Édipo, esse inexorável destino humano, parece resultar em uma só proposição: *De qualquer forma, você é culpado*.

No trecho seguinte, ao admitir o canalha que existe em si mesmo e em qualquer um, Nelson revela que todos nós, a despeito de qualquer temperança, sensatez e discernimento, temos motivos de sobra para alimentarmos nossa culpa:

Sou um homem que cultiva velhos sentimentos de culpa. Lembro-me ainda de coisas que fiz aos sete, oito anos. Não tenho ilusões. O canalha é uma dimensão que existe em mim ou em qualquer um. Eis o que, nas minhas insônias, me pergunto: - “O que é que eu fiz?” O homem de 55 anos, não importando o seu equilíbrio, moderação e economia, já fez o diabo. Portanto, já fiz o diabo.¹¹⁴

Uma análise do complexo de Édipo, considerando os postulados de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*¹¹⁵, pode partir de uma idéia fundamental, segundo a qual a existência de uma sexualidade infantil é o pressuposto da construção do Supereu como um representante póstumo da extinção do complexo de Édipo. Essa obra freudiana revela a importância de uma pré-história sexual que possui leis de funcionamento próprias. Tal pré-história sexual tem sido responsável por um certo “pessimismo” atribuído à teoria freudiana, que pode ser notado desde *A Interpretação dos Sonhos*¹¹⁶ sob o tema da indestrutibilidade do

¹¹³ *idem*, p. 69.

¹¹⁴ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 48.

¹¹⁵ S. Freud “Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade” (1905) ESB VII

¹¹⁶ S. Freud “A Interpretação dos Sonhos” (1900) ESB V

desejo, nos ensaios da *Metapsicologia*¹¹⁷, quando se afirma que o Inconsciente é atemporal, e em *Além do Princípio do prazer*¹¹⁸. O que a leitura dos *Três ensaios* acrescenta a essa perspectiva “pessimista” é a errância da sexualidade. Uma sexualidade nômade quanto aos objetos e aos objetivos. A disposição original da pulsão sexual seria a perversão, que só se tornaria “normal” em decorrência de transformações orgânicas e inibições psíquicas ocorridas durante o seu desenvolvimento.

Essa possibilidade de errância e o recalque estão intrincados, ou seja, se não houvesse algo incompatível, não haveria necessidade de recalque. A etiologia da histeria, por exemplo, está diretamente relacionada com o Isso, que é inassimilável, indigesto e inconciliável. A instauração de um conflito psíquico oriunda de uma representação incompatível desencadeia uma defesa por parte do Eu sob a forma de recalque: tal conteúdo gerador de conflito é recalcado no Inconsciente e cria-se um sintoma histérico em seu lugar.

Ainda no que se refere à histeria, podemos perceber que nesta existe uma forte tendência ao sentimento de culpa. O Eu histérico utiliza-se do recalque para operar um desvio de uma percepção ameaçadora que já vinha sendo atacada pelo Supereu. Portanto, na histeria, o recalque é o principal responsável pelo fato de o sentimento de culpa permanecer inconsciente, o que a diferencia da neurose obsessiva:

Aqui [na histeria] o mecanismo pelo qual o sentimento de culpa permanece inconsciente é fácil de descobrir. O ego histérico desvia uma percepção aflitiva com que as críticas de seu superego o ameaçam da mesma maneira pela qual costuma desviar uma catexia objetual insuportável – através de um ato de repressão. (...) Na neurose obsessiva, como sabemos, predominam os fenômenos de formação reativa, mas aqui [na histeria] o ego alcança êxito apenas em manter à distância o material a que o sentimento de culpa se refere.¹¹⁹

O Supereu, portanto, é a autoridade introjetada que atormentará o Eu, pronto para lhe infligir o sentimento de culpa. Como se isso não bastasse, o Supereu ficará à espreita de oportunidades para fazer com que a essa primeira punição intrapsíquica gere uma outra punição pelo mundo em um autêntico processo autodestrutivo. Em *O Mal-estar na civilização*, Freud apresenta uma seqüência que corresponderia a esse processo de introjeção da autoridade:

¹¹⁷ S. Freud “Artigos Sobre Metapsicologia” (1915) ESB XIV

¹¹⁸ S. Freud “Além do Princípio do Prazer” (1920) ESB XVIII

¹¹⁹ S. Freud “O Ego e o Id” (1923) ESB XIX, p. 64.

A seqüência cronológica, então, seria a seguinte. Em primeiro lugar, vem a renúncia ao instinto, devido ao medo da agressão por parte da autoridade externa (É a isso, naturalmente, que o medo da perda de amor equivale, pois o amor constitui proteção contra essa agressão punitiva). Depois, vem a organização de uma autoridade interna e a renúncia ao instinto devido ao medo dela, ou seja, devido ao medo da consciência. Nessa segunda situação, as más intenções são igualadas às más ações e daí surgem sentimentos de culpa e necessidade de punição. A agressividade da consciência continua a agressividade da autoridade. Até aqui, sem dúvida, as coisas são claras; mas onde é que isso deixa lugar para a influência reforçadora do infortúnio e para a extraordinária severidade da consciência nas pessoas melhores e mais dóceis? ¹²⁰

Com o objetivo de escaparem de uma culpabilidade inconsciente intolerável, determinados sujeitos poderão provocar a censura dos outros. Freud usou o termo “Criminosos em consequência de um sentimento de culpa” ¹²¹ para descrever esses tipos sobre os quais se abate a ameaça de sentimentos relativos à sua própria maldade, que não são capazes nem de compreender e nem de suportar. Nesses casos, o sentimento de culpa é tão devastador que só pode ser aliviado quando fazem alguma coisa realmente má. Duas hipóteses são ventiladas para elucidar esse funcionamento. A primeira postula que fazer alguma coisa realmente reprovável faz com que os sentimentos de culpa pareçam racionais. Nesse sentido, o crime, por mais cruel que seja, é limitado e tem lugar no mundo real, o que permite que, de uma maneira ou de outra, lide-se com ele. A segunda hipótese alega que a punição que se segue ao mal assim feito é suscetível de amenizar temporariamente alguns dos sentimentos de culpa. Isso ocorre porque a punição operada pelas autoridades exteriores poderá revelar-se menos devastadora que a punição imposta ao sujeito por um Supereu particularmente severo.

Quando o Supereu é algoz ao extremo, tornando a culpabilidade um horror insuportável, o sujeito pode projetar o seu Supereu no exterior, localizando-o nas outras pessoas. As vozes críticas são atribuídas a um outro. Este pode não ter criticado o sujeito de forma alguma. Uma aparência peculiar, uma observação ocasional ou qualquer outro sinal é interpretado como índice de uma crítica ou censura por parte de uma outra pessoa. Pensar que uma outra pessoa nos persegue e ameaça pode constituir uma terrível experiência. No entanto, esta não é nada se comparada ao ódio que o sujeito tem por si mesmo. Isso pode tornar o sujeito acentuadamente paranóide ao tentar, dessa maneira, opor defesas à sua própria culpabilidade inconsciente.

¹²⁰ S. Freud “O Mal Estar na Civilização” (1930 [1929]) ESB. XXI p. 131.

¹²¹ S Freud “Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico” (1916) ESB XIV, p. 347.

O homem comum detém-se frente às interdições visando escapar ao termo radical da castração, do limite. A instância psíquica nomeada por Freud Supereu, herdeiro do complexo de Édipo e que apreende o sujeito na linhagem de uma relação de parentesco, vem marcar para o homem o ódio, a culpa e o terror, paixões articuladas na relação ao pai. É pela via da intervenção da função do pai que o homem é tomado pelo discurso da lei, e nessa perspectiva castiga-se, em nome de uma dívida simbólica que não cessa de pagar com sua neurose. E, então, constitui-se como culpado, sendo governado pelo que é totalmente distinto do mundo animal. É para explicar o ingresso do homem na lei e na cultura que Freud constrói o mito do assassinato do pai em *Totem e Tabu*. Na ausência do significante, a função de ser pai não é pensável na experiência humana, não há nada de natural que, pó si só, nela intervenha. A função do pai dependeu da instituição do termo ‘pai’. Segundo Maurano: “O pai de que se trata aqui é o denominado na teoria lacaniana como o *Nome do Pai*, aquele cuja única função é de ser um mito organizador das paixões humanas, o que certamente não é pouco”.¹²² O universo simbólico, no qual o homem está inserido, busca, por meio da linguagem e da ancoragem que lhe propiciam os significantes, estabelecer balizas que o protejam da dimensão impossível de assimilar a natureza. A relação ao pai imbuído de todo poder, redentor das mazelas de todo existente e ordenador e fonte de toda lei é aquilo que estaria no centro da fé cristã, de uma certa relação a Deus Pai.

Nesta perpetuação do enigma das significações sempre relançadas, onde jamais serão de uma vez por todas fixadas e exauridas, resta a ordenação dos significantes que assume primazia sobre a ordem das significações. De modo contundente, Nelson condensa a forma que a função do pai vem assumindo em nossos dias. Tal postulação é um dos eixos para a compreensão dos desígnios do Supereu brasileiro:

O ódio ao pai. O ódio ao pai que não morre. É a paixão que está encravada em tantos lares brasileiros. Não sei se já se pode falar num Brasil Karamazov. Imagino um jovem brasileiro que vê o pai como o velho Demétrio Karamazov e forma dele essa imagem vil.¹²³

Nelson, ao discorrer sobre o *Nome do Pai*: ‘Mário Rodrigues’, indica o modo como se constituiu a função paterna e a ordem simbólica típica do contexto no qual ele se desenvolveu. As constantes críticas que Nelson dirigiu contra a modernidade também tocaram na decadência da função paterna que era representada pela apologia do “poder jovem” e pela informalização da relação entre as gerações. Na falta da ordem paterna, sem lei simbólica, a

¹²² Denise Maurano. *A Face Oculta do Amor: A tragédia à Luz da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001, p. 61

¹²³ Nelson Rodrigues. *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 138.

família despedaçada das sociedades industriais está a beira da perversão em sua função de célula da sociedade e poderia se entregar ao hedonismo, à ideologia do 'sem-tabu'. Como consequência, o Ocidente judaico-cristão e, pior ainda, a democracia republicana estariam ameaçados de decomposição.¹²⁴ Tais configurações familiares terrificavam Nelson que reiteradamente denunciou as possibilidades trágicas que acompanhavam a corrupção do Supereu gerada pelo declínio da função paterna.

¹²⁴ Cf. Elizabeth Roudinesco. *A Família em Desordem*. Rio de Janeiro> Jorge Zahar Editor, 2003, P. 10.

1.5 Sintoma, Supereu e Sublimação

Qualquer um tem seus pântanos íntimos, sim, pântanos adormecidos. É preciso não despertá-los. Mas certos acontecimentos acordam a lama do seu negro sono. Quando isso acontece, a alma começa a exalar o tifo, a malária, e a paisagem apodrece.

Nelson Rodrigues¹²⁵

A dependência do outro, durante o prolongado período de infância, compõe a gênese do Supereu. Como herdeiro da relação da criança com seus pais, ele é transmissor da tradição, da história e da pré-história da família. Dessa forma, o Supereu torna-se portador dos traços mais significativos presentes na ontogênese e na filogênese humana. Além disso, essa instância é a principal responsável pelas alianças que estabelecem as relações humanas.

Quando uma pulsão não consegue a descarga satisfatória, sucumbindo ao recalque, seus componentes libidinais são transpostos em sintomas, e os componentes agressivos, em sentimento de culpa. Se considerarmos que a descarga pulsional, em determinados contextos, pode atentar contra a condição de ser civilizado, o sentimento de culpa tem uma função civilizatória. No romance rodriguiano *O Casamento*, encontramos uma passagem que expressa essa idéia:

- Isso! Isso! O senhor me tirou a palavra da boca. Sentimento de culpa! Exatamente o que eu tenho, exatamente o que eu sinto.

Parou ofegante, Monsenhor interessou-se:

- Está com sentimento de culpa?

Disse com euforia:

- Estou.

Monsenhor recostou-se na cadeira:

Então, ótimo, ótimo. Sabino, só não estamos de quatro, urrando no bosque, porque o sentimento de culpa nos salva.¹²⁶

A angústia frente à autoridade e, posteriormente, a angústia frente ao Supereu estão na origem do sentimento de culpa. A presença da autoridade impõe renúncias a certas satisfações pulsionais interditas. Nesse caso, a renúncia ocorre diante da iminência de se

¹²⁵ Nelson Rodrigues. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 23.

¹²⁶ Nelson Rodrigues. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 168.

perder o amor. Já a segunda angústia compele o sujeito à punição, pois é impossível encobrir perante o Supereu a persistência dos desejos proibidos.

Em *O Ego e o Id* (1923), Freud postula que o Supereu deriva dos primeiros investimentos objetais do Isso a partir do complexo de Édipo e que dessa origem resultará uma proximidade intensa entre o Supereu e o Isso: “Ele [o Supereu] desce fundo no id e, por essa razão, acha-se mais distante da consciência (*consciousness*) que o ego”¹²⁷. Buscando ilustrar essa relação, Freud lança mão de estranhos fenômenos clínicos que ocorrem durante o trabalho analítico. Ele constata que há pessoas que reagem de forma negativa diante dos progressos da cura. As soluções parciais que deveriam significar uma melhora ou, pelo menos, uma suspensão temporária do sofrimento, como ocorrem com outras pessoas, produzem nelas um agravamento do seu padecer: “(...) ficam piores durante o tratamento, ao invés de ficarem melhores. Exibem o que é conhecido como ‘reação terapêutica negativa’.”

¹²⁸

Entre essas pessoas algo opõe-se, veementemente, à cura. Esta é percebida como um perigo. O desejo de melhorar foi superado pela necessidade de permanecer doente. Nessa espécie de resistência, desenvolve-se uma atitude de desafio perante o analista, e ocorre uma fixação nos benefícios secundários que o padecer proporciona. Esse tipo de mergulho nos ganhos da doença é mantido por forças superegóicas, pois:

Ao final, percebemos que estamos tratando com o que pode ser chamado de fator ‘moral’, um sentimento de culpa, que está encontrando sua satisfação na doença e se recusa a abandonar a punição do sofrimento. Devemos estar certos em encarar esta explicação desencorajadora como final. Mas, enquanto o paciente está envolvido, esse sentimento de culpa silencia; não lhe diz que ele é culpado; ele não se sente culpado, mas doente.¹²⁹

Para compreender essa necessidade de castigo, é necessário compreender que, no neurótico, o Supereu torna-se um armazém de sua própria agressividade devido ao fato de ter sido recalçada como agressão dirigida ao outro, por imposições da cultura. Por meio da introjeção, essa agressividade volta-se contra o próprio sujeito e toma a forma de consciência moral, que passa a tyrannizar o sujeito do mesmo modo como este desejaria fazer com os outros. O mal-estar na cultura assim se configura. O risco de dar vazão ao prazer obtido na fruição da própria agressividade necessita ser eliminado. Nessa formação sintomática, o Eu torna-se vigiado e debilitado.

¹²⁷ S. Freud “O Ego e o Id” (1923) ESB XIX p. 63

¹²⁸ *idem* p. 62

¹²⁹ *idem*

A resistência do Supereu cria essa indestrutibilidade do sintoma. O prazer obtido no sofrimento é mantido pelo Imperativo Categórico desse Supereu algoz que compele o sujeito à satisfação masoquista. Neste sentido, não é apenas a culpa que promove a resistência do Supereu, “o mais poderoso de todos os obstáculos à cura”¹³⁰, mas também a compulsão à repetição, o masoquismo e a pulsão de morte.

Para a psicanálise, o sintoma faz parte do campo fenomenal que constitui a expressão de um conflito inconsciente. Sendo assim, o sintoma é uma formação do Inconsciente tal como os atos falhos e os sonhos. No artigo *Sobre Psicanálise* (1913[1911]) Freud reitera sua posição com relação à formação dos sintomas histéricos. Esses surgem em virtude de reminiscências de experiências intensamente constrangedoras, em geral ligadas à sexualidade e permanecem desalojadas da consciência por meio do recalque. Martins (2007) ensina-nos que Freud e Charcot restituíram a dignidade às ditas doenças mentais:

Não somente pelo sofrimento, mas também por ser parte efetiva dos nossos encaminhamentos destinais. Negar o sintoma destas modalidades de sofrer seria (de) negar a própria existência. O sintoma vem como uma irrupção no silêncio do meu corpo, do meu sentir e do meu mover-se no mundo. Irrompe também na consciência, que se vê tomada como por lava quente em geleira perene: o sintoma corrói e afunda o pensar racional em água e vapor inútil. Veremos como, através disso, pode-se recalcar ainda mais, projetar, promover desentendimentos, vingança, renúncia, e mais uma série de outros fenômenos que, antes da psicanálise, teriam somente um tratamento moralista:

A mágoa - com frequência ocorre quando um real sofrimento não encontra mitigação.

O remorso - mais além da culpa, pois quem o obra já está a se remorder, auto-executando uma penalidade em si mesmo.

O arrepende-se - a coragem do que reconhece sua porção de humanidade.

O perdão - em geral alivia até mais, porque liquida velhas mazelas.

O ressentimento - esse resquício permanente da vida civilizada.¹³¹

As perspectivas terapêuticas buscam superar o recalque, visando possibilitar que o conteúdo inconsciente se torne consciente e, assim, anule-se seu poder patogênico. Esse conflito entre uma idéia ou um desejo geralmente ligado à sexualidade é vivido como ameaçador, e a instância censora, ou seja, o Supereu, está presente em toda neurose. Tal conflito tem como consequência o recalque e a divisão (*spaltung*) da mente. Entretanto, os sintomas são produzidos por diferentes mecanismos:

¹³⁰ *idem*

¹³¹ Francisco Martins *Ensaio Acerca do Sintoma Simbólico: Da Cabrita Desvalida ao Senhor do Mundo e um pouco de todos nós*. (no prelo) 2007.

- (a) seja como formações de substituição das forças reprimidas.
- (b) seja como conciliações entre as forças repressoras e reprimidas.
- (c) seja como formações reativas e salvaguardas contras as forças reprimidas¹³².

Quando Freud abre mão da teoria do trauma, concebido como uma sedução sexual que, de fato, foi feita por um adulto, surge um questionamento relativo a qual material é efetivamente recalcado. Nesse sentido, o sintoma é compreendido como um substituto da satisfação sexual obtida. Na verdade, o sujeito recalca seu desejo e suas fantasias eróticas e hostis. Surge uma concepção segundo a qual a sexualidade humana, por si só, já é traumática. A necessidade premente da defesa, que irá produzir o recalcado inconsciente, dá testemunho do caráter inconciliável entre a sexualidade e o Eu.

Nesse sentido, o sintoma está articulado à realidade psíquica e, portanto, à verdade do sujeito. Foi assim que Freud postulou a verdade do sintoma histérico e discordou veementemente que os acometidos por ele eram mentirosos e farsantes. Quando se permite que a histérica fale, os sintomas são propensos a desaparecer, pois “não necessitam mais de uma dimensão tão espetacular para serem escutados” (Nelson Rodrigues proporciona essa dimensão espetacular e teatral aos sintomas, para que eles possam furar as resistências e se fazerem notar por todos). É por meio da fala que o sintoma se expressará na relação com o analista, que o reconhecerá em sua dimensão significativa. O sujeito que sofre e apresenta demanda de análise coloca o analista em um lugar de “sujeito suposto saber”, assim, ele espera que o significado do que lhe está acontecendo lhe seja desvelado e, dessa maneira, o seu sofrimento seja apaziguado.

1.5.1 Sublimação e Arte

Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar os homens com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Freud¹³³

A ferida narcísica dos neuróticos reluta em aceitar a castração simbólica que possibilita o ingresso na intersubjetividade e na necessidade de estabelecer trocas concedendo valor de verdade para a regra do grupo societário. Fazer recuar o narcisismo infantil é uma tarefa do final do complexo de Édipo, concomitante à instalação do Supereu. Portanto, o

¹³² S. Freud “Sobre a Psicanálise” (1913[1911]) ESB XII p. 226.

¹³³ S. Freud. “O Mal-estar na Civilização” (1930) ESB XXI p. 23.

Supereu é o agente responsável pelo ingresso do homem na cultura. A possibilidade de sublimar é uma das decorrências dessa inserção na lei simbólica.

A terapia psicanalítica pretende capacitar o Eu a conseguir uma progressiva conquista do Isso, conforme o postulado freudiano: *Wo es war, soll ich werden* (onde era o Isso o Eu deve advir). Resta pensarmos: qual a função atribuída ao Supereu nesse processo? Uma elaboração da castração e do Supereu será necessária para colocar a instância superegóica a serviço das realizações que Freud julgava fundamentais em todo o processo de análise: *amar e trabalhar*.

Ernest Jones não considera um exagero dizer que a vida mental do homem é essencialmente composta de esforços para escapar ou ao menos suportar as reivindicações do Supereu. As inexoráveis exigências do Supereu, em sua maioria irracionais, são mais urgentes do que nossos reais interesses, aqueles que julgamos razoáveis e que possam tornar-nos felizes. É um engano pensar que o Supereu representa apenas a moral socialmente correta ou uma ética louvável. O Supereu, em casos extremos, pode ditar até atos de assassinato. Isso porque o funcionamento dessa província da alma é fundado no senso de uma obrigação urgente que se impõe como um imperativo:

Realmente, esta imposição do Supereu pode estar a serviço de atitudes que são tanto morais quanto imorais quando julgadas por nossa razão e consciência, embora em ambos os casos ela seja, ao menos, tão forte e compulsória quanto um correspondente imperativo da consciência. Se, entretanto, isso possa ser chamado de moral, pode ser apenas em um extenso e irracional sentido da palavra. (tradução nossa)¹³⁴

Livrar o neurótico dos imperativos de seu Supereu, bem como amansar suas exigências imediatas e obrigatórias, leva a um considerável alívio do sofrimento. Também possibilita a construção de novos sentidos de vida, com investimentos sublimados. A análise busca livrar o sujeito daquilo que pode ser o seu pior algoz: a fúria do seu Supereu.

Assim, o “amansamento” do Supereu comporta, sobretudo, uma ética. Um modo de cuidar do humano e uma concepção sobre o que o leva a sofrer. Em *O Mal-estar na Civilização*, Freud concebeu a relação do Supereu com a ética nos seguintes termos: “O Supereu cultural desenvolveu seus ideais e estabeleceu suas exigências. Entre estas, aquelas que tratam das relações dos seres humanos uns com os outros estão abrangidas sob o título da ética”¹³⁵. Na seqüência, ele completa:

¹³⁴ Ernest Jones. *Papers on Psycho-analysis*, Boston: Beacon, 1961, p 146.

¹³⁵ S. Freud. “O Mal-estar na Civilização”. (1930) ESB. XXI, p. 136.

A ética deve, portanto, ser considerada como uma tentativa terapêutica - como um esforço para alcançar, através de uma ordem do Supereu, algo até agora não conseguido por meio de quaisquer outras atividades culturais. Como já sabemos, o problema que temos pela frente é saber como livrar-se do maior estorvo à civilização – isto é, a inclinação constitutiva dos seres humanos para a agressividade mútua; por isso mesmo, estamos particularmente interessados naquela que é provavelmente a mais recente das ordens culturais do Supereu, o mandamento de amar o próximo como a si mesmo.¹³⁶

Um dos destinos da pulsão, no qual se localiza classicamente a arte na teoria psicanalítica, é a sublimação. Pensada como o melhor direcionamento quanto ao fim da pulsão, por permitir a satisfação, significa a melhor solução para a libido que possui plasticidade suficiente para amalgamar-se em construções simbólicas. No entanto, afirmar que a sublimação é a melhor solução para a premência pulsional não é denominá-la de solução ideal, pois não há uma “cura” para o psiquismo. Na teoria freudiana da cultura, o crescente desvio da libido humana de seu fim sexual, implicando em um adiamento da satisfação cada vez maior, resulta no ‘mal-estar’. Esse impasse levou Laplanche a teorizar que: “A sublimação é certamente uma das cruces (em todos os sentidos do termo: ao mesmo tempo um ponto de convergência, de cruzamento, mas também o que põe na cruz) da psicanálise e uma das cruces de Freud”.¹³⁷

Todavia, é pelo conceito de sublimação que Freud chega a alguma compreensão do processo criativo. Entretanto, mesmo com sua admiração pela criatividade artística, é levado a admitir, conforme é dito em *Dostoievsky e o Parricídio*, que “Diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas”.¹³⁸ Mesmo declarando esse mistério sobre a origem do ato criativo e do dom artístico, Freud mantém o valor do conceito de sublimação e indica que o processo criador está associado aos prazeres preliminares ou gratificações parciais do desejo (*Vorlust*), que se distinguem da gratificação final ou completa (*Endlust*), que eliminaria a tensão pulsional persistente:

¹³⁶ *idem*, p. 137.

¹³⁷ J. Laplanche. *A Sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹³⁸ S. Freud. “Dostoievski e o Parricídio”. (1928 [1927]). ESB. XXI. p 183.

Essas gratificações parciais indicam que o processo de sublimação é concebido como tendo duas vertentes, a da “dessexualização”, afastando-se da base material da pulsão mas não se desligando dela, dizendo que uma renúncia pulsional não deixa de ser um destino da pulsão, e a outra indicando o mistério da origem e, portanto, a presentificação do irrepresentável.(...) Estas gratificações substitutivas, esses prazeres compensatórios que descobrimos na criatividade, não são redutíveis aos seus pressupostos biológicos porque, com o conceito de sublimação, Freud refere decididamente este determinismo à “realidade psíquica”, ao nível da “realização simbólica” na cultura como “efeitos” que se produzem e se inscrevem na própria cultura.¹³⁹

Em *Escritores criativos e devaneio*, Freud relaciona a atividade imaginativa dos escritores criativos com os jogos e o lúdico infantil. Quando uma criança está jogando, comporta-se como um escritor criativo, pois cria reajustes em seu mundo. Dessa forma, tanto a obra literária quanto o devaneio são substitutos do brinquedo infantil. O jogar caracteriza-se pelo prazer obtido no jogo, tendo em vista que este é levado a sério pela criança. A antítese do jogar é o real. O escritor criativo possui esse mesmo atributo, pois ele obtém prazer de seus fantasmas que se traduzem em sua obra.

Freud analisa alguns predicados das fantasias, afirmando que elas provêm dos desejos insatisfeitos. Além disso, discute também a possibilidade que o escritor tem de instigar no outro os efeitos emocionais provocados por suas criações. Conclui que o escritor suaviza o caráter de seus desejos egoístas por intermédio de distorções e alterações e nos suborna com o prazer estético que nos oferece na apresentação de sua fantasia. Nas palavras de Freud:

Em minha opinião, todo o prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha.

Considerando-se que a auto-acusação e a vergonha são fenômenos oriundos do Supereu, Freud aponta que a criação literária pode atuar sobre essa instância crítica de modo a proporcionar um destino sublimado para a pulsão, diferenciado do sintoma. As forças que impelem os artistas a criarem são os mesmos conflitos que, em outras pessoas, levam à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições. O principal objetivo do artista é libertar-se por meio da comunicação de sua obra a outro que sofra de conflito semelhante e proporcionar-lhe, também, alguma libertação.

¹³⁹ Hórus Vital Brazil. *Dois Ensaios entre Psicanálise e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 32.

Pensamos que, por meio de sua criação literária, Nelson Rodrigues conseguiu uma alternativa para o adoecimento psíquico que o espreitava, pois a constelação trágica de sua vida, os sofrimentos na carne e na alma poderiam ter desencadeado psicopatologias incapacitadoras. No entanto, o *Anjo Pornográfico* conseguiu libertar-se desse caminho mórbido por intermédio de sua arte. Seu talento representa uma simbolização para o escarafunchar na lama humana recalcada diante de forças moralizantes. O fascínio que ele provoca nos leitores pode ser resultado do vislumbre de um contínuo processo de libertação. Como nossa pesquisa versa sobre o Supereu, acreditamos que Nelson possuía um Supereu problematizado, que, no entanto, não o impediu de comunicar isso ao outro e, desse modo, sublimar seus pântanos íntimos. O reconhecimento que sua obra atingiu diante do público foi vital para que essa sublimação ocorresse. Nelson tinha consciência do valor de sua obra e, apesar de algumas reações contrárias, sua criação foi acolhida e admirada e, ainda em vida, recebeu as merecidas homenagens como um dos mais importantes artistas que esse país já produziu.

Capítulo II

Nelson Rodrigues e a Moral Brasileira

2.1 Do pequeno e cabeçudo como um anão de Velázquez ao tarado de suspensórios: o destino de uma ironia

Todo dia escavava mais o chão do ser humano, trazendo a palavra viva, ainda úmida de rua, suada de cotidiano, suada de paixão e morte, sem nunca falsificá-la. Por isso é que a obra persiste. Persiste e será permanentemente atual.

Nelson Rodrigues¹⁴⁰

Nelson Rodrigues foi o melhor personagem da obra rodriguiana. Ao entrar em contato com sua biografia, somos levados a pensar que o dramaturgo percorreu um itinerário obrigatório na construção de sua obra e de sua vida, tal como um personagem de tragédia. Tal percurso é balizado pela coerência com as características estruturantes de sua personalidade.

Quando Rodrigues resolve iniciar sua obra teatral, o cenário mundial era tomado pela Segunda Guerra Mundial, e o nacional, pelo Estado Novo. Isso poderia até ser insignificante para um outro qualquer. No entanto, para a alma lírica rodriguiana, o impacto da ditadura getulista, dos holocaustos nazistas e stalinistas, somado aos genocídios em Hiroshima e Nagasaki, parece ter servido como fenômeno desencadeador para a pré-disposição sensível que já havia em Nelson. Isso sem falar nos trágicos acontecimentos familiares que marcaram sua vida.

Uma sensibilidade extremamente aguçada como a de Nelson não poderia ter ficado apática diante daquela tragédia pela qual passava a humanidade e nem tão pouco por aquela que era vivida pelo seu povo e por sua família. Não havia como evitar que o horror que lhe despertava o contexto mundial se condensasse em seus conflitos pessoais, compondo, dessa forma, o pano de fundo de sua obra. Apesar de seu talento não ter sido questionado, sua pessoa e seus posicionamentos políticos causavam sectarismos na crítica e no público. Nesse âmbito, foi comparado a Balzac: artista revolucionário, homem conservador. Se em vida Nelson não pôde presenciar o consenso sobre si e sobre sua obra, a morte mitificou-o como um gênio. Como ele próprio teorizou a respeito da morte de Guimarães Rosa: “é fácil admirar, sem ressentimento, um gênio morto”. Se tal reconhecimento se desse em vida, não saberíamos qual seria a reação do autor, que chegou a afirmar que os admiradores corrompem e recebe as vaias com regozijo. Na estréia de sua peça *Perdoa-me por me traíres*, foi calorosamente vaiado. O público gritava: ‘*Tarado! Tarado!*’. Nelson valorizava essa reação, pois era sinal do

¹⁴⁰ Nelson Rodrigues. *Pouco Amor não é Amor*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002. (orelha do livro)

profundo impacto que a peça havia causado na platéia. Isso fazia-o sentir-se consagrado, conforme demonstrado por suas palavras: “Foi uma euforia, e repito: - uma plenitude autoral que eu não sentira antes e não vou sentir jamais”¹⁴¹.

O desencontro entre Nelson e o grande público pode ser pensado como uma provocação performática na qual se cria a crise com o objetivo de alcançar uma transformação. Juntamente com o grande sucesso de *Vestido de Noiva*, sua segunda peça teatral que foi aos palcos em 1943, ele também passou a ouvir críticas funestas. A artilharia vinha de todos os lados: pela direita, acusado de difamar a família, a moral e os bons costumes; pela esquerda, que o taxava de alienado, a chafurdar nas taras bestiais de uma burguesia decadente. A censura, os críticos, os católicos “todos, em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. E, olhe, quase conseguiram”¹⁴².

A contradição e a incompatibilidade de opiniões sobre sua criação artística e até mesmo sobre sua vida são predicados constantes na constituição da identidade pública rodriguiana. Tais opiniões não se situam apenas no campo das idéias, isentas de sentimentos, já que, freqüentemente, são preenchidas por cargas elevadas de afeto. A título de ilustração, o episódio em que seu “amigo para além da vida e da morte”, Otto Lara Resende, foi condecorado como membro da Academia Brasileira de Letras é paradigmático. Otto ofereceu uma recepção em casa para os amigos que lhe estavam homenageando pelo recente título. As câmaras de TV também compareceram, mas a entrevista ao repórter era constantemente interrompida pelos elogios sem fim que Nelson rendia ao amigo. Diante da cena que beirava o grotesco, Otto sentenciou: “O Nelson Rodrigues, vocês sabem, a gente mata ou ama. Como o Código Penal pune o assassinato, só nos resta amá-lo”¹⁴³.

Dessa forma, passaremos a buscar entender como Nelson Falcão Rodrigues tornou-se Nelson Rodrigues. Para tanto, faz-se necessário conhecer um pouco da construção do maior personagem da obra rodriguiana: ele mesmo.

Ah, esquecia-me de dizer: - eu era um pequenino Werther. Minha infância está varada de paixões funestas. E quando gostava – e quase sempre de senhoras de trinta, ou mais, e casadíssimas -, sonhava com a morte. Queria morrer de amor e por amor. Assim seria velado, florido e, talvez, beijado pelas bem-amadas¹⁴⁴.

¹⁴¹ Nelson Rodrigues *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 278.

¹⁴² Ruy Castro *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 8.

¹⁴³ Carlos Vogt. & Bertra Waldman *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

¹⁴⁴ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 41.

Diante da epígrafe rodriguiana, buscamos compreender a presença da morte nas construções que Nelson faz sobre sua infância, por meio de um texto freudiano em que um escritor criativo também está em questão. Trata-se de *Dostoievski e o Parricídio* (1928), onde se lê:

Seus sintomas precoces de crises semelhantes à morte podem ser assim compreendidos como uma identificação paterna por parte de seu ego, a qual é permitida pelo superego como punição. ‘Você queria matar seu pai, a fim de ser você mesmo o pai. Agora você é seu pai, mas um pai morto’ - o mecanismo regular dos sintomas histéricos. E, além disso: Agora, seu pai está matando você.’ Para o ego, o sintoma da morte constitui uma satisfação, em fantasia, do desejo masculino e, ao mesmo tempo, uma satisfação masoquista; para o superego, trata-se de uma satisfação punitiva, isto é, uma satisfação sádica. Ambos, o ego e o superego, levam avante o papel de pai.¹⁴⁵

Tal presença da morte é um dos temas intrigantes que constam da autobiografia do dramaturgo carioca. Em 1967, o jornal *Correio da Manhã* propôs a Nelson que ele escrevesse suas memórias. Ele estava com 54 anos, 40 dos quais vividos em redações dos jornais. A idéia era que o cronista publicasse suas reminiscências. No entanto, era-lhe dada total liberdade para reformulá-las, elaborá-las e combiná-las com os fatos presentes. Para a sorte da cultura nacional, ele aceitou o desafio. Desse modo, no período de 18 de fevereiro a 31 de maio daquele ano, foram publicadas, uma por dia, aquelas que estariam dentre as mais brilhantes de sua coleção de crônicas. Críticos como Sábato Magaldi e o seu biógrafo Ruy Castro, estimam que essa obra intitulada *A Menina sem Estrela: Memórias* deve constar entre os melhores textos escritos por Nelson.¹⁴⁶ A menina sem estrela a que se refere o título é Daniela, cega de nascença, filha de Nelson com Lúcia, sua segunda companheira. Os leitores, então, puderam melhor conhecer o “anjo pornográfico”. Desde sua infância na Rua Alegre, sua iniciação sexual, o assassinato do seu irmão Roberto, o empastelamento da *Crítica* (jornal fundado por seu pai, Mario Rodrigues), a tuberculose recorrente, até a consagração do teatrólogo com a encenação de *Vestido de Noiva*.

Na escrita de suas *Memórias*, pensamos que Nelson procedeu a uma verdadeira reconstrução de seu passado. No seu dizer: “O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente e do futuro e de várias alucinações”.¹⁴⁷ Na perspectiva psicanalítica, o inconsciente é a-temporal, e a palavra atual organiza o sentido do passado em função do

¹⁴⁵ S. Freud “Dostoievski e o Parricídio” (1928 [1927]) ESB XXI pp. 190-1

¹⁴⁶ Ruy Castro in Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, prefácio do livro.

¹⁴⁷ *idem*, p. 11

futuro. Essas memórias estão próximas ao que foi descrito por Freud em seu texto *Construções em Análise*:

Isto ocorreu tanto em sonhos, imediatamente depois que a construção foi apresentada, quanto em estados de vigília semelhantes a fantasias. Essas próprias recordações não conduziram a nada mais e pareceu plausível considerá-las como produto de uma conciliação. O ‘Impulso ascendente’ do reprimido, colocado em atividade pela apresentação da construção, se esforçou por conduzir os importantes traços de memória para a consciência; uma resistência, porém alcançou êxito – não, é verdade, em deter esse movimento -, mas em deslocá-lo para objetos adjacentes de menor significação.¹⁴⁸

Nelson fala-nos de recordações vivas ‘ultraclaras’, assim descritas: “O espantoso é que sinto uma relação direta e atual entre mim e o fato, como se a memória não fosse intermediária”¹⁴⁹. O interessante é que, em alguns momentos de sua narrativa, o escritor interpõe um ‘não’, que, segundo a visão freudiana, é tão ambíguo quanto um ‘sim’. Tais partículas expressam uma resistência, que pode ter sido evocada devido ao tema da construção que lhe foi apresentada. A interpretação mais segura para um ‘não’, durante uma narrativa rememorativa, é que ele aponta para a qualidade de não ser completo. Vejamos um exemplo rodriguiano:

Um dia, em 1917, eu soube que se morria. Nem todos, claro. Eu, papai, mamãe, meus irmãos não morreríamos, nunca. Às vezes, tento fazer uma antologia de mortos, dos meus mortos. O primeiro, ou a primeira, foi a menina da febre amarela. **Ou por outra: - Não foi a menina.** Houve antes, um rapaz da rua, triste, asmático e cheio de espinhas na cara.¹⁵⁰ (grifo nosso).

Nelson Rodrigues nasceu em um tempo próximo ao início da I Guerra Mundial. Talvez, por isso, a violência encontra-se estampada nas primeiras linhas das *Memórias*. Também a miséria, a tristeza e o desespero humano constam logo do começo da primeira crônica escolhida para contar sua história. No alto de suas cinco décadas de vida, Nelson escolhe a figura de *Mata-Hari*, “a espiã de um seio só”, que parece despertar sua sensibilidade por meio de representações de mutilação e sofrimento. Assim, o dramaturgo inaugura sua autobiografia:

¹⁴⁸ S. Freud. “Construções em Análise” (1937) ESB XXIII pp. 284-5

¹⁴⁹ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 39.

¹⁵⁰ *idem*. p 28

Nasci a 23 de agosto de 1912, no Recife, Pernambuco. Vejam vocês: eu nascia na rua Dr. João Ramos (Capunga) e, ao mesmo tempo, Mata-Hari ateava paixões e suicídios nas esquinas e botecos de Paris. Era a espiã de um seio só e não sabia que ia ser fuzilada. Que fazia ela, e que fazia o marechal Joffre, então apenas general, enquanto eu nascia? *A belle époque* já trazia no ventre a primeira batalha do Marne. Mas por que “espiã de um seio só”? Não ponho minha mão no fogo por uma mutilação que talvez seja um doce, uma compassiva fantasia. Seja como for, o seio solitário e, a um só tempo, absurdamente triste e altamente promocional.¹⁵¹

Aqui a condição humana é vista pelo que tem de conflito, batalha e dor. A sensibilidade para perceber a mutilação, o sofrimento e a tristeza é revelada por sua compaixão ao falar de *Mata-Hari*, a espiã de um seio só. A violência das paixões e dos suicídios que essa agente secreta (que também era uma sensual bailarina) ateava nas esquinas de Paris surge como uma metáfora reveladora do estilo rodriguiano.

O detalhe do seio mutilado parece fornecer um fetiche perverso. Se procedermos a uma análise do significante, teremos: *Mata* – matar, *Hari* – rara, portanto uma morte rara. Trata-se de uma espiã dúbia: anjo/diabo, alemã/bailarina, sedução/espionagem. Em síntese, revela-se o conflito sexo/morte, *Eros/Thanatos*, como temas principais na obra de Nelson Rodrigues assim como na de Freud.

Tal como *Mata-Hari*, Nelson ao escrever suas *Memórias* era “mutilado” pela recidiva tuberculose. Analogamente à espiã, ele sente-se à espreita da vida. Assim, ele definiu-se como um *voyeur* por meio de sua caracterização como um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Por intermédio de suas tragédias encenadas, ele colocou-se no mundo social-histórico como um transgressor de valores, um contestador de crenças e de modos de agir instituídos na sociedade brasileira. Tal qual um espião, Nelson desvendava segredos da alma que ninguém ousaria declarar, pois: “Ninguém confessa virtudes, e repito: - a simples confissão de virtudes não interessa nem ao padre, nem ao psicanalista e nem ao médium depois da morte”¹⁵².

Ao completar sete anos (1919), o então Nelsinho pede à sua mãe para ir à escola. Dona Esther matriculou-o em uma escola na própria Rua Alegre. Lá, sua experiência foi, na melhor das hipóteses, atípica. Ele tinha o apreço de sua professora, que o elogiava por ter aprendido a ler quase de estalo. Mas a higiene pessoal de Nelson era motivo para repreensões cotidianas. Em um dia, as orelhas sujas; no outro, piolhos e lêndeas. Suas pernas cabeludas

¹⁵¹ *idem* p. 11.

¹⁵² Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 178.

eram alvo de chacota por parte dos colegas, e a diretora da escola recomendou a ele que passasse a usar calças compridas.

Mas o que sobressaía na aparência do menino Nelson era sua enorme cabeça, desproporcional ao tronco. Ele construiu, no futuro, uma imagem pitoresca para descrever-se nos tempos de criança:

Eu já falei da louca, filha da lavadeira. Foi a primeira mulher nua que vi na minha infância. E, ainda, agora, ao bater estas notas, tenho a cena diante de mim. Eu me vejo pequeno e cabeçudo como um anão de Velásquez. Empurro a porta e olho. O espantoso é que sinto uma relação direta e atual entre mim e o fato, como se a memória não fosse a intermediária.¹⁵³

Examinando o anão do consagrado pintor espanhol, percebe-se que ele nada possui de pueril, ingênuo e trivial. Pelo contrário, nota-se que ele está muito mais próximo do grotesco, monstruoso e exótico. Nelson devia sentir-se desse modo ao receber a gozação dos amigos de seu pai e ouvir deles, dia após dia, o ambíguo elogio: ‘Mas que cabeça, hein?’. Na verdade, Nelson envergonhava-se de sua cabeça. Se pudesse a esconderia, como fazia com o resto do corpo. O interessante é que, no decorrer de sua vida, diante de um corpo debilitado por doenças, foi precisamente o significante de uma “grande cabeça” que o consagrou e o tornou imortal.

Autodenominando-se “*pequeno e cabeçudo como um anão de Velásquez*”, Nelson utiliza uma ironia fina, que dissolve o narcisismo, operando uma verdadeira morte do Eu. Entretanto, ocorria também uma imortalização do Eu, pois ele ficará para sempre vivo, como uma “grande cabeça”. Ao se expor ao ridículo, Nelson põe em prática um de seus postulados: “Vivo a dizer que considero o ridículo uma das minhas dimensões mais válidas. O medo do ridículo gera as piores doenças psicológicas.”¹⁵⁴ Por meio do recurso irônico, revela-se a grandeza do humilde. A tirada rodriguiana assume uma função semelhante à do humor na transformação do Supereu. O prazer do humor não é comparável àquele propiciado pelo cômico ou pelos chistes, no entanto, “encaramos esse prazer menos intenso como possuindo um caráter de valor muito alto, sentimos que ele é especialmente libertador e enobrecedor”¹⁵⁵.

Alias, a ironia é uma marca estilística que perpassa toda a obra do autor de *Viúva, porém honesta*. Um outro gênio de nossa literatura, Machado de Assis, também possuía essa característica, pois seus romances “são pontuados por uma ironia freqüente, amarga,

¹⁵³ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. Companhia das Letras, 1993, p. 39.

¹⁵⁴ *idem* p 26.

¹⁵⁵ S. Freud “O Humor” (1927) ESB XXI p. 169.

relativizando o bem e o mal como as faces de uma mesma moeda. O pecado, a moral, são sempre passíveis de uma outra visada”.¹⁵⁶ Muecke ensina-nos que a ironia está caminhando sempre próxima à literatura:

Assim como o ceticismo pressupõe credulidade, a ironia precisa de “alazonia”, que é o vocábulo grego para fanfarronice; mas, em obras sobre ironia, é o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade. Dizer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia.¹⁵⁷

Isso nos faz pensar que a ironia tem a função terapêutica de manter um equilíbrio. Ela restaura a harmonia quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como ocorre em algumas tragédias, não está sendo levado a sério o bastante. Dessa forma, ela pode estabilizar o instável, mas, também, desestabilizar o excessivamente estável. Estamos mesmo diante de uma condição *sine qua non* da vida e podemos concordar com Thomas Mann quando cita Goethe: “A ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”. Ou, então, corroborar o pensamento de Kierkegaard, quando diz: “Assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia”¹⁵⁸.

Na citação acima, Nelson também nos fala da primeira mulher nua que viu. No mesmo texto, algumas linhas adiante, ele revela-nos o impacto dessa experiência:

Eu já vira meninas nuas, de três, quatro, cinco anos. Mas a filha da lavadeira era uma mulher feita. Estou espiando, a doida que me olha também, estrábica de medo. O corpo parado. Mas eis que se torce e destorce, numa súbita danação. A última imagem que fica em mim, cravada em mim, é de uma nudez que se enrosca em si mesma. Fujo então apavorado.

E o estranho é que nunca, nunca, abri a boca para contar esse episódio de infância. Ninguém sabia. Eu jamais disse a um irmão, a um amigo, a ninguém: - “Aos seis anos de idade vi uma doida nua”. E como a moça não falava – era louca e muda – também ela não trairia o segredo inútil. Eis como, através das gerações, ninguém desconfiou, ninguém. Aos 54 anos de idade, começo as minhas memórias e decido: - “Vou contar”, feita a confiança, senti uma espécie de paz, tardia, mas reparadora.¹⁵⁹

A nudez da louca, a primeira presenciada por Nelson, possivelmente lhe deixou profundas impressões. A paz reparadora vivenciada por Nelson revela os efeitos terapêuticos

¹⁵⁶ Luis Alberto P. de Freitas *Freud e Machado de Assis: uma intersecção entre a psicanálise e a literatura*. Rio de Janeiro: Mauá, 2001, p. 70.

¹⁵⁷ D.C. Muecke *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora perspectiva: 1982, p. 19.

¹⁵⁸ Soren Kierkegaard apud ¹⁵⁸ D.C. Muecke, *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1982, p. 19.

¹⁵⁹ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. Companhia das Letras, 1993, p. 39.

que a confissão daquele grotesco segredo lhe proporcionou. A propósito, o grotesco é um traço comum às imagens do anão de Velásquez e da louca nua. Essas imagens ligadas ao infantil estão associadas à permanência do grotesco como uma importante característica estilística do dramaturgo carioca.

Nelson Falcão Rodrigues iria tornar-se Nelson Rodrigues muito cedo, ainda quando cursava o segundo ano primário. Contando apenas oito anos de idade, aconteceu uma história que iria sempre constar dentre as suas favoritas. Houve um concurso de redação na classe em que a professora estabeleceu um tema livre. As composições deveriam ser feitas e entregues no mesmo turno da aula. A melhor seria lida em voz alta na classe. Diante de uma determinada redação, a professora, Dona Amália, mudou o tom de voz e ficou tomada pela perplexidade ao ler uma história de adultério. Tratava-se da composição de Nelson.

Naquele momento, ele acabava de se tornar um Rodrigues e já estreou com o tema que iria tornar-se sua principal obsessão: o intrincamento entre o sexo, a morte e a culpa. Na redação inaugural, Nelson já revela seu gosto pela problemática superegóica: um marido chega de surpresa em casa e, ao entrar no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega a faca e mata a mulher. Em seguida, ajoelha e pede perdão.

Diante de um relato tão inusitado, Dona Amália comunica o conteúdo da redação para a diretora e para as outras professoras. Todas elas foram em procissão até a sala de Nelson e permaneceram olhando-o boquiabertas. Depois, ele confessaria o seu prazer em se sentir, pela primeira vez, no centro das atenções. Era inevitável que se premiasse a redação de Nelson, mas ela não poderia, de forma alguma, ser lida em classe. Então, premiaram-se dois trabalhos escolares. A outra redação vencedora, passível de leitura para as crianças de oito anos, falava de um passeio do rajá em seu elefante. No entanto, intimamente, Nelson sabia que ele era o único vencedor. Ao comentar esse episódio, muitos anos depois, admitiu ter cometido seu primeiro plágio. A redação vencedora iniciava-se com a frase: “a madrugada raiava sangüínea e fresca”, retirada de um verso do conhecido soneto “As Pombas”, de Raimundo Correia. Sua professora não demonstrou ter percebido a cópia.

Nelson era o quarto irmão e estava sempre pronto a aprender com as descobertas e experiências dos mais velhos e a beneficiar-se destas. Em 1919, Milton tinha catorze anos; Roberto, treze; Mário Filho, onze e Nelson tinha sete. Essa configuração tornou-o um interessado espectador e ouvinte daquelas experiências. Para arrematar essa compreensão precoce dos acontecimentos, ele lia como um possesso. Iniciou com “Tico-tico”, a primeira revista infantil brasileira, fundada em 1905. Superada essa fase inicial, passou a ler tudo que

lhe caía à mão. Sob a luz do lampião, sentado no meio-fio da Rua Alegre, onde conseguia mais sossego do que em casa, devorava de folhetins a almanaques de xarope.

Castro descreve como “sub-literatura cabeluda” o material que era lido por Nelson. Este incluía Ponson du Terrail (“Rocamboles”); Eugene Sue (“Os Mistérios de Paris”); Michel Zevaco (“Epopéia de Amor” “Os amantes de Veneza” e “Os amores de Nanico”); Xavier de Montepin (“As Mulheres de Bronze”); Enrique Pérez Escrich (“A esposa mártir”); Hugo de América (“Elzira, a morta virgem”); Alexandre Dumas Pai (“O conde de Monte Cristo” e “Memórias de um Médico”). Segundo o biógrafo de Nelson, essa literatura possuía as seguintes características:

Variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte – ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrerem juntos. A forma é que era sensacional: tramas intrincadas envolvendo amores impossíveis, pactos de sangue, pais sinistros, purezas inalcançáveis, vinganças tenebrosas e cadáveres a granel. Um ou outro autor dava uma pitada a mais de perversidade, condenando a heroína à lepra ou à tuberculose, males tão vulgares nesses romances quanto corizas.¹⁶⁰

Em 29 de dezembro de 1925, Mario Rodrigues criou o jornal *A Manhã*. Desde sua saída de Pernambuco, ele já ambicionava trabalhar com o lendário Edmundo Bitencourt, proprietário do *Correio da Manhã*, que era considerado o jornal mais poderoso, inclusive politicamente, da capital federal. Trabalhando com Bitencourt, em pouco tempo Mário Rodrigues tornou-se o repórter parlamentar mais reconhecido do Rio de Janeiro. Nas vésperas da nova lei da imprensa, Mário tornou-se diretor do jornal. Sua promoção recente acabou criando-lhe problemas. Foi preso por ter publicado uma matéria na qual a honestidade de Epitácio Pessoa era questionada. Amargurou um ano na prisão. Seu salário foi reduzido ao valor do aluguel da casa onde Esther e seus filhos, incluindo Nelson, penavam para viver.

Enquanto estava no cárcere, Mário escreveu o livro *Meu Libelo*. Quando foi solto, seu prestígio no jornal estava denegrido. Frente à degradação, Mário reage: resolve fundar seu próprio jornal. Em um furor laboral, leva apenas vinte e cinco dias para adquirir a sede e organizar as instalações. A princípio, o jornal era apenas mais um, porém, a tarimba de Mário foi conferindo uma identidade própria ao jornal. Durante o ano de 1926, *A Manhã* publicou *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. Tal fato é responsável pela grande paixão de Nelson pelo romancista russo, assim como pela popularização de Dostoiévski. *Os Pardaillan*, de Michel Zevaco, igualmente citados por Nelson várias vezes, também foram publicados por *A Manhã*.

¹⁶⁰ Ruy Castro. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 29-30

Dentre os colunistas notáveis do jornal de Mário Rodrigues, podem ser citados Monteiro Lobato, Gondin da Fonseca, Agripino Grieco, Benjamim Costallat, Renato Viana e Joraci Camargo, o mesmo que atingiu sucesso com *Deus lhe pague* e *Maria Caxuxa*. Esta última obra foi reiteradamente citada por Nelson como sua única leitura em teatro até ter escrito *Vestido de Noiva*, em 1943. Mário Rodrigues foi diversas vezes homenageado pelo seu interesse e cuidado com os motivos artísticos.

Alguns filhos de Mário vieram a compor a equipe do jornal. O primogênito, Milton, era o secretário. As ilustrações ficavam por conta de Roberto. Mário Filho editava a página “Arte e Cultura” e chegou a escrever contos e novelas. Lançou três livros: *Bonecas*, *Senhorita 1950* e *A mulher de todo mundo*. A influência de Mário sobre Nelson faz-se notar na forma de escrever com apelos sensuais, tais como: “Mordeu os lábios até fazê-los sangrar”; “não seria capaz de amar um assassino”; “a ânsia, o minuto agudo da hora que passa”. Nesses tempos, Mário Filho ainda não havia inventado a reportagem sobre futebol. Seus interesses estavam totalmente voltados para a arte. Foi até mesmo crítico de teatro. Roberto Rodrigues também tinha ligações com o teatro e assinou os painéis da peça de Joraci Camargo e Léo Ávila, intitulada *O maxixe*. A morbidez era uma constante na obra de Roberto. A estética mórbida formou o estilo não apenas de Roberto, mas passa a caracterizar o trabalho dos Rodrigues. “Era o pintor das almas modernas, do tumulto orgiástico, das noites sensuais. Brando, tímido, silencioso, o jovem artista foi um espírito torturado.”¹⁶¹

O jornal de Mário Rodrigues teve uma trajetória de crescimento fulminante. Conseguiu tornar-se, em menos de um ano, o mais lido do Brasil. Os artigos políticos de Mário e a qualidade dos textos policiais foram os principais responsáveis pelo repentino sucesso, que fazia com que, nas palavras de Nelson, a redação sempre estivesse “cheia de políticos, atrizes, camelôs, aleijados, arquitetos e prostitutas”.¹⁶² E, assim, construía-se um dos ambientes em que a identidade rodriguiana se constituiu.

Em 3 de outubro de 1928, *A Manhã* passava para Agripino Nazareth. Mário Rodrigues despedia-se do antigo jornal para fundar, dois meses depois, aquele veículo de comunicação que seria o responsável pela grande saga dos Rodrigues: *A Crítica*. O jornal sacudiria paroxisticamente (duraria apenas dois anos) a imprensa e a sociedade da época. O título de jornal mais vendido do país chegou em apenas seis meses. Mário Rodrigues consolidou sua carreira como jornalista mais importante de seu tempo. “De suas colunas saem

¹⁶¹ Nelson Rodrigues. *O Baú de Nelson Rodrigues: Os Primeiros Anos de Crítica e Reportagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 21.

¹⁶² *idem* p. 22

labaredas de fogo. É um esbravejador sem igual. Mário Rodrigues não escrevia uma linha sem paixão”.¹⁶³

Na redação de *A Crítica*, Nelson perambulava de calças curtas, convivendo com notáveis jornalistas e escritores da época. Mesmo a contragosto do pai, o ingresso na carreira jornalística foi inevitável. Aos treze anos, Nelson Rodrigues já era Nelson Rodrigues quando publicou seu primeiro artigo em que ataca uma figura que era unanimidade não só naquele jornal como no país inteiro: Rui Barbosa. Nelson não se intimidou com tamanha unanimidade e parecia já estar maquinando, em estado latente, uma de suas frases mais conhecidas: “toda unanimidade é burra”. Naquela manhã, quando Mário leu o jornal, não pôde conter sua fúria. Nelson foi proibido de freqüentar o jornal por um mês. Seu destino na redação foi a reportagem policial. Tais vivências alimentaram profundamente sua mente criadora.

Carlos Leite, editor das páginas policiais, ao lado de Roberto Rodrigues, escolhe Nelson como repórter policial. Para ele, foi uma glória, porque, depois dos redatores políticos e do editor da página literária, os repórteres policiais eram as estrelas dos jornais. Podemos dizer que, também nesse momento, Nelson começa a fazer sua literatura, pois, nas décadas de 20 a 40, havia uma íntima relação entre fato e ficção presente no jornalismo policial. Isso resultava na produção de textos que se aproximavam muito do fazer literário, principalmente da literatura de folhetins. As matérias de Nelson datadas desse período já contêm os embriões de *A vida como ela é...*:

A mesma divisão narrativa, a abordagem da vida amorosa, do amor infinito, da beleza sem igual, até que um dia... Tudo muda, já não se ama da mesma forma, daí as desavenças, as desinteligências, e a porta maior se abre: o suicídio, a única e grande saída: “Morrer sim! Morrer! Como seria doce morrer...” O amor aliado à morte, viabilizando o amor eterno. Tudo rompantes, tudo definitivo, tudo, enfim, rodriguiano.¹⁶⁴

Há que se lembrar que, nos anos 20, 30 e 40, o jornal representava o principal veículo de comunicação de massa. Era por meio da imprensa que o conhecimento do que acontecia na cidade chegava até à população. Mas o jornal da época era principalmente um meio de entretenimento. Os folhetins publicados em capítulos geravam grande interesse no público alfabetizado, já que a circulação de livros ainda era precária. Os folhetins eram os carros-chefe na vendagem dos jornais, devido à expectativa pelo próximo número que era gerada pelas histórias melodramáticas de amor e morte.

¹⁶³ *idem* p. 22

¹⁶⁴ Caco Coelho in Nelson Rodrigues *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 23.

Entretanto, o exagero e o drama não eram exclusivos do folhetim, já que povoavam todo o jornal. O jornalismo brasileiro da época era marcado pelo tom folhetinesco e literário. Como não havia o compromisso restrito com a objetividade (aqueles que depois adotaram esse estilo foram classificados por Nelson como os “Idiotas da objetividade”), os repórteres tinham na própria imaginação fortes argumentos para compor com os fatos.

O principal objetivo eram as notícias em primeira mão, os “furos”. Isso resultava em uma aceleração entre o fato do crime e a publicação da matéria e da foto. Esse clima gerava uma grande movimentação dos repórteres, sempre em busca de novos crimes que dessem notícia. O resultado era que, em alguns anos de trabalho, o repórter conquistava larga experiência. Segundo Nelson, “com um ano de ‘métier’, o repórter policial adquire uma experiência de Balzac”. Os crimes envolvendo paixões e vinganças faziam os grandes “furos”. Era um Rio tranqüilo e pacífico, que nada lembra o atual, vertiginosamente violento. O cotidiano do repórter policial era composto por pactos de morte entre jovens casais, atropelamentos, velórios, suicídios de jovens moças apaixonadas, enfim, os crimes passionais davam a ordem do dia. Segundo Ruy Castro:

Os Jornais da época, principalmente os vespertinos, davam dezenas de ocorrências policiais por dia. E, numa cidade lindamente sem assaltos como o Rio, em que a captura de um ladrão de galinhas era uma sensação, quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhe tinham dado bom dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando um encontro no “Ponto Chic”.¹⁶⁵

Não havia limites para a “caravana” (dupla formada pelo repórter policial e o fotógrafo). Quando chegavam antes da polícia, além de entrevistar os parentes da vítima ou do assassino, vasculhavam as gavetas da família e levavam fotos e cartas íntimas. Colocavam o defunto na melhor pose para a foto, e agiam como verdadeiros diretores de cinema. Ouviam os vizinhos e instigavam as fofocas para que o repórter tivesse diante de si um rol de hipóteses. A mentira era, inclusive, estimulada pelos chefes (anos depois, Nelson lamentaria: “Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos”).

Mas o que Nelson apreciava mesmo eram os pactos de morte entre jovens namorados, a cena clássica dos jovens que se matam por amor e que hoje soa como folhetim sensacionalista. Porém, na década de 20, esses casos propagavam-se como epidemia contagiosa, quiçá estimulados pelos próprios jornais. Os namorados matavam-se tomando

¹⁶⁵ Ruy Castro *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 47.

veneno com açúcar, o que dava ao sinistro um poético sentido simbólico. Para complementar a cena trágica, escolhiam como cenários as parnasianas paisagens cariocas, como a ilha de Paquetá ou a Cascatinha. Na redação, todos já sabiam da especialidade de Nelson e assim que ocorria um caso, Milton, seu irmão, gritava: “Está para ti, Nelson! Pacto de morte na rua tal, número tal. Chispa!”

Foi no jornal *A Crítica* que Mário Filho criou o jornalismo especializado em futebol. Ele foi o primeiro a realizar entrevistas com jogadores de futebol. Entre seus feitos, Mário profissionalizou o esporte, promoveu o concurso entre torcidas e elevou as partidas ao estatuto de clássicos, como no caso do *Fla x Flu*. Ao escrever a biografia de Nelson Rodrigues, Ruy Castro dedica várias páginas à história de Mário Filho, devido à importância da atuação deste para o trabalho de Nelson, principalmente na imprensa esportiva. O principal livro de Mário Filho foi *O Negro no Futebol Brasileiro*, publicado em 1947, que teve o prefácio escrito por Gilberto Freyre, no qual postula,

Creio não dizer novidade nenhuma repetindo que por trás da instituição considerável que o futebol tornou-se em nosso país se condensam e se acumulam, há anos, velhas energias psíquicas e impulsos irracionais do homem brasileiro, em busca da sublimação.(...) Escritor ágil e plástico, Mário Filho é também pesquisador inteligente e pachorrento para quem a história do futebol em nosso país parece já não ter mistério nenhum.¹⁶⁶

Naquela época, as redações de jornal eram quase todas iguais. As salas eram compridas e longas, preenchidas por escrivatinhas. Eram raras as máquinas de escrever, e quase todos os redatores escreviam à mão. Os paginadores precisavam calcular o espaço das matérias letra por letra, e os linotipistas penavam, buscando decifrar os garranchos escritos. Naqueles tempos, tanto os fotógrafos quanto os jornalistas levavam um revólver na cintura, precavendo-se contra possíveis rechaços, devido às polêmicas matérias. As redações viviam muito povoadas, por todos os tipos de pessoas, dentre funcionários, aspirantes a poetas, motoristas de táxi, políticos, policiais etc. Mas uma figura era obrigatória no jornal: o canalha. Assim nos conta Nelson:

Até hoje não sei por que o jornal fascinava os pulhas da velha geração. Eram escroques, punguistas, cáftens, gatunos. Todos os dias iam para a redação e se tornavam amigos, íntimos de todos nós. De vez em quando, sumia uma capa, um relógio e já se sabia: - era um deles. E coisa curiosa. Aparentemente, os canalhas eram semelhantes em tudo ao homem de bem; ou por outra: - eu diria mesmo que, via de regra, eram mais doces que o homem de bem.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Gilberto Freyre “Prefácio” in Mário Filho *O Negro no Futebol Brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, p. 24.

¹⁶⁷ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 270.

As reportagens policiais de *A Crítica* eram ilustradas por Roberto Rodrigues. Se bem que ele não apenas ilustrava, mas também apreciava auxiliar na redação. Seu gosto pelo tema era sincero. Nesses tempos, ele escreve: “Tanto é belo um idílio romanesco como um crime bárbaro...”. Para Nelson, Roberto tinha a beleza dos suicidas. Pode-se ter uma idéia do poder de sedução de Roberto, quando o vemos retratado por meio dos vários personagens rodriguianos que apaixonavam qualquer mulher apenas com um olhar. Apesar de Roberto não ser o filho mais velho, lugar que pertencia a Milton, era ele que detinha a autoridade sobre os irmãos na ausência dos pais. Roberto começou a desenhar precocemente, aos cinco anos, em 1911. Aos treze anos, seus desenhos foram publicados em uma revista infantil e, aos dezessete, ingressou na escola de Belas Artes. Nessa escola, Roberto sempre foi uma figura polêmica, fazendo jus à fama dos Rodrigues. Esbravejava contra os jurados do salão, acusando-os de medíocres e incompetentes.

A morbidez e o grotesco eram constantes em suas figuras. Mas o sexo era uma obsessão e se manifestava em representações originais. Surgiam faunos com pés de cabra perseguindo ninfas de maiô, cangaceiros brutalizando prisioneiras e grupos dançando hipnoticamente nos bordéis, dentre tantos outros. Em paralelo, a morte era onipresente, representada pelos olhos vazados de seus personagens, pelos esqueletos em combate e pelas orgias entre cruces. Mesmo sendo extremamente assediado e levando uma vida de verdadeiro atleta de alcova, Roberto, aos 21 anos, cedeu aos laços do matrimônio. A eleita foi Elsa filha da rica família Mendes de Almeida e que mantinha uma rivalidade com os Rodrigues.

Sua obra despertava uma estranheza que já parecia um prenúncio de sua trágica morte precoce. E esta ocorreu no dia 26 de dezembro de 1929. O que o levou à morte foi uma reportagem publicada na primeira página da *Crítica* sob a seguinte manchete: “Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso caso de desquite”. Tratava-se de um conhecido casal da sociedade carioca: Sylvia Thibau, que era uma escritora moderna reivindicadora dos direitos da mulher, e João Thibau Jr., que era um reputado médico. O pivô da separação seria um caso que Sylvia teria com um médico radiologista, o Dr. Manoel Abreu. Na véspera da publicação da manchete, Sylvia tentou impedi-la ligando para *A Crítica* e, como não encontrou Mário Rodrigues, conversou com Roberto e outros funcionários, que lhe informaram que não havia mais nada a fazer, pois o jornal já estava pronto para a oficina. Um desenho de Roberto ilustrava a matéria – uma mulher deitada numa maca e um médico examinando suas pernas. Ao ler a matéria em sua casa, Mário Rodrigues achou-a infeliz e disse: “Eles enlouqueceram”. Ainda não imaginava que o seu império material e familiar se tornaria ruínas a partir dali.

Ao ler a matéria, Sylvia chorou desesperadamente, cogitou se matar, mas foi amparada por seus pais. Naquela tarde, ela entrou em uma loja de armas e comprou um pequeno revólver calibre 22. Pegou um táxi e foi até a redação de *A Crítica*. Ao ser atendida na recepção, perguntou: “Doutor Mário Rodrigues está?”. Como a resposta foi negativa, disse: “E Mário Rodrigues Filho?”. Esse também não estava. Então Sylvia adentrou a redação e foi até a sala do diretor onde estava Roberto. Sylvia, então, a sós com Roberto, disse-lhe: “Eu não disse que não publicasse?”. Em seguida, todos os presentes ouviram um tiro e um grito. Era o grito de morte de Roberto Rodrigues. Nelson, então com 17 anos, ouviu o grito, não o grito de um ferido, mas o grito de quem morre. Em suas *Memórias*, Nelson descreve o que se passou:

Naqueles cinco, seis minutos, aconteceu tudo (e como, nesses momentos, a figura do criminoso é secundária, nula. Eu não me lembrei da ira; eu não pensei em também ferir ou em também matar. Só Roberto existia. Estava ali deitado, certo, certo de que ia morrer. Pedia só para não ser tocado. Qualquer movimento era uma dor jamais concebida) Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues.¹⁶⁸

Com relação à profunda repercussão que a morte de Roberto Rodrigues teve sobre Nelson, Ruy Castro postula: “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto”¹⁶⁹. A tragédia ainda estava por ser completada. No enterro de Roberto, Mário Rodrigues, aos soluços, não parava de repetir: “Eu te vingo”, “Esta bala era para mim”. Toda família estava desesperada, mas a morte de Roberto atingiu fundo Mário Rodrigues. Sua angústia era notável e o acompanhava vinte e quatro horas por dia onde quer que estivesse, nas reuniões políticas, nos almoços de negócios. Mário era hipertenso, e aquele drama terrível acabou resultando em uma trombose cerebral no dia 5 de março de 1930. O martírio agonizante estendeu-se até o dia 15 de março e, então, Mário faleceu.

Nesta crônica intitulada “O ex-covarde”, Nelson revela o quanto o convívio com a morte das pessoas que amava deixou marcas em sua alma:

¹⁶⁸ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 86.

¹⁶⁹ Ruy Castro *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 94.

Tive medo, ou vários medos, e já não os tenho. Sofri muito na carne e na alma. Primeiro, foi em 1929, no dia seguinte ao Natal. Às duas horas da tarde, ou menos um pouco, vi meu irmão Roberto ser assassinado, era um pintor de gênio, uma espécie de Rimbaud plástico, e de uma qualidade humana sem igual. Morreu errado ou, por outra, morreu porque era “filho de Mário Rodrigues”. E, no velório, sempre que alguém vinha abraçar meu pai, meu pai soluçava: - “Essa bala era para mim”. Um mês depois, meu pai morria de pura paixão. Mais alguns anos e meu irmão Jofre morre. Éramos unidos como dois gêmeos. Durante quinze dias, no Sanatório de Correias, ouvi sua dispnéia. E minha irmã Dorinha. Sua agonia foi leve como a euforia de um anjo. E, depois, foi meu irmão Mario Filho. Eu dizia sempre: - “Ninguém no Brasil escreve como meu irmão Mário”. Teve um enfarte fulminante. Bem sei que, hoje, o morto começa a ser esquecido no velório. Por desgraça minha não sou assim. E, por fim, houve o desabamento em Laranjeiras. Morreu meu irmão, Paulinho e, com ele, sua esposa Maria Natália, seus dois filhos, Ana Maria e Paulo Roberto, a sua sogra, d. Marina. Todos morreram, todos, até o último vestígio.¹⁷⁰

Com a morte de Mário, a viga mestra da família, vieram os tempos de fome. O jornal foi empastelado na Revolução de 30. Nelson, junto com os irmãos Mário Filho e Joffre, vai trabalhar no Jornal *O Globo*, de Roberto Marinho. Fragilizado pela fome e pelas tragédias familiares, Nelson será acometido pela tuberculose, passará alguns anos no sanatorinho em Campos do Jordão e presenciará a morte de perto. Irônico, irá declarar que a tuberculose é a mais erótica de todas as doenças. Ele ainda consegue melhorar, mas a vida não lhe dá tréguas. Joffre, o irmão por quem tinha o maior afeto, está infectado pela tuberculose, Nelson culpa-se, acreditando que fora o transmissor. Passará sete meses acompanhando o esmorecimento do irmão até à morte. Esta será uma das maiores culpas encarnadas em Nelson.

Como cronista esportivo, escreveu os textos antológicos sobre o Fluminense, time que seria sua grande paixão. Nessa sua descontraída vertente criativa, Nelson criou personagens fictícios primorosos, como *Gravatinha* e *Sobrenatural de Almeida*, para elaborar textos a respeito dos acontecimentos relacionados com o futebol, que ele via como um acontecimento épico: “Em futebol o pior cego é o que só vê a bola. A mais sórdida das partidas tem uma complexidade shaespeariana.”¹⁷¹

Mário Filho consegue um emprego para Nelson em *O Globo*, em 1932. Nessa mesma época, Nelson descobriu que estava com tuberculose. Para tratar-se, retira-se do Rio de Janeiro e passa longas temporadas em um sanatório. Recuperado, Nelson volta ao Rio e assume a seção cultural de *O Globo*. Nos anos 40, casou-se com a colega de redação, Elza Bretanha. Com ela, teve dois filhos: Jofre Rodrigues (em homenagem ao irmão morto pela tuberculose) e Nelson Rodrigues Filho. Nesse tempo, Nelson divide-se entre o emprego em *O*

¹⁷⁰ Nelson Rodrigues. “O ex-covarde” in *A Cabra Vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

¹⁷¹ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 69.

Globo e a elaboração de peças teatrais. Escreve *A mulher sem pecado*, em 1941, que estreou sem sucesso. Pouco tempo depois, assina a revolucionária *Vestido de noiva*, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com estrondoso sucesso.

Em 1945, foi trabalhar nos *Diários Associados* e abandona *O Globo*. No novo emprego iniciou a escrita de seu primeiro folhetim, *Meu destino é pecar*, assinado pelo pseudônimo Susana Flag. O sucesso do folhetim promoveu as vendas do jornal e estimulou Nelson a escrever *Álbum de Família*, sua terceira peça. Em fevereiro de 1946, *Álbum de Família* foi submetida à Censura Federal e proibido. Essa obra só seria liberada em 1965. Em abril de 1948, estreou *Anjo negro*, peça que possibilitou a Nelson adquirir uma casa no bairro do Andaraí e, em 1949, ele lançou *Dorotéia*.

Passou a trabalhar no *Última Hora*, jornal de propriedade de Samuel Wainer, na década de 50. Nesse veículo, Nelson começou a escrever aquilo que seria seu maior sucesso jornalístico: as crônicas de *A vida como ela é*. Na década de 60, Nelson passou a trabalhar na recém-inaugurada *TV Globo*, participando da bancada da *Grande Resenha Esportiva Facit*, a primeira "mesa-redonda" sobre futebol da televisão brasileira e, em 1967, passou a publicar suas *Memórias* no jornal *Correio da Manhã*, no qual seu pai trabalhou cinquenta anos antes.

Na década de 70 Nelson já tinha o seu talento reconhecido como jornalista e teatrólogo, mas, sua saúde, volta a ser frágil, seu coração já não tinha uma “saúde de vaca premiada”, para utilizar uma de suas primorosas frases. Nesse período o Brasil estava sob o regime da ditadura militar, que Nelson apoiou. Mas a vida ainda lhe pregou uma peça, seu filho Nelson Rodrigues Filho tornou-se guerrilheiro e passou para a clandestinidade. O casamento com Elza também chegou ao fim. Nelson, sempre acreditando que “pouco amor não é amor”, iniciou seu relacionamento com Lúcia Cruz Lima, com quem teria uma filha, Daniela, que teve complicações no parto e nasceu cega e com paralisia cerebral. Após o fim do relacionamento com Lúcia, Nelson ainda manteria um breve casamento com sua secretária Helena Maria, antes de reatar seu casamento com Elza. Seu primeiro e último amor o acompanhou até à morte.

Figura 2



Nelson Rodrigues com sua companheira, a máquina de escrever: o “tarado de suspensórios” exala angústia.

O *Anjo Pornográfico* subiu ao céu por volta das oito da manhã do domingo, a 21 de dezembro de 1980. Faleceu aos 68 anos de idade, de complicações cardíacas e respiratórias. Um mês antes, esteve internado no Pró-Cardíaco, em Botafogo, com crises respiratórias que lhe provocaram delírios durante os quais “escrevia” à máquina com os dois dedos. Foi enterrado no Cemitério São João Batista, em Botafogo. Milhares de pessoas foram despedir-se de Nelson. Naquela tarde, a seleção brasileira jogava em Cuiabá contra a Suíça. Foi guardado um minuto de silêncio. Mas, aqui Nelson também quebrou a regra. O minuto não foi guardado no início, mas durante a partida. Pela televisão, o Brasil assistia o juiz paralisar a bola para homenagear aquele que foi um dos maiores poetas do futebol de todos os tempos. Dois meses depois, Elza cumpriu seu pedido — de, ainda em vida, gravar seu nome ao lado do de Nelson na lápide de seu túmulo, sob a inscrição: "Unidos para além da vida e da morte. E é só".

Nelson morrera a poucos dias do Natal, data pela qual ele tinha profunda reverência e que julgava símbolo de um profundo gesto de amor. Sua curta e definitiva crônica sobre o tema do Natal fora escrita alguns anos antes, intitulada *A vigília dos pastores*. Esse texto tem o tom da esperança e da redenção humana pela poesia:

Escrevo à noite. Vem na aragem noturna um cheiro de estrelas. E, súbito, eu descobro que estou fazendo a vigília dos pastores. Aí está o grande mistério. A vida do homem é essa vigília e nós somos eternamente os pastores. Não importa que o mundo esteja adormecido. O sonho faz quarto ao sono. E esse diáfano velório é toda a nossa vida. O homem vive e sobrevive porque espera o Messias. Neste momento, por toda a parte, onde quer que exista uma noite, lá estarão os pastores – na vigília docemente infinita. Uma noite, Ele virá. Com suas sandálias de silêncio entrará no quarto da nossa agonia. Entenderá nossa última lágrima de vida.¹⁷²

O mesmo homem que via o amor pelo buraco da fechadura também faz vigília aos pastores. Ele guarda os guardadores. Cuida de quem cuida. E o sonho poético guarda o sono biológico. A poesia cuida da vida. O simbólico vela o pulsional. A fenda deixa passar um feixe de luz. Nelson nos faz crer nessa luz banhada pelo cheiro estrelar. Ele nunca hesitou em acreditar na remissão do mal do ser humano, em um mal banhado de lágrimas.

¹⁷² Nelson Rodrigues. *Apud* Ruy Castro. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 420.

2.2 A moral da família e da cidade: o Rio de Janeiro como palco

Como é mais lírico, mais doce, mais terno, o pulha subdesenvolvido. O nosso ladrão de galinhas, ao pular o muro, leva na consciência um brutal sentimento de culpa. Repito: - o canalha subdesenvolvido ainda se ruboriza.

Nelson Rodrigues¹⁷³

Nelson mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro em 1916. Sua obra está repleta de representações sobre a vida urbana no Rio de Janeiro. Ele construiu sua identidade como um autor carioca. Em seu teatro, em suas crônicas ou em suas confissões e memórias, o Rio não é apenas um pano de fundo, mas uma complexa construção simbólica. Podemos dizer que Nelson Rodrigues toma o Rio de Janeiro como o mundo em si mesmo, uma espécie de laboratório, onde eram geradas e postas à prova as suas visões sobre o mundo e sobre a natureza humana, imbuída de seus preceitos ético-morais, isto é, todos os conteúdos que compõe sua obra e que pretendem ter validade universal.

Em uma das suas autotaxiações, Nelson denominava-se um “pierrô suburbano”. Muitas de suas personagens são da classe média suburbana carioca, de onde extraía grande parte da matéria-prima para compor, não apenas sua obra ficcional, como também suas memórias. Esse traço estilístico é também responsável pela percepção de unicidade de sua obra. Trata-se de uma obra eminentemente construída com o Rio de Janeiro como cenário principal, que pode ser analisado em regiões demarcadoras das atividades humanas em conjunção com a moral vigente: a Zona Sul era a sede das transgressões; o centro, o local de trabalho; e, como área de moradia, um pedaço do subúrbio que se estende até o Méier.

A construção do itinerário moral carioca, que será tema privilegiado na obra rodriguiana, remete a períodos anteriores ao nascimento do autor. Para compreendê-la, é preciso entender a instalação do regime republicano em 1889. A função de capital, assumida pela cidade, torna-se o pivô das motivações político-institucionais de mudança. O Rio foi a capital do país no período de 1763 a 1960. A atmosfera urbana presente nas capitais difere das outras cidades. Dentre esses marcos diferenciadores, temos, por exemplo, o grande número de edifícios imponentes que pretendem representar a soberania do povo e a

¹⁷³ Nelson Rodrigues. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158.

prosperidade do poder estatal. Segundo a metáfora de Richard Morse¹⁷⁴, se classificássemos as cidades como gente, a capital tornar-se-ia a filha predileta de pais ambiciosos, dispostos a concentrar esforços para que ela refletisse a auto-imagem do sucesso. Conteúdos superegóicos ligados à instância Ideal e à Lei já se fazem notar nesse clima do Rio republicano.

Definindo-se como centro administrativo da nação, a capital assume o papel de agregadora das várias regiões nacionais e o elo com as capitais dos outros países. Portanto, o grande divisor de águas no percurso de transformação urbana que definiu a identidade cultural do Rio foi a proclamação da República. Araújo¹⁷⁵ mostrou que a influência da doutrina positivista levou o projeto político republicano a concentrar suas atenções no binômio família/cidade, base da proposta de estruturação do Estado Nacional no qual o conceito de pátria se alicerçava na família. Dessa forma, a cidade passa a ser vista como um prolongamento da família. O Rio capital torna-se o modelo para a organização social pretendida. Civilizar o espaço urbano passa a ser o lema principal, tanto no aspecto físico e funcional da cidade quanto no plano ideológico. Nesse último, o objetivo passa a ser a restrição às manifestações populares e o controle da atmosfera de gradativa permissividade moral. Coube à família o papel de sustentáculo do programa normatizador. Essa estrutura familiar irá ser revirada ao avesso na obra rodriguiana. Tanto em sua dramaturgia quanto nas crônicas de *A vida como ela é...*, a denúncia da falsa moral familiar foi um dos alvos preferidos de Nelson.

A identidade da cidade foi influenciada por um novo comportamento social no qual a família atravessa o limite do espaço privado da casa, para o espaço público da rua. Pensamos que todas essas transformações vividas na cidade do Rio de Janeiro tornaram-se marcos na obra rodriguiana. A família, esse “inferno de todos nós”, suas mazelas, seus tabus e convenções hipócritas perpassam a criação literária rodriguiana, como pode ser notado nessa passagem de *O Casamento*, romance publicado em 1966:

Calou-se, porque não achou palavras, O que ele queria dizer é que, em cada família, há trevas que convém não provocar. Quantas casas, quantos lares são varridos de adúlteras, pederastas, incestuosos epilépticos?¹⁷⁶

Na peça *Álbum de Família*, Nelson também denuncia o fracasso do programa normatizador positivista apregoado pela reforma republicana. Os personagens dessa obra demonstram um Supereu que não internalizou os mecanismos filo e ontogenéticos de censura

¹⁷⁴ Cf. Rosa Maria Barbosa de Araújo. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

¹⁷⁵ *idem*, p. 31.

¹⁷⁶ Nelson Rodrigues *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 203.

moral. Agem de modo a desopilar suas cargas pulsionais mais primitivas. Como conseqüência da transgressão do contrato social civilizador, levam ao extremo os conflitos relacionais e acabam por destruir tudo à sua volta, inclusive a si mesmas.

Quando Nelson Rodrigues chegou ao Rio aos quatro anos de idade, encontrou uma cidade que passava por reformas que visavam à modernização do espaço urbano no que se refere à higienização para o controle das epidemias, à funcionalidade e ao embelezamento, medidas civilizatórias coerentes com o ideal moralizante positivista. Tais reformas tiveram início na segunda metade do século XIX, mas alcançaram seu apogeu na administração do prefeito Pereira Passos, no período entre 1902 e 1906.¹⁷⁷

O ordenamento do espaço urbano era a palavra de ordem do projeto republicano que visava tornar a capital uma cidade moderna. Tal projeto trazia em seu bojo a intenção de empurrar a população pobre para regiões afastadas dos locais mais urbanizados que representariam as bravatas do progresso. Uma verdadeira assepsia arquitetônica e social estava para ser empreendida, obrigando os que não possuíam recursos financeiros a construir suas casas nos recém-criados subúrbios ou nos morros. Visava-se, também, extirpar da vitrine do progresso certos tipos humanos inconvenientes. A modernização do espaço social vinha atrelada a uma ordenação e a um controle social. A cidade ideal – que se projetava para as regiões Centro e Sul – seria o espaço por excelência da elite urbana, enquanto a “cidade real” - a dos subúrbios - abrigaria as camadas populares. Em 1906, o recenseamento utilizou pela primeira vez a terminologia dicotômica cidade \ subúrbio e não mais freguesias urbanas \ freguesias rurais para se referir às regiões administrativas da cidade.

Em parte, o objetivo do projeto foi atingido. Por volta de 1931, a estratificação social na cidade era uma realidade. A recente Zona Sul (Copacabana, Ipanema etc.) abrigava a elite. As classes médias ocuparam a antiga Zona Sul e a Zona Norte (Botafogo, Flamengo, Catete, Laranjeiras etc.). E o subúrbio recebeu as classes pobres. Embora a tentativa de segregação tenha criado representações simbólicas da cidade, atribuindo valores, significados, atitudes e comportamentos diferentes às três grandes áreas (que inclusive serão uma constante na representação da cidade por Nelson), os espaços de socialização e de interações, que permeavam a fronteira sócioeconômica, nunca deixaram de existir.

Dentre as representações da cidade do Rio de Janeiro que podem ser encontradas na obra de Nelson Rodrigues, temos aquela de sua tenra infância na Aldeia Campista, Zona Norte do Rio de Janeiro. Esse período vai da *belle époque* ao entre guerras. Em uma de suas

¹⁷⁷ Adriana Facina. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 156.

confissões, Nelson retrata esse tempo como aquele em que “Era bonito ser histérica. Muitas simulavam seus ataques como o dostoievskiano Smerdiakov.”¹⁷⁸ Era também o tempo das tosses longínquas, das asmae nostálgicas e da presença obrigatória da escarradeira de louça com flores desenhadas em relevo nas salas das casas. Esse era o Rio da morte do general Pinheiro de Machado, por punhalada, tornando-o um defunto fundamental, que demarcava também a morte do fraque e o fim de uma época.

A infância vivida na Aldeia Campista foi a fonte fundamental e construtora das principais linhas temáticas da obra rodriguiana. Haverá uma constante nostalgia pelo Rio antigo, onde os valores tradicionais predominavam. A transição para aquela que seria “a mais cretina de todas as épocas”, como Nelson iria batizá-la, seria assinalada pela violência e deterioração das relações humanas, dentre outros sinais. Ruy Castro pintou a transformação:

Naqueles últimos dias de 1967, Nelson olhava em torno e tinha seus motivos para constatar que, mais uma vez, uma época estava morrendo. Todos os seus valores a respeito de sexo, amor, família, religião, política e até teatro pareciam estar ganhando um halo azul, como se mofassem. Poucas semanas depois, 1968 entrou em cartaz e, súbito, foi como se houvesse a conscientização instantânea e planetária de toda uma geração sobre o ‘momento histórico’ que se vivia. Poucas épocas foram tão apaixonadas por si mesmas quanto 1968. Ninguém ousava desafiá-la. Exceto Nelson em suas “Confissões”¹⁷⁹

Em setembro de 1966, Nelson lançou seu polêmico romance *O Casamento*, que foi proibido no dia 14 de outubro do mesmo ano por Carlos Medeiros Silva, Ministro da Justiça do governo Castello Branco. O texto proibidor dizia que “pela torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa” o livro atentava “contra a organização da família”. Tal medida era inconstitucional, pois os livros estavam sob a proteção da lei e, dessa forma, não poderiam ser censurados ou apreendidos. No dia seguinte, Nelson contra-atacou por meio de uma crônica na sua coluna “À sombra das chuteiras imortais”, publicada em *O Globo*. Passamos a citá-la, na íntegra, pois pensamos que ela é exemplar quanto ao modo rodriguiano de lidar com a censura e com a moral vigente em sua época. Aqui se busca uma descrição fenomenológica de uma das faces do Superu brasileiro, retratada com a típica ironia rodriguiana:

¹⁷⁸ Rodrigues, N. *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 16

¹⁷⁹ Rodrigues, N. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 368.

1 – Amigos, dizia eu ontem que há um abismo fatal entre o grande povo e o subdesenvolvido. E expliquei: - o grande povo é cínico, ao passo que o outro ainda se ruboriza. É a verdade. Um pulha como Ricardo III seria impraticável no Brasil. Mas um império como o inglês, e uma cultura como a de lá, justifica esse e outros piores. E nenhum estadista brasileiro – se tivéssemos estadistas – faria uma indignidade como a de Bismarck. Para deflagrar uma guerra, ele falsificou um telegrama. Não tremeu, não ficou escarlate.

2 – Um descaro assim antológico é próprio dos povos superiores. Todavia, ressalvei umas poucas exceções. É que, apesar de nosso subdesenvolvimento, temos pessoas e instituições lívidas, quero dizer, pessoas e instituições que não enrubescem, nem a tiro. Por exemplo: - a portaria que proíbe a venda do meu romance *O Casamento* em todo o território nacional.

3 – Imaginem que eu estava ontem em casa, quando bate o telefone. Era um repórter berrando: - “Teu livro foi cassado! Teu livro foi cassado!”. Como no soneto bilaquiano, eu fiquei pálido de espanto. O outro foi despejando mais informações. – “Portaria do Ministro da Justiça, proibindo a venda de *O Casamento* em todo o Brasil.” Por um momento, eu não soube o que pensar, nem soube o que dizer.

4 – O espantoso é que a notícia tinha algo de antigo, de retardatário, de spectral. Ódio a livros, perseguição de livros, sacrifício de livros, queima de livros – são ritos do defunto passado nazista. Naquela horrenda Alemanha, tudo isso era possível. Mas no Brasil, não e nunca. Ou, então, o Brasil está muito degradado, e repito, - o Brasil está apodrecendo à nossa vista, no meio da rua.

5 – Desde a primeira Missa, desde Pero Vaz Caminha, pela primeira vez se odeia um livro e se quer a destruição física desse livro. Seus exemplares são cassados. É um crime ser livro. E esse ódio está confesso e gritado no texto da portaria. Lá se fala em “torpeza de linguagem”. Não, não. Torpeza de forma, de fundo, é a própria portaria. E quem a redigiu não se ruborizou?

6 – O texto do Ministério, é, acima de tudo, burríssimo. Diz que o livro é contra a instituição do casamento. É falso. Podia sê-lo e daí? Qualquer um pode discutir o matrimônio, o celibato, o adultério, a castidade e a viuvez. Acontece, porém, que o meu romance é anterior ao casamento. A mocinha se casa no último capítulo. E se casa de véu, grinalda, no civil e religioso. O casamento termina com os noivos na sacristia recebendo os cumprimentos. *Sim* antes dos salgadinhos e do guaraná.

7 – Vejam bem: - eu me dou o direito de ser contra quaisquer usos, costumes, instituições, idéias, cultos. Penso como quero e não admito, nem aceito, que me ponham limites nos meus pontos de vista. Mas insisto: não há nas minhas trezentas páginas, uma única e vaga objeção ao matrimônio. Um dos seus personagens chega a dizer, de frente erguida: - “Um casamento não se adia”. Nem se adia, vejam bem, nem se adia.

8 - Portanto, eu tenho todo o direito de achar, com toda a isenção e com toda a objetividade, que a medida contra o meu livro é, além do mais, analfabética. Alguém leu *O Casamento* e não percebeu a evidência ululante. Dirá o leitor que há palavrões no meu livro. Mas serei o primeiro autor a usar palavrões? Antes de mim, Shakespeare já os usava com a maior abundância e desfaçatez. Por outro lado, temos aí Henry Miller. Seus livros são intocáveis, e por que intocáveis? Eis a razão: - a pornografia com sotaque pode entrar nas casas de família. Mas eu não condeno o palavrão, e por que o condenaria? Invoco o testemunho do próprio Ministro que me acusa e me ofende. Duvido muito que, ao ler esta crônica, S. Exa. não a condene com três ou quatro expressões, dessas que fizeram a glória de Bocage. Não o dos sonetos, mas o das anedotas.

9 – Amigos, sou pior do que são Tomé. Nem vendo acredito. Diante de mim está o fato. Posso apalpá-lo, posso farejá-lo. E não acredito, ainda assim. Porque se acreditasse, a partir deste momento, eu teria vergonha de ser brasileiro e direi mais: - deixaria de ser brasileiro.¹⁸⁰

O enredo desse romance é estruturado em torno da relação de um pai de família, Sabino, típico homem bem-sucedido, com sua filha Glorinha. Os conflitos psíquicos desse pai e sua repercussão na ordem familiar serão detonados com a proximidade do casamento da filha. Assim como nas tragédias clássicas, a ação desse romance folhetinesco transcorre em apenas um dia. Revelam-se verdades que até então estiveram ocultas na vida cotidiana de uma família carioca de classe média alta. A sucessão de cenas na narrativa demonstra o percurso do protagonista de uma condição equilibrada e felicidade aparente para o sofrimento e a destruição.

Notam-se algumas observações sobre as relações entre o corpo e o caráter. Logo na primeira cena, é pronunciada uma frase paradigmática: “Todo canalha é magro”. O pai da família, Sabino, é revelado ao leitor por meio dos efeitos dessa frase, que irá despertar associações sobre sua magreza, motivo de um apelido nos tempos de estudante no Colégio Batista: “bunda seca”. O Colégio Batista localiza-se na Tijuca, bairro que, por diversas vezes, surge nas crônicas do autor sob a fama de repressivo e moralista.

No romance em tela, institui-se um universo muito próximo ao da cultura psicanalítica. Durante a narrativa, processam-se situações, enunciados e personagens que são descritos em suas idiossincrasias de estruturação de caráter. Nesse sentido, a análise de Sabino é a que mais se sobressai. Freud ensina-nos que o caráter de um homem constrói-se:

¹⁸⁰ Nelson Rodrigues *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 258-9.

a partir do material das excitações sexuais, e se compõe de pulsões fixadas desde a infância, de outras obtidas por sublimação, e de construções destinadas ao refreamento eficaz de moções perversas reconhecidas como inutilizáveis. Por conseguinte, a disposição sexual universalmente perversa da infância pode ser considerada como a fonte de uma série de nossas virtudes, na medida em que, através de formação reativa, impulsiona a criação delas.¹⁸¹

Em *Caráter e erotismo anal*, Freud diz que as pessoas que possuem certos traços de caráter se diferenciam pela combinação de três características constitutivas:

Elas são especialmente *ordeiras, parcimoniosas e obstinadas*. Cada um desses vocábulos abrange na realidade, um pequeno grupo ou série de traços de caráter interligados. ‘Ordeiro’ tanto abrange a noção de esmero individual como o escrúpulo no cumprimento de pequenos deveres e a fidedignidade. O contrário de ordeiro seria ‘descuidado’ e ‘desordenado’. A parcimônia pode aparecer de forma exagerada como avareza, e a obstinação pode transformar-se em rebeldia, à qual podem facilmente associar-se a cólera e os ímpetos vingativos.¹⁸²

Aquelas pessoas que se distinguem por tais traços de caráter são portadoras de uma disposição afetiva fundamental (*pathos*) em que a zona anal é excepcionalmente forte. No entanto, como não há resquícios dessa disposição após o fim de suas infâncias, somos levados a concluir que a zona anal perdeu sua significação erógena durante o desenvolvimento do sujeito. Durante o período que vai do final do quinto ano até o início da puberdade, denominado de latência, criam-se formações reativas, ou contraforças, como a vergonha, a repugnância e a moralidade. Todos esses conteúdos serão fundamentais para a constituição do Supereu.

Dessa forma, o erotismo anal, no decurso do desenvolvimento e conforme a educação que a civilização exige, tornar-se-á inútil para os fins sexuais. É assim que os traços de caráter já citados – a ordem, a parcimônia e a obstinação, - tornam-se os primeiros e mais duradouros resultados da sublimação do erotismo anal.

Em *O Casamento*, Sabino organiza-se em torno do conflito entre conter ou dar livre curso às suas pulsões. Esse último caminho é marcado pelo seu potencial destrutivo. O chefe de família aparentemente bem-sucedido é definido por Nelson com traços de caráter tipicamente anais, segundo a tipologia freudiana. A magreza torna-se uma obsessão para o personagem, e a descrição de um homem contido e limpo aproxima-se de uma caricatura: “Tinha a obsessão das mãos limpas. Lavava as mãos e, depois, ainda as cheirava”¹⁸³. Outro exemplo se dá quando o narrador relata a concepção de Glorinha sobre seu pai: “Glorinha

¹⁸¹ S. Freud “Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade” (1905) ESB VII p. 225.

¹⁸² S. Freud “Caráter e Erotismo Anal” (1908) ESB IX p. 159.

¹⁸³ Nelson Rodrigues *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 148.

pensa no pai que ela nunca vira de pijama, nem sem meias. Não conhecia os pés do pai. Sabino dormia de meias, como se achasse indignos os próprios pés”¹⁸⁴. Sabino beirava o desespero diante de expressões de sua esposa:

Que mulher incompreensiva, burra mesmo, burra. Não entendia nada de nada. Na mesa, com visitas, dizia cocô, com a maior naturalidade e, até, com certa graça. A palavra que mais deprimia Sabino era cocô. Fezes, fezes e não cocô.¹⁸⁵

Os personagens Monsenhor e Dr. Camarinha (ginecologista) são definidos na narrativa por meio de atos que podem ser identificados como “esvaziamentos”, pelo vômito, pela micção ou evacuação. Eles são o oposto de Sabino, caracterizado como contido e discreto. Em uma de suas falas, Monsenhor dá-nos uma mostra de seu êxtase provindo de suas liberações físicas. Em um dos seus diálogos com Sabino, diz:

Monsenhor – Sabino, vou te dizer uma coisa e você vai pensar que é brincadeira. Mas sabe quando é que me sinto mais próximo de Deus e Deus mais perto de mim? É quando eu esvazio a bexiga, ou os intestinos.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *idem*, p. 123.

¹⁸⁵ *idem*, p. 232.

¹⁸⁶ *idem*. P. 98

2.3 Flagrantes de uma fantasia: uma *Belle Époque* como cenário

E assim o pau-d'água anônimo instalou em mim todo o apelo da Belle Époque. Parto em casa, velório em casa, escarradeira na sala, bronquite das tias – todo esse conjunto de relações era o Rio de Machado de Assis, de Pinheiro Machado, de Rui Barbosa. As famílias usavam as bacias em abundância. Hoje uma simples bacia deflagra em mim todo um movimento regressivo, todo um processo proustiano.

Nelson Rodrigues¹⁸⁷.

Se de fato a *Belle Époque* existiu ou não no Rio de Janeiro no início do século passado é uma questão que deixaremos para os historiadores responderem. No entanto, o que notamos pelos escritos de Nelson é que, indubitavelmente, para ele, essa *Belle Époque* foi real. Ela constituiu-se em sua realidade psíquica como uma fantasia, um lugar pintado na memória, reconstruído para abrigar seus ideais em relação à sua infância e à sua família.

Na teoria psicanalítica, fantasia significa o cenário da realização do desejo inconsciente que comporta deformações defensivas. Freud faz uma distinção entre as fantasias conscientes ou os sonhos diurnos, como estruturas subjacentes de conteúdos manifestos, e as fantasias originárias. Estas são consideradas universais, irredutíveis às contingências das vivências individuais e filogeneticamente transmitidas. Compõem esse grupo: cena originária, castração, sedução e retorno ao seio. Martins ensina-nos que: “Na clínica, caímos dentro da chamada ferida narcísica. Quando esta é um pouco mais elaborada, retirando-se o sujeito das referências imediatas da realidade, emergem fantasias que chamaremos de secundárias para diferenciá-las das fantasias primárias ou protofantasias (*Urphantasie*).”¹⁸⁸ Compõem as fantasias secundárias as representações-imagéticas e as representações-palavras. Sendo assim, elas tomam a forma de sonhos diurnos, relatos de sonhos, relatos de recordações encobridoras e relatos de assuntos diversos. Elas podem emergir após a retirada do recalque e assumem um caráter inusitado para o sujeito. O narcisismo secundário é a marca dessas fantasias, no sentido restrito da lenda de Narciso, ou seja, alguém que fala de si e de suas paixões. Nesse contexto, os enunciados assumem características de miragem, tal como ocorre com um espelho, então, o maior espelho da humanidade, a grande criadora de ilusões, passa a ser a linguagem. A mitologia particular de cada um está diretamente relacionada com as

¹⁸⁷ Nelson Rodrigues *O Óbvio Ululante São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 18.*

¹⁸⁸ Francisco Martins *O Complexo de Édipo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 30.

fantasias originárias. No entanto, dentre elas, surge um modo de relação e integração. Essa função é reservada à fantasia de castração, na qual o Édipo surge em seu aspecto mais evidente e coloca em ato as variações particulares. Isso também nos remete a uma função específica do Supereu dentro das fantasias.

Pensamos que, nos relatos que Nelson nos deixou sobre o Rio de Janeiro da primeira metade do século passado, onde suas principais obras encontram seu cenário, emergem muitas fantasias do seu autor. Fantasias que ele valorizava e as reconhecia como tais, mescladas às situações reais. Esse Rio estava passando por profundas transformações que Nelson criticaria ferrenhamente. Seu imaginário nostálgico pelo Rio da *Belle Époque* surge fundido com um movimento regressivo em busca do encontro com sua própria infância vivida na Aldeia campista no subúrbio carioca.

Na leitura do livro *A Menina Sem Estrela: Memórias*, deparamo-nos com o postulado rodriguiano: “O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente e do futuro e de várias alucinações”.¹⁸⁹

O Rio de Janeiro, capital da república, estava em plena ebulição no final dos anos 20 e início dos anos 30. O governo estava nas mãos de Washington Luís, que era retratado por Mário Rodrigues como “O Myrífico! Sesquipedal! Sublime apóstolo da boa nova! Maravilhoso! Archangélico!”. Logo em seguida, já na década de 30, viria a ascensão de Getúlio Vargas, adversário, nesses tempos, das páginas publicadas pelos Rodrigues. A era getuliana colocaria um ponto final na supremacia dos Rodrigues na imprensa.

Nesse momento, o Rio contava com pouco mais de 2 milhões de habitantes. A população brasileira havia aumentado de 30 milhões de habitantes em 1920 para 41 milhões de habitantes em 1940. Pela primeira vez, as mulheres superavam os homens em número e ganhavam direito a voto: “O chapéu feminino era uma paisagem ou, melhor dizendo, uma natureza morta: - tinha uvas, morangos, cerejas, pitombas e tomates (tomate é exagero). Ponham, por cima, um céu de soneto, imaginem uma luz de Bilac e terão todo décor”.¹⁹⁰

Enquanto a Europa matava e morria na Primeira Guerra, o Rio de Janeiro era assolado pela gripe espanhola e, simultaneamente, também iam sendo extintos os lampiões, os bondes e os enterros residenciais. Houve uma grande proliferação de escolas de arte na saída do pavor da guerra para um modernismo de vários rumos:

¹⁸⁹ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 11.

¹⁹⁰ Nelson Rodrigues. *O Baú de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 16.

O expressionismo desenhava sombras, linhas e angústias nas telas do cinema. O dadaísmo agira como um *intermezzo* efêmero. As musas do romantismo, a balzaquiana d’Ainglemont, fiel ao seu amor até depois da morte, a científica Bovary de Flaubert tornando possível a transgressão, a Karenina de Tolstói merecendo mais respeito do que a esposa legítima, todas adúlteras e suicidas, já haviam deixado seus postos, enrubecidas pela naturalidade e pela tuberculose de Naná de Zola. Mata Hari já ateava paixões na Paris que vinha do decadentismo *du mal* de Baudelaire. Os ingleses haviam se vestido de pudor pela condenação homossexual de Wilde. Van Gogh já tinha cortado a orelha, cantada depois pelos gritos de Artaud. Freud explorava outras fronteiras para a consciência, rompendo códigos do desconhecido e estabelecendo novos parâmetros para a loucura, enquanto o espanhol Picasso colocava em cubos a pintura, desarticulando rostos. A Alemanha ganhava o didatismo de Brecht, para se erguer contra o nazismo de Hitler. Dalí e Buñuel açoitavam a realidade com seu *Chien andalou*, para Breton dar base ao surreal. Bakhtin pautava as várias vozes de Dostoiévski no conhecimento do novo romance. Em Portugal, a produção monumental de Camilo lastreava o aparecimento de Eça, ainda que marcado pelos rubores franceses fin du siècle. Pessoa internacionalizava a língua e tornava possíveis as várias facetas de um só. No lado ocidental, a América adentrava a noite com O’Neill, enquanto a indústria do divertimento ganhava ares de globalização, antes e depois da Lei Seca.¹⁹¹

O Rio de Janeiro antigo transitava da *Belle Époque* para o Estado Novo, desconhecido e pouco desejado. As ruas e bairros estavam desfigurando-se irreversivelmente. Copacabana em 1923, 1924 era “docemente residencial” como Botafogo era para Machado de Assis. Com o passar dos anos, os aterros passaram a cobrir as várzeas, os pântanos, os mangues e as lagoas. O direcionamento do progresso saía do Centro para se aventurar por uma ainda insignificante Zona Sul. A expansão do Jardim Botânico atingiu a Gávea, levando o bonde à praça do Jóquei e reduzindo a um terço a área da lagoa Rodrigo de Freitas. O prefeito e engenheiro Paulo de Frontin (1860-1933) iluminou o Rio e ficou conhecido por multiplicar o abastecimento de água em apenas uma semana. No centro da cidade, a recém-nomeada Avenida Rio Branco ganhava um clima novo, e as bengalas e os chapéus já não eram acessórios indispensáveis nos passeios. A sede do Senado, o Palácio Monroe, foi rodeada por vários cinemas e a praça ganhou o nome de Cinelândia. Na descrição de Nelson: “O Mangue era feérico como uma Broadway. Em cada janelinha, uma mulata de Di Cavalcanti. E mais: - as francesas, e as polacas que também eram francesas. Hoje, não há mais *mon chéri, mon chéri*”.¹⁹² Os passeios de charrete tiveram como um dos seus últimos cenários o campo de São Cristóvão. O século do automóvel já atropelava as avenidas, e os anúncios de jornais já eram tomados por imensos anúncios de pneus e novos modelos de carros.

¹⁹¹ Caco Coelho in Nelson Rodrigues *O Baú de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp 16-7.

¹⁹² Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 108.

Para compreendermos a especificidade dos sentimentos que afligem os personagens do universo rodriguiano, faz-se necessário compreender o jogo entre a tradição e a modernidade retratada pelo autor carioca:

Em suma, o que Nelson Rodrigues valoriza na representação da cidade do Rio de Janeiro construída nessas crônicas são esses espaços públicos que permitem o trânsito entre mundos de um estilo de vida urbano favorável à sociabilidade. Dizendo de outro modo, o significativo da experiência urbana carioca tem a ver com a preservação de uma certa tradição resistente à modernização, entendida como um processo de racionalização e especialização da vida social. O contraste com São Paulo reforça a idéia de nosso autor: na moderna e na industrializada capital paulista, trabalha-se e há pouco tempo para as relações afetivas. Já no Rio, predomina uma outra maneira de lidar com o tempo e com as emoções. Portanto, não é somente a modernização que não se completa por aqui. O nosso processo civilizador também não conseguiu domar o espontaneísmo que caracteriza as relações sociais.¹⁹³

Nesse sentido, o que Nelson mais retratou, por meio do seu olhar analítico da alma da *Belle Époque* carioca, foi esse calor das relações, o afeto em estado bruto, sem a polidez hipócrita dos dias que a sucederam. É nesse sentido que Nelson se tornava também um terapeuta da alma nacional, alertando-nos para o perigo das relações frívolas da modernidade. Essa linha de raciocínio será melhor desenvolvida no próximo tópico. Por ora, deixaremos para o leitor um conjunto de frases encontradas em *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* em que ele nos brinda com poéticas descrições de sua tão amada *Belle Époque*¹⁹⁴:

Não gosto da minha época, não tenho afinidades com ela. A meu ver estamos assistindo ao fracasso do ser humano. Sou uma alma da *Belle Époque*.

Em 1911, ninguém bebia um copo de água sem paixão!

Ah, em 1915 as mulheres tinham um repertório de gritos que as novas gerações não usam, nem conhecem. Era bonito “ser histérica”.

Por toda a *Belle époque*, até 1920, por aí, o marido, a mulher, os namorados brincavam com a morte. O assassino ou o suicida era o amoroso. Uma jovem nunca sabia se estava flertando com o seu assassino. O idílio mais terno e manso podia ser um ensaio para a morte.

¹⁹³ Adriana Facina. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 191.

¹⁹⁴ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 24-5.

Cada época se assoa de uma certa maneira. Não falo da grã-fina atual, que não se assoa, nem usa lenço. Na *Belle Époque*, porém, a mulher não tinha esse pudor nasal. Por exemplo: - numa frisa de ópera, uma bela senhora puxava o lenço e, diante da platéia interessada, assoava-se com um som de trombeta. Era sublime.

Houve, sim, o Brasil do soneto. Do soneto e também do fraque e do espartilho. Eis a verdade: - o fraque, o espartilho e o soneto influíam em nossos usos, costumes, maneiras, valores e pudores. O fraque predispunha à ênfase generosa; o espartilho disciplinava as ânsias femininas; e quantas se casaram por um soneto ou traíram por um soneto? O brasileiro da *Belle Époque* estava sempre a um milímetro do patético e do sublime.

2.4 Nelson Rodrigues contra a apatia da Modernidade

O herói, o santo, o gênio ou o profeta do nosso tempo há de ser neurótico. O sujeito se angustia porque se opõe a um mundo que fracassou.

Nelson Rodrigues¹⁹⁵

Em todas as suas vorazes críticas às transformações vividas pela modernidade, Nelson parecia alertar-nos para os grandes males que estas podiam causar à nossa alma. Uma dessas pestes malélicas seria o autocontrole, um verdadeiro requinte de crueldade superegógica, que estaria impondo uma indiferença, uma *a-pathia* às pessoas. Esse tipo de autocoerção seria uma necessidade dos tempos atuais que tornaria o homem frio e impassível. A falta de paixão, característica dos tempos modernos, sempre despertou frustração em Nelson, que sempre preferiu as manifestações sentimentais com o ardor em brasa. Em 1955, ele escreve sobre seu saudosismo da intensidade vivida em uma partida de futebol em 1911:

Naquele tempo tudo era diferente. Por exemplo: - a torcida tinha uma ênfase, uma grandiloquência de ópera. E acontecia esta coisa sublime: - quando havia um gol, as mulheres rolavam em ataques. Eis o que empobrece liricamente o futebol atual: a inexistência do histerismo feminino. Difícil, muito difícil achar uma torcedora histérica. Por sua vez, os homens torciam como espanhóis de anedota. E os jogadores? Ah os jogadores! A bola tinha uma importância relativa ou nula? Quantas vezes, o craque esquecia a pelota e saía em frente, ceifando, dizimando, assassinando canelas, rins, tóraxes e baços adversários? Hoje o homem está muito desvirilizado e já não aceita a ferocidade dos velhos tempos. Mas raciocinemos: - em 1911, ninguém bebia um copo d'água sem paixão.¹⁹⁶

Nelson ataca duas manifestações desse autocontrole: um diante da morte (*Thanatos*), e o outro diante do amor (*Eros*). Em tom profético, afirmava que o afrouxamento das normas sociais, o fim da hierarquia entre as gerações e a relação igualitária entre os gêneros levaria o homem a voltar-se contra si mesmo. Ou seja, a ausência de leis societárias consuetudinárias hierárquicas não impediria o Supereu de impor renúncias e autocoerções dolorosas ao Eu, formando uma constelação sintomática caracterizadora da neurose obsessiva.

As críticas de Nelson à modernidade parecem estar dirigidas a uma não aceitação da degradação da função paterna. Degradação essa representada pelo poder jovem e pela liberalização dos costumes. Além disso, Nelson também não se conformava com a frieza diante da morte e diante do amor, características da modernidade.

¹⁹⁵ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 118.

¹⁹⁶ Nelson Rodrigues. *À Sombra das Chuteiras Imortais: Crônicas de Futebol*. São Paul. o: Companhia das Letras, 1993, p. 9.

A relação estabelecida com a morte, caracterizada pela banalização e indiferença perante o fim da vida de um ente querido, é uma demarcação entre a vivência urbana moderna e um passado no qual o morto era visceralmente chorado, pois segundo Nelson a verdadeira dor dança mambo e não se assoa:

A grande dor não se assoa. Eis uma verdade eterna. Não se assoa. Falei no capítulo anterior da senhora Lemos ou, como era mais conhecida, 'Lemos Bexiga'. Com frenética e acrobática agilidade, deu um pulo impossível e caiu montada, solidamente montada, no caixão (...) Há também um pranto nasal. E a coriza da viuvez muito chorada costuma ser inestancável. Pois bem. E quando algum imprudente queria oferecer-lhe um lenço, a viúva tinha repêlões selvagens. Parecia-lhe que o simples fato de assoar-se seria uma desfeita ao marido morto.(...) As grandes dores se parecem e têm o mesmo repertório de gemidos, uivos, caras, gestos, fúrias e blasfêmias. O meu amigo conta a morte de um menino atropelado. Uns vinte parentes no corredor. Quando o Dr. Hugo apareceu, vê esta coisa: - mãe, tias, irmãos, cunhadas, dançavam, simplesmente dançavam. E, então, o médico descobriu tudo. A grande dor – a dor sem consolo terreno – dança mambo. Era exatamente mambo. As pessoas pulavam, chocalhavam, tinham espasmos de mambo.¹⁹⁷

Além dessa mudança de atitude diante da morte e do amor, a degradação dos valores no mundo moderno, segundo a perspectiva rodriguiana, também pode ser demonstrada por meio do lugar de menosprezo que os velhos passaram a ocupar na sociedade moderna. No passado nostálgico de Nelson, os jovens ansiavam pelos tempos da velhice, que seria um distintivo de experiência e respeitabilidade social. Com o passar dos tempos, as relações entre as gerações tornaram-se igualitárias, quase desprovidas de hierarquias e caracterizadas pela informalidade. E isso muito entristecia o dramaturgo, que nunca se conformou.

Em 1968, Nelson tomou forte partido contra o poder jovem. Militou arduamente para apontar essa inversão de valores. Não se conformava em ver uma sociedade inteira bajulando uma fase da vida que “antes dos 30 anos mal sabe dar um bom dia a uma mulher”. Diante da mobilização dos estudantes e das passeatas de protesto, Nelson foi fulminante, inclusive contra representantes da Igreja que se submetiam ao poder jovem. Esses membros da Igreja foram batizados por Nelson Rodrigues como “os padres de passeata” e as “freiras de minissaia”.

A juventude era, definitivamente, um mal. Caberia aos jovens desejar arduamente a passagem do tempo para se libertarem desse estado de “débeis mentais”:

¹⁹⁷ Nelson Rodrigues *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp.31-2.

Se o homem, de maneira geral, tem vocação para escravidão, o jovem, por ser mais agressivo e generoso, tem uma vocação ainda maior para o totalitarismo e a intolerância. Eu recomendo aos jovens: - envelheçam depressa, deixem de ser jovens o mais rápido possível.¹⁹⁸

A igualdade nas relações entre os gêneros é outra transformação que, segundo Nelson, instalava uma ruptura com o passado. Tal igualdade, seguida pela liberalização dos costumes que pode ser simbolizada, por exemplo, pelo uso do biquíni, iria requerer dos indivíduos um autocontrole, aumentado a severidade superegóica que produzia a indiferença e a frieza. O biquíni estava impondo uma banalização da nudez que, para se manter, necessitava de uma quase cegueira auto-imposta para que fosse possível resistir a tamanho apelo erótico:

Seu táxi passava todo dia pela orla, do forte de Copacabana ao Leme, e ele não se conformava com que a menina linda, de biquíni, vinda do mar (“as gotas se estilhaçavam nas suas costas, o ventre perfeito”) não merecesse do crioulo que lhe vendia o “Grapete” nem a “esmola de um olhar”. O sujeito destampava a garrafinha e, enquanto a garota bebia pelo gargalo, o outro olhava para o infinito com um tédio idem. O que Nelson queria dizer era que, até há pouco, as duas coisas seriam impossíveis: a nudez e o tédio. E não se conformava com isso.¹⁹⁹

O tédio a que se refere Ruy Castro corresponde ao que denominamos *a-pathia*. Com isso, queremos dizer que a crítica acerba que Nelson Rodrigues dirige à instalação da autocoerção nos tempos modernos, a qual entendemos que é uma função da auto-observação superegóica, impõe embotamentos afetivos *pathologizantes*, pela via da *a-pathia*. Segundo Facina, o processo civilizador tal qual se apresenta na modernidade é caracterizado pelo afrouxamento da norma e dos valores sociais, que não mais têm poder para controlar a conduta dos sujeitos. Estes, alçados à condição de autônomos, necessitam de um autocontrole para conviver em sociedade. Essa autocoerção, simultaneamente à geração de uma *a-pathia*, possibilita, paradoxalmente, que venha à tona os impulsos mais animais dos seres humanos:

¹⁹⁸ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 93.

¹⁹⁹ Ruy Castro *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 368.

Essa aparente contradição entre o maior autocontrole e o homem à deriva com seus instintos mostra, na verdade, que, para Nelson, a força oposta aos instintos não é a razão, e sim os sentimentos considerados puros e nobres, especialmente o amor. Daí a visão de que, quanto maior o grau de informalização das relações sociais, mais frágil a possibilidade de domar tais instintos e de que estes, por sua vez, quando predominam impedem a educação sentimental necessária para o surgimento do sentimento amoroso.²⁰⁰

Nelson tinha verdadeiro terror pelos Zumbis, aqui entendido como uma metáfora para a neurose obsessiva. Fez verdadeira militância por meio dos seus escritos contra esse modo de funcionamento fundado na renúncia pulsional. Como um legítimo passional, ele não suportava essa vida de aparências e atitudes politicamente corretas que se tornavam pulsionalmente mortíferas.

²⁰⁰ Adriana Facina. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, pp. 166-7.

2.5 O teatro desagradável rodriguiano e um breve panorama do teatro brasileiro

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

Nelson Rodrigues²⁰¹

Com o passar dos tempos, a busca pela originalidade vem demarcando o árduo trabalho dos grandes artistas. No entanto, o conjunto de padrões estéticos de que o nosso país se utiliza para caracterizar os níveis de beleza de uma obra de arte ainda traz em si fortes influências européias. Nesse sentido, estamos diante de uma continuidade. O Brasil como um *Novo Mundo* é uma extensão. Seu ingresso na História assume o caráter de uma “descoberta”, uma terra sem passado, promessa de futuro.

Entretanto, a marca dos quinhentos anos de nossa história vem despertando, cada vez mais, o interesse pela identificação do que nos é próprio. Estamos sedentos por descobrir novos alicerces da cultura já enraizados, ou, até mesmo, os mesmos paradigmas que atravessaram a Europa e que, agora, pudéssemos encontrar revestidos de novas formas e dimensões.

Segundo Lins²⁰², seria improvável encontrar alicerces culturais que fossem ao mesmo tempo sólidos e diferentes dos impostos pela Europa. Os valores vigentes na América são, em sua grande parte, herdados dos europeus. Com efeito, para decepção de toda uma geração de sonhadores contemporâneos da descoberta daquele que seria um *Novo Mundo*, livre das deformações cristalizadas nos países europeus, a América moderna é uma repetição da Europa. Se ela conseguiu se tornar mais rica e próspera em certas áreas, também se tornou mais pobre, doente e decadente em outras.

²⁰¹ Nelson Rodrigues. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, p. 147-148.

²⁰² Ronaldo Lima Lins. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 38.

Entretanto, não se pode negar, de uma maneira tão simples, que aqueles fundamentos transplantados da Europa assumiram, com o passar dos anos, uma variedade de roupagens novas e até mesmo originais. Nesse sentido, o Brasil vem constituindo seu legado artístico e cultural de um modo que o torna semelhante, em alguns aspectos, aos seus vizinhos países da América Latina, sem deixar de buscar construir o que lhe é único e particular. Nesse embate, a despeito da riqueza natural, da extensão territorial e das perspectivas de um futuro próspero, o Brasil permanece adormecido, deitado em um berço esplêndido. Seus problemas sociais gravíssimos, sua desigualdade econômica inigualável e seus escândalos políticos centenários acabam dando um norte à produção literária.

Aquilo que, num primeiro momento, costumamos chamar de teatro brasileiro é unicamente um teatro representado no solo brasileiro. Tal teatro obedecia aos ditames portugueses do século XVI e, a partir do século XIX, passou a seguir os cânones franceses. Só paulatinamente, quando a nação brasileira passa a ser construída, de um modo contraditório e particular, pode-se falar de uma expressão brasileira. A complexa relação entre ruptura e continuidade marcará nossa expressão artística em geral, pois, se essa expressão deve ser concebida como ruptura em relação às sólidas bases européias, ela também garante a continuidade no fluxo das idéias, em última instância, européias.

Buscando identificar na história do teatro brasileiro os momentos em que uma expressão própria parece surgir pela primeira vez, Lopes²⁰³ destaca quatro nomes fundamentais: Martins Pena, Qorpo Santo, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. Esses autores foram eleitos devido àquilo que suas obras trazem à idéia de arte de sua época, considerando-se a arte como um todo e não apenas as condições do teatro no Brasil.

Na direção da desconstrução de uma tradição, situa-se Martins Pena (1815-1848). Considerado o criador da comédia no Brasil, pensava que esse era o gênero pelo qual naturalmente o Brasil percorreria. Mesmo tendo sido introduzido no Brasil no século XVI pelos jesuítas, como um poderoso instrumento a favor da catequese, apenas no século XIX, detecta-se uma produção teatral mais absorvente. Com o alojamento da família real portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, o teatro passa a ser uma necessidade ligada aos rituais da corte. Em 1822, com o advento da Independência, transforma-se em um artifício a mais no empenho de construção da nacionalidade. Com isso, torna-se também parte formadora do aparelho ideológico de um Estado que se interroga sobre sua própria identidade. Dentro desse contexto, podemos situar o fervor que atingiu a comédia no Brasil. Os modelos europeus

²⁰³ Angela Leite Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então, moderno*. 2º. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 15.

imperavam sobre a elaboração das obras e da cultura em geral. Os heróis nobres eram postos em cena tratando de temas históricos. O problema era que a história do Brasil não oferecia conteúdo para esse tipo de empreitada. A identificação entre o público e aqueles heróis longínquos não ocorria, ainda mais pela linguagem excessivamente literária. Quando Martins Pena coloca em cena os costumes do povo e propõe maior agilidade na forma e na linguagem, ele consegue uma grande aceitação.

As comédias de Pena são, geralmente, peças curtas em apenas um ato e tratam dos costumes da pequena burguesia. Sua primeira peça, *Juiz de paz na roça* (1838), ainda trata de uma temática rural, mas as próximas dedicam-se ao tema urbano e carioca. O fundamental é que Martins Pena, também chamado de “Molière brasileiro”, baseou-se no modelo das comédias clássicas, mas criou peças com características próprias. Dessa forma, o teatro brasileiro desponta como proposta e como tomada de posição no seio da tradição.

Outro autor brasileiro significativo, completamente ignorado pelos seus contemporâneos, foi José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo (1829-1883). Ele passou a vida no Rio Grande do Sul, à margem dos circuitos culturais do país que se localizavam na corte. Homem estranho e solitário, em sua época foi tachado de louco. Tentativas classificatórias nomearam-no como o precursor do teatro do absurdo. Entretanto, sua obra resiste a essas rotulações. Não se rendeu a um modelo definido, mas escreveu principalmente comédias. Denominou sua obra de *Enciclopédia*, composta por vários volumes. Além de suas peças, esta continha também poemas, uma reforma ortográfica da língua portuguesa, reflexões sobre lei e moral e sua autobiografia. Acreditava ser portador de uma “luz divina”, de onde se origina o seu nome “Qorpo Santo”. Qorpo Santo proporciona-nos uma visão do Brasil do século XIX que é, ao mesmo tempo, muito provinciana, representada pelas situações criadas, e também universal, pois o autor detinha conhecimentos sólidos e expressava suas convicções de ordem geral.

Na seqüência cronológica dos autores, localiza-se Oswald de Andrade (1890-1954). Foi um dos mais atuantes participantes e idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual contribuiu como poeta. Suas três peças foram escritas aproximadamente dez anos após a *Semana*. São elas: *A morta*, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo*. Oswald de Andrade nunca viu suas peças encenadas. Havia uma unanimidade no meio teatral que as considerava irrepresentáveis. Na verdade, a descontinuidade na narrativa e a dinamização da cena eram demasiado incompreensíveis para a visão estática dos cérebros pensantes do teatro brasileiro da época. Foi preciso esperar até 1967 para que o Teatro Oficina viesse a montar *O rei da vela*. Nesse momento, a peça conseguiu uma grande receptividade e tornou-se um dos eventos

mais importantes do movimento tropicalista que surgia na época. Entre os jovens artistas da década de 60 e Oswald de Andrade havia em comum o movimento antropofágico, que pregava a apropriação (digestão) das idéias européias e a exacerbação do nosso temperamento tropical.

Com a estréia de *A Mulher sem Pecado* (1941), surge em cena Nelson Rodrigues. No contexto mundial, estava ocorrendo a Segunda Grande Guerra. Homens de teatro de diversos países eram acolhidos no Brasil. Dentre esses estrangeiros, Ziembinski, um diretor polonês de 33 anos, recém-chegado ao Rio, que se tornou um elemento fundamental para uma grande reviravolta no teatro brasileiro. Sendo perseguido pelo nazismo, Ziembinski aventurou-se em uma viagem de seis meses até desembarcar no porto do Rio de Janeiro, no dia 6 de julho de 1941. O diretor polonês foi procurado pelos “Comediantes”. Tratava-se de um grupo de amadores ambiciosos e cheio de idéias. Pretendiam sacudir o teatro, até porque não precisavam deste para viver. Esse grupo já havia apresentado dois espetáculos no decorrer de 1940: *Assim é se lhe parece* de Pirandello e *Voules-vous jouer avec moi*, de Marcel Archar. Luis Jovet (1887-1951) encontrava-se no Rio e, em um encontro com “Os Comediantes”, recomendou-lhes que procurassem por bons autores. Decidiram que o terceiro trabalho do grupo seria de um autor brasileiro. Até então, Nelson Rodrigues já havia estreado sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, sem muito sucesso. Ele era apenas um jovem jornalista que vinha de uma família de jornalistas. Por uma obra do acaso, os atores de “Os Comediantes” leram a segunda peça do autor, *Vestido de Noiva*.

Um dos integrantes do grupo, Brutus Pedreira, deu o original de *Vestido de Noiva* a Ziembinski. Depois de lido, o polonês sentenciou: “Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isto”; e interessou-se logo pelo texto rodriguiano. Acrescentou-se a essa colaboração o cenógrafo Santa Rosa e, com isso, considera-se fundado o teatro brasileiro moderno. Em um texto escrito em 1976, por ocasião da reestréia do espetáculo *Vestido de Noiva*, Ziembinski relata que, naquela noite de novembro de 1943, ocorreram dois acontecimentos importantes: o acontecimento literário e o acontecimento teatral. Houve uma procura de um novo estilo de dramaturgia e que influenciou, durante décadas, o teatro brasileiro. Este andava bastante melancólico, e *Vestido de Noiva* surgiu de uma crença profunda na possibilidade de se produzir um estilo original de espetáculo, enraizado nos temas, nas características e nos problemas do povo brasileiro. Nas palavras do diretor polonês:

Por isso seria bom, talvez, perguntar: qual foi a razão, qual foi o motivo desse surgimento de dois acontecimentos importantes quando eles estavam menos visados e pressentidos? Como sempre, em situações semelhantes, tudo partiu de uma grande fé, de um grande amor e de uma grande vontade de fazer o melhor por aquilo que merece ser feito, da melhor maneira possível. Havia uma pressão interior enorme entre a gente de boa vontade e de mente aberta, de emoção fortemente aquecida de se tentar fazer, no panorama da arte, especialmente da arte dramática brasileira, algo que pudesse – não como se costuma dizer – fazê-la comparar com os outros, mas fazê-la produzir um fruto que realmente manifestasse a nossa própria força criativa dentro do panorama da arte dramática e teatral.²⁰⁴

Ocorreu uma parceria genial entre Ziembinski e Nelson. A dramaturgia revolucionária rodriguiana propiciou a Ziembinski produzir uma encenação também revolucionária. *Vestido de Noiva* tinha uma estrutura não linear, assim, admitia a teatralização de outros planos de realidade que não apenas a realidade exterior, pois incluía também o plano da memória e o plano da alucinação. Isso possibilitou uma narrativa cênica bastante fluida, extremamente anticonvencional, que, em alguns momentos, tornava-se onírica. O drama gira em torno de um atropelamento de rua que envolve todos os personagens e acontecimentos. As informações eram dadas de forma fragmentária, às vezes por meio de sons que inesperadamente invadiam o teatro, obtidos com o uso de um microfone estrategicamente colocado e, em outros momentos, por intermédio de diversas situações cujo desenvolvimento sugeria ao espectador a existência de uma cadeia de acontecimentos mais ou menos coerentes. Sobre Ziembinski, Nelson escreveu em suas *Memórias*:

Quanto ao teatro brasileiro, Ziembinski não deixava um nome de pé. Derrubava tudo e ainda sapateava em cima dos cacós. Percebeu, instantaneamente, o potencial plástico de *Vestido de noiva*. Ele sonhava com um grande espetáculo e a minha tragédia deu-lhe espaço para soltar todas as suas fantasias cênicas. Durante os seis, oito meses de trabalho, Ziembinski ardeu em mil e uma danações.²⁰⁵

Portanto, com *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues conheceu o sucesso, “o tipo de sucesso que cretiniza o autor”, segundo suas próprias palavras. Um sucesso que nunca mais experimentará. Suas três próximas peças foram censuradas. *Álbum de família*, escrita em 1945, foi representada apenas em 1967. *Anjo Negro*, de 1946, a princípio foi censurada, mas, devido à intervenção de alguns intelectuais junto ao Ministério da Justiça, foi apresentada em 1948, no Rio. Essa encenação também teve a direção de Ziembinski, mas não obteve nenhum sucesso. Destino semelhante teve a peça seguinte, *Senhora dos afogados*, escrita em 1947, censurada, posteriormente liberada e levada à cena em 1954, dirigida por Bibi Ferreira. Nessa

²⁰⁴ Ziembinski “Palavra de Mestre – Ziembinski” in Alexandre Mello & Gustavo *Vestindo Nelson*. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 2006, p 12.

²⁰⁵ Nelson Rodrigues. *A Menina sem estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 64.

época, Nelson ingressara, definitivamente, em uma fase que ele denominou de “teatro desagradável”. *Dorotéia*, escrita em 1949, encenada por Ziembinski, veio confirmar essa tendência e teve que sair de cartaz precocemente devido à indignação que gerou.

Nesse período, a figura pública de Nelson era a de um representante maldito das tendências de vanguarda, ligado aos escândalos originados de seus conflitos com a censura e os defensores da moralidade. Acrescente-se a isso o seu pouco caso pelo gosto do público. No entanto, ele também passou a ser estimado por alguns setores pensantes. As reações diante de suas primeiras peças correspondiam aos anseios daqueles que esperavam encontrar no teatro brasileiro sintomas da renovação, semelhantes aos encontrados em outras atividades artísticas que tiveram como baliza a Semana de Arte Moderna. Determinados campos da intelectualidade carioca elegeram Nelson como uma espécie de musa do Modernismo teatral tardio, mas uma “Musa Carrancuda”, conforme descreve Victor Pereira: “Ao congelar sua imagem de então com uma carranca fechada de mau humor, procurei destacar o desprezo que ele alegava publicamente votar ao chamado ‘teatro para rir’”.²⁰⁶ Tais comédias digestivas e outras formas tradicionais e populares de comicidade brasileira tinham bilheteria garantida na época.

O interessante é que Nelson nunca escondeu que sua primeira motivação para escrever peças foi a de escrever comédia para ganhar dinheiro. Foi assim que ele iniciou a empreitada de *A Mulher sem pecado*. Mas, no desenrolar da obra, a característica rodriguiana já ganhou direção e, ao final, estava escrito sua primeira peça psicológica. Determinismo psíquico? *Pathos* inexorável? Nelson não conseguiu vergar-se ao convencionalismo das comédias que poderiam ter rendido dinheiro. Sua primeira obra encadeou sua carreira de dramaturgo. Nessa peça, a atmosfera é densa. Olegário, personagem principal, desenvolve uma paixão obsedante pela verdade:

Nessas flutuações entre a realidade do sentimento e as visões da demência, se debate o espírito de um homem que procura verificar com os instrumentos da tentação e do pecado, a pureza da mulher. (...) É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues, nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente.²⁰⁷

²⁰⁶ Victor Hugo A. Pereira. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 9.

²⁰⁷ Tomás Santa Rosa Júnior “A Mulher Sem Pecado” in Nelson Rodrigues *Teatro Completo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 282.

A primeira peça rodriguiana traz à tona a angústia de um homem que vive as aceleradas transformações dos costumes ao lado do incremento desordenado das tecnologias. Ao voltarmos a 1941, não viajamos para um passado distante. Podemos dizer que essa obra é característica de um momento em que as certezas da modernidade começavam a entrar em choque com as grandes incertezas existenciais de uma época. Além disso, embora a obra rodriguiana toque em questões fundamentais e universais, estas são intimamente relacionadas com o seu contexto, isto é, são fruto do olhar trágico rodriguiano sobre a sociedade brasileira urbana e moderna.

2.5.1 Tragédia Brasileira e Supereu

E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. (...) E, no teatro, que é muito mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

Nelson Rodrigues²⁰⁸

A arte sempre acompanhou as inquietações e angústias do homem ao longo dos tempos. Nesse sentido, o mundo moderno é caracterizado por promessas de felicidade que se tornaram insípidas. A esperança está esvaecida. Ideais e utopias caíram em descrédito ao mesmo tempo em que a velocidade das transformações faz com que o estável que constitui a realidade torne-se inapreensível. A obra de Nelson Rodrigues está no turbilhão dessas transformações e provoca uma necessária reflexão sobre a sociedade dos nossos dias. O destino trágico de seus personagens vem demonstrar que o percurso para atingir a almejada felicidade é extremamente tortuoso, quando não impossível.

Antes de Nelson Rodrigues, não existia tragédia no Brasil e ela teve que ser criada ao nosso modo. Para Souto²⁰⁹, “o problema é que a sociedade brasileira não deseja o confronto com suas próprias chagas, por isso não aceita tais peças”. O dramaturgo carioca persistiu em seu fascínio pelo clássico que se aprofunda nos questionamentos humanos. Em

²⁰⁸ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 14.

²⁰⁹ Carla Souto. *Nelson Rodrigues: O Inferno de Todos Nós*. Araraquara: São Paulo, Junqueira & Martins, 2007, p. 23.

uma crônica extraída de *A Cabra Vadia*, percebe-se, notoriamente, a preocupação do autor com a questão da criação da tragédia nacional:

Mas deixemos de lado os outros países e os outros homens. O que me interessa é o Brasil, é o brasileiro e, em especial, o nosso teatro. Sempre digo que só os profetas enxergam o óbvio. O que eu chamo de óbvio é este fato: - o teatro brasileiro acabou antes mesmo de começar. Na altura de 1940, sentiu-se aqui uma enorme tensão criadora; e cheguei a pensar que ia nascer a nossa tragédia. Toda uma geração de autores, diretores, atores parecia saturada de potencialidade.

Essa plenitude durou pouco. De repente, estancou o processo teatral. Falei do “nascimento da tragédia” no Brasil. E o que aconteceu foi espantoso: “a tragédia brasileira” ainda não nasceu e já está decadente. Entendem? Decadente antes de nascer. Todo o maravilhoso ímpeto inicial se esvaiu e se corrompeu no show idiota. Mas há pior e, repito, há pior. O show ainda tem uma relação com o teatro. Acontece que os diretores, autores e atrizes abandonam o palco. Cabe então a pergunta: - e onde estão eles?²¹⁰

As peças trágicas de Nelson guardam inúmeras possibilidades a serem desenvolvidas. Embora elas toquem em problemas fundamentais e universais, são produtos da sociedade brasileira urbana e moderna. Esse contexto e suas transformações constituem o objeto de reflexão do teatro rodriguiano. A formação cultural brasileira é capturada em processo.

Tanto a mídia quanto o meio acadêmico vêm redescobrimdo a obra dramaturgica rodriguiana. Tornou-se consagrada como o que já de melhor foi produzido no teatro por aqui. Isso cresceu a tal ponto que hoje se discute o excesso de montagens e a proliferação dos discursos. Entretanto, pelo fato de essa criação comportar tanta qualidade e ao mesmo tempo ser tão “desagradável”, o seu desvelamento ocorrerá paulatinamente:

Qualquer novidade em teatro tem de exigir do espectador uma lenta, progressiva acomodação visual e auditiva. O sujeito está vendo e ouvindo o que nunca viu e ouviu, o que desafia toda a sua experiência e todo o seu raciocínio. Portanto, uma incompreensão inicial é obrigatória. E, de mais a mais, por que a obra de arte há de ser de uma transparência burríssima?²¹¹

Os personagens criados por Nelson Rodrigues indicam-nos como o percurso da chamada civilização se realizou dentro da nossa sociedade por meio da utilização do substrato mítico que transcende o conceito clássico de tragédia. Compreender a estrutura do pensamento trágico é lidar com a construção do pensar humano em sua natureza e com as paixões que o dominam. A fatalidade na esfera rodriguiana é mostrada como uma sensação

²¹⁰ Nelson Rodrigues. *A Cabra Vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 162-3.

²¹¹ Nelson Rodrigues. *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 128.

mundial, essencial a qualquer cultura. Nelson Rodrigues redimensiona o gênero, impregnando-o daquilo que poderíamos chamar de brasilidade.

O sentimento de solidão multiplica-se nos neuróticos rodriguianos, que se tornam frutos de uma sociedade opressora: “Tenho dito que a nossa época está ferida pela solidão. Não vejo outro tema mais urgente e fascinante. Somos todos solitários. Odiamos, matamos e morremos por solidão”²¹². A ordem social recria o mundo e a família, nos quais outros grupos que não compõe o tradicionalismo estabelecem seu lugar como tal. É precisamente desse mundo e dessa sociedade que os entes concebidos por Nelson Rodrigues se tornam legítimos representantes. Em sua dramaturgia, percebe-se uma forma de desmistificação do regulamento da nobreza hierárquica que se acreditava existir no gênero consagrado como tragédia.

Em seu teatro, Nelson compôs famílias que vão desde o modelo patriarcal, típicas de uma parcela da cultura escravocrata e latifundiária do país, até as configurações atuais, nas quais ocorre uma metamorfose de um padrão tradicional que ainda convive ao lado de padrões emergentes. As modificações sociais interagem com a arte, que também acaba agindo sobre todos nós. Se o objetivo rodriguiano era criar uma “tragédia brasileira”, as famílias que inventou necessitariam passar pelas mesmas transformações e dilemas que a família ocidental enfrentava naquele contexto. Assim, ele demonstra que modernidade e tragédia não são incompatíveis, pois o conflito está na relação com o outro, o que o torna perene e definitivo:

O autor imprimiu na universalidade da tragédia características nacionais. A reconstrução da idéia do grupo familiar primevo em moldes tradicionais, ilustrada pelo coronelismo, em *Álbum de Família*. Uma estrutura centenária e tradicional em franca decadência, que seria a última família, com a bem conhecida figura nacional do juiz criminoso e corrupto com pretensões políticas, em *Senhora dos Afogados*. O individualismo e a busca do prazer pessoal em detrimento do padrão tradicional do lar como espaço da procriação, além do preconceito racial em *Anjo Negro*. O clã vivendo uma intimidade forçada e promíscua representada por dois casais, cuja degradação econômica faz com que vivam no mesmo apartamento, em *A Serpente*. Finalmente, a família formada por todos que vivem sob o mesmo teto, com a mulher como peça principal em *Dorotéia*.²¹³

A título de exemplo, e também com o objetivo de articular o Supereu com essa composição da “tragédia brasileira”, deter-nos-emos em *Senhora dos Afogados*. Sobre ela Nelson escreveu:

²¹² *Idem*. p. 220

²¹³ Carla Souto. *Nelson Rodrigues: O Inferno de Todos Nós*. Araraquara: São Paulo, Junqueira & Martins, 2007, p. 30.

Esta peça está varrida de suicidas, incestuosos, adúlteras e insanos. Mas vamos e venhamos: o homem normal, com a sua amena transparência, não oferece nenhuma teatralidade. É o antiteatral por excelência. Falta-lhe o ranger dos dentes, o ríctus, o esgar de ódio, de medo. Num mundo como o nosso, definitivamente infeliz e doente, é quase uma obrigação ser também infeliz, também doente. Permita-me uma comparação: rir neste mundo é o mesmo que, num velório, acender o cigarro na chama de um círio.²¹⁴

Escrita em 1947 e interdita em 1948, a peça só conseguiu estreiar no dia primeiro de julho de 1954 no Teatro Municipal do Rio. Nessa ocasião, teve direção de Bibi Ferreira e cenários de Santa Rosa. A diretora comandou a Companhia Dramatúrgica Nacional, que integrava o Serviço Nacional do Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Tal montagem por um elenco oficial demonstra o prestígio artístico que Nelson atingia naquele período.

Segundo a classificação de Sábato Magaldi, é a terceira das “Peças Míticas”, vindo após *Álbum de Família* (1945) e *Anjo Negro* (1946), e antes de *Dorotéia* (1949). A impressão que se tem é a de que, nesse período, Nelson buscou, conscientemente ou não, libertar-se dos cânones estabelecidos de tempo e espaço. Talvez procurasse atingir um nível de abstração que lhe permitisse atingir categorias universais. No caso de *Senhora dos Afogados*, o texto é denso e complexo, utiliza uma linguagem mitológica. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, aproxima-se de uma tragédia grega.

Os personagens da peça são: Misael (pai da família), D. Eduarda (esposa de Misael), Moema (filha do casal), Paulo (filho do casal), D. Marianinha (a avó, mãe de Misael e louca da família), Noivo de Moema, Mãe do Noivo, Coro, Clarinha e Dora (filhas de Misael e D. Eduarda).

Em nenhuma outra obra, Nelson se permitiu, como em *Senhora dos Afogados*, o abandono poético. A rubrica inicial descreve o cenário, situa os personagens na cena e apresenta retratos a óleo dos antepassados pendurados nas paredes. Um farol remoto cria na família a obsessão da sombra e da luz, o que nos remete a visão de mundo dicotômica e barroca que o autor possuía. Há também um personagem invisível: “o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo suas mulheres”.²¹⁵ Também com grande apelo estético surge uma ilha que abriga as prostitutas mortas. A ilha é descrita nos diálogos da seguinte maneira: “Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizem que as luas maiores a procuram... que as estrelas se refugiam nelas como barcos”; “Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre...”

²¹⁴ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo: Peças Míticas*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 297.

²¹⁵ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo: Peças Míticas*. vol 2. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 271

²¹⁶. Em termos psicanalíticos, podemos dizer que a ilha corresponde à fantasia de retorno ao seio, onde tudo é completo e perfeito.

Misael teve um caso com uma prostituta e, dessa relação, nasceu um filho que, até então, estava desaparecido. Essa prostituta foi morta por Misael no dia do seu casamento com D. Eduarda. No aniversário de sua morte, essa mulher sai da ilha. Ela aparece para Misael em um banquete que lhe foi oferecido com o propósito de promovê-lo a juiz. A visão da prostituta toma o caráter de uma representação superegóica que lhe aterroriza e intensifica a culpa.

O filho bastardo, que se supunha desaparecido, surge como um ex-oficial da marinha e vive agora no cais do porto na companhia das mulheres da vida. Durante a peça, ele é chamado apenas de noivo, não recebe nem nome, nem sobrenome. Ele torna-se noivo de Moema com o objetivo de aproximar-se da família para vingar a morte de sua mãe. Seduz D. Eduarda e a leva para o prostíbulo. Inconformado com a situação, Paulo, filho de D. Eduarda, mata o noivo. Moema, depois de matar suas irmãs Clarinha e Dora, para tornar-se filha única, induz seu pai a matar D. Eduarda. Misael, atordoado entre a instigação de sua filha e a vingança pela traição, corta as mãos de sua esposa. As mãos possuem um significado especial na peça e era a única semelhança entre mãe e filha. No momento em que Moema julga estar realizando seu desejo mais profundo, a posse exclusiva de seu pai, este morre em seu colo.

A estrutura da peça é composta por dois coros: um formado pelos vizinhos (que muitas vezes se limita a fazer comentários banais sobre pessoas alheias ao conflito, emitindo opiniões impessoais à maneira de lugares comuns e anônimos) e o outro formado pelas prostitutas do cais. Nesse último, nota-se a função acusadora superegóica dirigida à família Drummond, principalmente ao patriarca Misael.

D. Marianinha, a avó louca da família, é a única testemunha do crime em que Misael mata a prostituta na mesma data do seu casamento. Misael matou a prostituta com golpes de machado, por causa de sua audácia em requerer prioridade no leito nupcial.

Cometendo o crime, Misael sofre os martírios superegóicos. Ele busca matar em si tudo que remete ao prazer, conforme pode ser notado em sua fala:

MISAEL – Não podia... Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... A cama é triste para os Drummond.²¹⁷

²¹⁶ *Idem*, p. 236

²¹⁷ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo. Peças Míticas*. p. 232

Dessa forma, ele transforma-se em uma caricatura do marido moralista. Busca matar a prostituição perversa que o habitava. No entanto, matando a prostituta, ele a introjeta eternamente em sua alma. O casamento com D. Eduarda tem como único objetivo a procriação, e a relação sexual é totalmente isenta de prazer.

No relacionamento do casal, a frágil sublimação é freqüentemente convertida em agressividade. Misael obtém uma satisfação sádica colocando-se como um possível assassino e, com isso, provoca medo na esposa:

MISAEL – Para você seria tão bom que eu fosse o assassino... Cedo ou tarde, me descobririam aqui. Viriam homens me buscar; eu seria enforcado...(baixando a voz) Eu sei que você não gosta de mim... Ainda agora, quando subíamos a escada, você via o meu esforço – a minha respiração forte... Você me achou velho... Pela primeira vez, a escada me cansava... Você não pode esconder sua alegria (*ergue o copo contra a luz*). A morte pode estar aqui, neste copo...²¹⁸

Misael defende-se do seu desejo por meio de uma formação reativa, isto é, o desejo recalçado forma uma atitude psicológica oposta a ele e em reação contra ele. As formações reativas, do ponto de vista clínico, desempenham uma função sintomática, no que se manifestam de modo rígido e compulsivo, e também pelos seus fracassos fatídicos, que resultam em algo oposto ao que é conscientemente visado.²¹⁹

Misael também se utiliza da projeção como mecanismo de defesa. Ele torna-se um censor de manifestações sexuais de todos os seus próximos. O coro das prostitutas do cais é o artifício criado por Nelson que, a nosso ver, simboliza a acusação oriunda do Supereu. Uma outra manifestação da culpa superegóica são as insônias freqüentes de Misael. A insônia significa, por antítese, a impossibilidade de sonhar, ou seja, de realizar os próprios desejos, de deixar-se arrebatado pelas pulsões.

Moema tem um amor profundo por seu pai. Isso a leva a matar suas duas irmãs. Todavia, os vizinhos praguejam, em tom de escárnio, que ela é a filha única, mas não a única mulher. Ela continua sua empreitada pela exclusividade do amor paterno. Incitada por Moema, sua mãe se relaciona com seu noivo. E este aproveita a oportunidade para vingar-se pela morte de sua mãe levando D. Eduarda para o prostíbulo. A cena em que se realiza essa passagem é descrita por Paulo, filho de D. Eduarda, em um tom ritualístico e mitológico:

²¹⁸ *Idem*, p. 231

²¹⁹ CF.J.Laplanche & J.B. Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Paulo - Vi um grupo passando, ao longe, entre chamas. Homens carregavam uma mulher... Pareciam ser os vizinhos... Mas não pode ser... Eles não estariam em todos os lugares ao mesmo tempo... E na frente do grupo ia teu noivo, nu da cintura para cima..., Todos caminhavam como se levassem aquela mulher para um sacrifício.²²⁰

Em *Senhora dos Afogados*, encontramos um verdadeiro julgamento. Parte-se de um princípio de que nada pode ficar impune à consciência moral, como se houvesse um Supereu onipresente que tudo registra e que está pronto para disparar sua flecha acusadora. Os personagens passam por verdadeiros tribunais onde o réu é vítima do pior dos algozes: o seu próprio Supereu. Assim ocorre, por exemplo, com Misael, que mata uma prostituta com a qual teve um filho, talvez almejando matar também o que havia de “prostituto” em si mesmo. No entanto, ele nunca mais terá paz. O coro que emana do cais acusa-o todas as noites impedindo que ele durma e repouse. Com efeito, o que observamos em *Senhora dos Afogados* vai ao encontro de uma das mais nobres funções do teatro, segundo a visão rodriguiana:

Mas o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que vissemos as peças não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois **o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado.** Diante da verdadeira tragédia, o espectador crispá-se na cadeira, como um pobre, um miserando condenado. (grifo nosso).²²¹

²²⁰ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo: Peças Míticas*, vol. 2. 2ª ed.: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 252.

²²¹ *Idem*. P. 297.

Parte II
Da Canalhice à Redenção

Preâmbulo

Somente a leitura ou releitura de todas as minhas peças poderá trazer uma compreensão justa, sem distorções, do que digo pela boca dos meus personagens, seres aparentemente obcecados e possessos, mas na realidade portadores de defeitos e qualidades cotidianas. Sempre me propus uma síntese do homem quando dei vida dramática a esses personagens. Por isso digo e repito: eles valem, são mais reais que nós mesmos.

Nelson Rodrigues²²²

Prosseguiremos a aproximação entre o conceito de Supereu cunhado por Freud e a obra do cronista da alma brasileira suburbana. O conceito psicanalítico não vem sendo utilizado aqui com o propósito de ser uma lente decodificadora da obra de arte, buscando atingir sua gênese, fantasia subjacente ou mesmo um conteúdo latente. Tanto a criação artística quanto a metapsicologia freudiana seriam lesadas nesse processo. Tão pouco realizamos uma *pathobiografia* de Nelson Rodrigues, tentando localizar na vida desse autor, por meio de suas memórias ou documentações diversas, as fantasias inconscientes organizadoras de sua criação.

Pretendemos estabelecer um diálogo entre trechos da obra rodriguiana e os postulados freudianos a respeito do Supereu, com o objetivo de estabelecer uma via de entendimento de fenômenos que tocam a questão moral, tais como a culpa, a necessidade de punição, o destino inexorável e a pulsão de morte. Objetivaremos, sim, notar ecos do Supereu na obra literária, ou seja, de que forma o estilo narrativo e o enfoque temático presente em *Dorotéia*, por exemplo, podem servir como um *exemplo* de representabilidade do conceito de Supereu. Nesse sentido, não há uma *decifração* unívoca. Amparados pela própria metapsicologia freudiana, pensamos que jamais teremos acesso às pulsões enquanto tais, mas apenas às suas expressões psíquicas. Segundo Ricoeur²²³, a obra de arte é uma forma extraordinária daquilo que o próprio Freud chamava de ‘rebentos’ psíquicos das representações pulsionais.

²²² Nelson Rodrigues *Teatro Completo. Vol. 1 Peças Psicológicas*: Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, contra capa do livro. .

²²³ Paul Ricoeur. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Portanto, o propósito aqui é localizar as nuances de expressões psíquicas do Supereu em um texto literário. Pensamos que a obra de arte inventa uma representabilidade para um setor da realidade psíquica tanto do autor como do leitor, que não a possuíam. Anzieu pensa esse atributo da obra artístico-literária nos seguintes termos:

Ela encadeia, em estado de vigilância e por um ato criador, as transformações que, à noite, o pré-consciente opera espontaneamente nos pensamentos latentes do sonho: deslocamentos de intensidade das imagens e dos afetos, transferências de significados, figuração e dramatização. De fato, não se deve confundir o conteúdo manifesto e a gênese, o produto e o processo de produção.²²⁴

Nelson Rodrigues teve uma formação cristã típica da classe média urbana brasileira. Isso fez com que cultivasse, até seus últimos dias, a crença em Deus e na vida eterna. Além disso, considerava como fundamentais os preceitos morais edificadores de renúncias que nos salvem da nossa metade satã. Percebe-se que, na obra do dramaturgo, a cegueira para esses preceitos inflama a loucura. É como se Nelson intuísse os efeitos civilizadores do Supereu. Em vários trechos de sua obra, vem à tona uma forte crença no irracionalismo humano. Apenas a lei moral poderia poupar o homem da metade satã que o habita.

Facina²²⁵ postula que, no conjunto da obra de Nelson Rodrigues, é possível perceber a elaboração de uma Antropologia, pois o autor demonstra uma visão coesa sobre a natureza humana. Uma das principais características dessa Antropologia é a identificação de uma dualidade inerente ao humano, formada por aspectos demoníacos e divinos, por instintos animalescos e sentimentos sublimes. Aqui a condição humana é perpassada por uma ambigüidade trágica. Ao construir suas personagens, Nelson faz predominar seus aspectos cindidos e frágeis nos quais o animalesco está sempre presente, pronto para desencadear a manifestação dos instintos. A razão tem como função dissimular nossa condição animal. No entanto, o animalesco tem uma predominância na influência sobre o comportamento humano. A visão pessimista rodriguiana sobre o ser humano está em admitir que a animalidade é inerente a ele e que está fadada a desumanizá-lo. Nesse sentido, é fundamental que o homem reconheça o animal íntimo que há em si, porém é igualmente importante que esse animal seja domado. Não se pode permitir que os instintos predominem, pois, para Nelson: “A natureza

²²⁴ Didier Anzieu *Psicanálise e Linguagem: Do Corpo à Fala*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, p. 244.

²²⁵ Adriana Facina. Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004, p. 261.

nos dotou de instintos por lapso, engano, leviandade ou sei lá. Ainda me pergunto por que os temos e por que os suportamos.”²²⁶

É sabido que toda grande obra de arte provém de motivações que são viscerais para o autor. Seus conflitos psíquicos, conscientes ou não, funcionam como o principal motor da criação. A identificação do leitor com esses conflitos permite a acolhida e a aclamação da obra de arte como sendo arte verdadeira. Uma vez preenchidos os requisitos estéticos que caracterizam a obra de arte em seus aspectos formais, aquilo que ela carrega e desperta a partir do seu conteúdo, é que terá a capacidade de encontrar ou não no leitor uma ressonância significativa com o que ele traz em si de semelhante. Tem sido esse o principal fator a garantir a universalidade e a sobrevivência de uma obra de arte aos estragos produzidos pelo tempo. No caso específico de Nelson Rodrigues, sua obra é relativamente recente, se comparada com outras que começaram antes sua consagrada viagem por gerações e gerações de leitores. Mas esta tem-se mostrado já capaz de ter destino idêntico.

Numa leitura mais atenta da obra de Nelson Rodrigues, notamos que ele utiliza os mais variados procedimentos formais para exteriorizar, para dar vazão às pulsões que impelem determinados conteúdos à superfície do mundo mental. Tamanha capacidade de provocar tão intensos movimentos psíquicos não pode deixar de ter seus motivos. Tais motivos não requerem nenhuma racionalização ou teorização para que sua beleza, sua magia e seu poder de encantamento sejam devidamente apreciados. Nesse sentido, nossa interpretação pretende convidar o leitor a assumir uma perspectiva que o leve ao espanto e ao arrebatamento, pois, segundo os ensinamentos rodriguianos:

No dia em que a criatura humana perder a capacidade de admirar, cairá de quatro, para sempre. É o mal de todos nós, a nossa crise, a nossa doença é o seguinte: - admiramos pouco, admiramos de menos. Em redor de nós, tudo nos convida, tudo nos induz ao espanto. E, no entanto, examinem esse povo que vai passando, com algo de fluvial no seu lerdo escoamento. Ninguém admira nada, ninguém admira ninguém. Essa impotência de sentimento, esse tédio de alma, essa anestesia coletiva e alva traduz um desinteresse vital tremendo.²²⁷

Nelson chama a nossa atenção para o espanto, esse *pathos* que está na origem do filosofar, conforme nos ensina Martins²²⁸, referindo-se à Heidegger. Aristóteles identifica a própria fundação da filosofia como relacionada ao *pathos*: “É verdadeiramente de um filósofo este *pathos*, o espanto; pois não há outra origem imperante da filosofia que este”. Nesse sentido, faz-se necessário ir além do sentido que *pathos* adquiriu na atualidade de uma

²²⁶ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 90.

²²⁷ Nelson Rodrigues *O Berro impresso nas manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 80.

²²⁸ Francisco Martins. *Psicopatologia I: Prolegômenos*. Belo Horizonte: PuCMinas, 2005, p. 37.

concepção de doença na sua forma médica. Na cotidianidade, na *vida como ela é*, *pathos* está presente. Isso pode ser confirmado pelo uso do termo “patético” significando aquilo que é pungente, que atinge a alma e traz imiscuído uma intensidade dramática. Com efeito, *pathos* está ligado a uma (dis) posição (*Stimmung*) que antecede o conhecer e o querer. Heidegger também aponta os limites que uma concepção psicologizante de um eu subjetivo comporta. *Pathos* está articulado aos fundamentos da descoberta e à perene investigação do que é o homem, das leis que o regem e de suas formas autênticas:

Emergem aqui também todas as possibilidades trágicas da existência humana que permeiam a clínica diariamente. Sempre existirá um *pathos* acompanhando o trágico. A disposição para a constituição da tragédia faz com que algo (*o pathos*) trabalhe na e com a história ou realidade humana. Já os românticos alemães, como Schiller, apontavam que na representação *pathica* não é a dor em si, mas a resistência e a força da razão que criam a atmosfera trágica. Mas do trágico representado deve-se passar para o trágico vivido ou, melhor ainda, existencial, para termos idéia do *pathos* não somente como doença, mas também como condição anímico-existencial e aquilo que constitui estruturalmente o sujeito, seu modo de ser, momentâneo, duradouro ou permanente. Existir é viver, assim, uma forma de *pathos*. É realizar de fato o *pathos*, colocando-o não mais como disposição possível, mas como efetividade.²²⁹

A presença do trágico na obra rodriguiana é uma das marcas definidoras de sua estética. Seja na escolha dos temas ou nas situações e no modo como eles são tratados, a tragédia é uma constante. A tragédia não faz parte do campo do possível, da negociação e do acordo, portanto, ela não é do campo da política. Ela está contida no campo do impossível, no sentido de um *sem saída*, de obrigação de caminho. O trágico revela a conjunção da vida e da morte.

A difícil delimitação da ética da psicanálise encontra, na estética do trágico, elementos que demonstram suas origens. Tendo em vista a relação conflituosa do homem com sua ação, surge, com frequência, a sensação de que poderíamos fazer melhor ou de forma mais feliz. Isso nos conduz a uma posição irrefletida de pedintes, pois estamos sempre em defasagem em relação à quota de gozo que requeremos como nosso direito, mas não sabemos como agir para obtê-la. Diante de tal impasse relativo à ação humana, em 1920 Freud publica *Além do Princípio do Prazer*, texto no qual cunha o conceito de “Pulsão de Morte” (*Thanatos*). Enquanto a “Pulsão de Vida” (*Eros*) estabelece ligações relacionadas com as identificações, as representações e o prazer, *Thanatos* desagrega e destrói.

²²⁹ *Idem* p. 37

Capítulo I

Canalhice, Cafajestagem e Cinismo

O cafajeste brasileiro é uma figura de cristal. Não concordo com que se lhe dê a dimensão de caricatura. Qualquer tipo de brasileiro – seja ele presidente da república, ministro, milionário ou capitão de indústria – tem uma dimensão de cafajeste, que não se perde em hipótese alguma e que ele até preserva.

Nelson Rodrigues.

1.1 O Palhares de Nelson Rodrigues e o Supereu freudiano²³⁰

Amigos, cada obra de arte devia trazer a seguinte advertência da censura: - “Imprópria para os canalhas de todas as idades”.

Nelson Rodrigues²³¹.

Somente grandes idealistas teriam coragem de meter a mão na latrina das perversões. Nelson Rodrigues e Freud fizeram-no de maneira refinada. Um na crônica dirigida ao público. Outro na clínica cotidiana. A perversão, como exemplo de uma problemática moral em que o funcionamento é regido pelo imediatismo do princípio do prazer, faz com que opere um Supereu corrompido, incapaz de erigir ideais nos quais se possa investir libidinalmente. Essa constelação é arrematada por Lacan: “Nada força ninguém a gozar, senão o Superego. O Superego é o imperativo do gozo – Goza!”.²³²

Dentre os temas rodriguianos recorrentes, *o canalha* é, possivelmente, o mais altissonante. Em suas *Memórias*, o autor relata-nos o quanto essa palavra, tanto na sua vertente de significante quanto na de significado, foi-lhe impactante desde a primeira vez que a ouviu:

O que nós chamamos infância é a soma das nossas descobertas (isso é óbvio e novamente me confrange estar aqui proclamando o óbvio). Lembro-me do meu assombro quando ouvi alguém chamar alguém de canalha. Já referi o episódio: - foi um bate-boca entre sogra e genro. E, súbito, a velha o xinga de canalha. Pela primeiríssima vez, eu ouvia a palavra. E, garoto, tremi em cima dos pés. (...) Sempre que um menino ou mesmo um adulto vê o nascimento de uma palavra, seu horizonte vital se torna mais denso, elástico, luminoso. A descoberta do “canalha” mudou, ampliou a minha realidade.²³³

Na sinonímia rodriguiana, canalha é também o pulha, o facínora, o cretino fundamental, o cínico, o cafajeste. Ele é definido pela sua imensa falta de escrúpulos. Tal característica é reconhecida como influente na formação da identidade nacional. E no pensar do nosso autor, o brasileiro necessita ser autêntico na crítica a si mesmo, dissolvendo as pretensões narcísicas. Dessa maneira, ele encena, de uma forma jocosa, o papel de psicanalista da alma nacional:

²³⁰ Os Capítulos 10 e 11 foram publicados na forma de artigo. Francisco Martins & Marcelo Duarte Porto. “O Palhares de Nelson Rodrigues e o Supereu Freudiano” Revista TRIEB, Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro. Vol. VI No. 01, jun 2007.

²³¹ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 36.

²³² Jacques Lacan. *Mais, Ainda. O Seminário, Livro 20*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 11.

²³³ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 260.

E eis que o brasileiro está fazendo a sua autocrítica. Toda semana, alguém faz o próprio retrato, a convite de *Manchete*. Seria fascinante que um dos convidados declarasse à queima roupa, alçando a fronte: - “Eu sou um pulha”. Isso, dito assim, dessa forma sucinta, translúcida, inapelável, havia de arrepiar o leitor e, ao mesmo tempo, deslumbrá-lo. Até agora, que eu saiba, ninguém se dispôs a essa sinceridade abnegada e brutal. Cada autocrítica tem a imodéstia de um necrológio redigido pelo próprio defunto.²³⁴

Sendo assim, a possibilidade de vir-a-ser canalha está presente em todos nós. Não há lugar para uma visão dicotômica que oponha os canalhas aos ditos normais. Aproxima-se, portanto, do pensar freudiano, conforme expresso pelo conhecido princípio do cristal:

Se atirmos um cristal ao chão, ele se parte, mas não em pedaços ao acaso. Ele se desfaz, segundo linhas de clivagem, em fragmentos cujos limites, embora fossem invisíveis, estavam predeterminados pela estrutura do cristal. Os doentes mentais são estruturas divididas e partidas do mesmo tipo.²³⁵

Por meio de Palhares, que leva o aposto de ‘o canalha’, um conhecido personagem de *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues brinda-nos com um primor do funcionamento farsante:

Certa vez, o Palhares cruzou com a cunhada no corredor e atirou-lhe um beijo ao pescoço. Como reagiu a garota, ou a família da garota, ninguém sabe. O fato é que, a partir de então, sempre que o Palhares passa alguém sussurra: - ‘O que não respeita nem as cunhadas’. Em outros tempos, ele seria caçado a pauladas como uma ratazana prenhe. Mas os tempos são outros. O Palhares não sofreu nada e, pelo contrário: - o ato vil teve sobre a sua figura um tremendo efeito promocional. Sujeitos que lhe recusavam o cumprimento vinham fazer-lhe festas deslavadas. E, por coincidência ou não, o chefe deu-lhe um aumento de ordenado.²³⁶

A canalhice rodriguiana aproxima-se do conceito de perversão.²³⁷ Palhares comete um ato que envolvia um alto risco, quase incestuoso, bem ao gosto do perverso. O canalha/perverso não nega a sua ação, mas se considera isento no que tange às conseqüências. Ele não se responsabiliza e chega a justificar a sua conduta. Já o neurótico está disposto a acusar-se por princípio, pois se considera culpado *a priori*. Nesse sentido, Nelson consegue retratar a problemática neurótica em uma sentença: “Seja como for, o pecado é anterior à memória”.²³⁸

As perversões realizam, por intermédio de um Eu complacente, aquilo que os neuróticos, possuidores de um funcionamento psíquico conflituado e sofrido, não

²³⁴ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.118.

²³⁵ S. Freud “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1933 [1932]) ESB, XXII, p. 164.

²³⁶ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 129.

²³⁷ Cf. Francisco Martins *Psicopatologia II: Semiologia Clínica*. Brasília: Universidade de Brasília – Laboratório de Psicopatologia e Psicanálise – ABRAFIPP, 2003, cap. IV.

²³⁸ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

conseguem. O gozo vivenciado no corpo próprio do perverso é a contrapartida da renúncia a serviço de um Supereu algoz, verificável na neurose. No dizer freudiano, as neuroses são o negativo das perversões, pois: “nas neuroses os impulsos pervertidos, após terem sido reprimidos, manifestam-se a partir da parte inconsciente da mente – porque as neuroses contêm as mesmas tendências, ainda que em estado de ‘recalque’ (*Verdrangung*), das perversões positivas”.²³⁹ Isso pode estabelecer uma relação de fascinação dos neuróticos para com os perversos, na qual estes surgem como representantes do desconhecimento da moral vigente e da recusa em submeter-se à lei.

Palhares, o canalha rodriguiano, consegue essa nova e fascinante dimensão após o incidente do beijo na cunhada. Ele era apenas mais um e, agora, possui um encanto diferencial, pois “o pulha costuma ter uma fluorescente aura de simpatia”²⁴⁰. Passou mesmo a ser festejado pelas ruas. Conseguiu ainda vantagens pecuniárias por meio do aumento no ordenado oferecido pelo chefe, como um sinal de reconhecimento e identificação. Então, o Palhares, no esplendor de sua consagração, só poderia concluir que “as torpezas do sexo são altamente promocionais”²⁴¹.

Longe de fazer o elogio do canalha, promovendo-o a um ideal no qual reinaria a felicidade perene, Nelson parece intuir uma espécie de ‘clínica da canalhice’, identificando sua problematização a uma atividade definidora do homem: o amar. Esta exige que o outro não seja rebaixado e que não haja recusa em compartilhar, possibilitando, desta maneira, o desejo de união. Em um outro momento de suas produções como cronista, ele proclama: “Eis o que eu queria dizer: - o canalha é o pior solitário. Esse destino de solidão é o seu – eternamente”²⁴². A visão trágica do teatrólogo sobre o homem está fundada na idéia de que a função da razão limita-se a ser uma dissimuladora de nossa condição animal. É necessário que o homem, ao reconhecer esse animal íntimo que há em si, contra o qual a razão é ineficaz, reconheça, também, que o amor é a única via possível para cuidar-se:

O amor que acaba não era amor. Todo amor é eterno. Eu diria que a nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer do seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm quase sempre esta origem fatal: - o sexo sem amor.²⁴³

Na etiologia rodriguiana, a sexualidade, o bem-querer, rompe não somente o psiquismo, mas as carnes e as células que viram câncer. Palhares rompe também a identidade

²³⁹ S. Freud “Moral Sexual ‘Civilizada’ e doença nervosa moderna. Rio de Janeiro: Imago, 1908, p. 177.

²⁴⁰ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 257.

²⁴¹ Nelson Rodrigues *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 115.

²⁴² Nelson Rodrigues *A Cabra Vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 34.

²⁴³ Nelson Rodrigues *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 188.

nacional romântica e o relativismo moral presente na atual sociedade brasileira. Ele nos diz que, na contemporaneidade, a falta de valores bem definidos é um solo fértil para a proliferação das ascensões promovidas pelas patifarias do sexo. Essa corrupção superegóica também está presente no campo dos ideais. No seu grande desejo de autopromoção e de alargamento das suas conquistas amorosas, Palhares filia-se à esquerda católica, que foi tão combatida pela crítica rodrigueana. Diante de tamanho desvirtuamento, o justo, o ato nefando, é que o sacana fosse condenado por todos. “Afinal, temos ou não temos moral? Em vez de ser execrado, como um legítimo fauno de corredor, o Palhares foi invejado por gregos e troianos.”²⁴⁴

A caracterização do Palhares é repleta de humor. Porém, isso não dissimula o profundo pessimismo de Nelson sobre a condição humana. Em suas entrevistas, em especial na década de 70, sempre dizia que o ser humano era um caso perdido. Nas suas palavras, “O homem não se reconhece no santo, no herói e no mártir, mas se identifica com o pulha. Somos muito mais Palhares do que São Francisco de Assis”²⁴⁵.

A despeito de ser um apaixonado pelo ser humano, Nelson nunca caiu em um humanismo ingênuo, o qual seria facilmente corrompível por um Palhares. Nelson Rodrigues mostra uma concepção sobre o homem que é cindido, metade “Deus” metade “Satã”. Satã, como pode ser constatado na obra de Freud, representa, muitas vezes, o pulsional, as forças da natureza. Hélio Pellegrino diria que o perverso como demônio seria o rei da cizânia, mas ao mesmo tempo burríssimo por nunca nada unir sendo assim um “paladino de *Thanatos*”²⁴⁶. Mas, porque não darmos voz ao nosso grande escritor do cotidiano carioca:

Alguém poderá perguntar: afinal, eu acredito ou não no homem? Claro que sim. Mas em um homem que seja um deslumbrante centauro, metade Deus e metade Satã. Se, porém, falta ao homem a metade satânica, não teremos homem, não teremos ninguém.²⁴⁷

Qualquer prerrogativa de uma dessas metades, que leve a uma negação da outra, é o desenlace da hipocrisia que foi tão combatida pelo anjo pornográfico “Nada mais odioso do que a virtude chapada, sem uma brecha, sem uma racha sem uma goteira. Um santo sem nenhuma nostalgia do pecado é um monstro de circo de cavalinhos”²⁴⁸.

Embora a formulação do canalha rodrigueano esteja atravessada pela falta de escrúpulos, ele não é de todo isento de redenção. Essa possibilidade de se redimir resguarda a

²⁴⁴ Nelson Rodrigues *A Cabra Vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 285.

²⁴⁵ Nelson Rodrigues *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 129.

²⁴⁶ Hélio Pellegrino *A burrice do demônio*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, pp. 121-4.

²⁴⁷ Nelson Rodrigues *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 261.

²⁴⁸ *Idem*, p. 149.

concepção rodrigueana de uma crença na existência de um canalha integral, pois sempre restaria a possibilidade de resgate de uma condição elevada que está ao alcance do homem. “O vampiro de Düsseldorf não pode ter sido apenas o vampiro de Düsseldorf. Assim como o justo pode ter a nostalgia do reles, o pulha pode sentir a nostalgia do sublime.”²⁴⁹

Palhares demonstra o desespero *pathico* do homem sem amor. Um exame detalhado da criação literária e da vida de Nelson Rodrigues revela um profundo romantismo que o diferencia radicalmente da representação que o senso comum lhe confere ao tratá-lo jocosamente como um ‘tarado de suspensórios’ e outros termos. Mas aqui ele não está sozinho. Concepções pansexualistas não vêm sendo relacionadas a Freud, até os dias de hoje, pelo grande público?

²⁴⁹ *Idem*, p. 35.

1.2 “Honestidades Cretinas” e o “Casal de Três”

O mínimo que se pode esperar do subdesenvolvido é o protesto. Ele tem de espernear, tem de subir pelas paredes, tem de se pendurar no lustre. Sua dignidade depende de sua indignação. Ou ele, na sua ira, dá arrancos de cachorro atropelado, ou temos de chorar pela sua alma.

Nelson Rodrigues²⁵⁰

Com a trilogia dos ‘d’, apontamos o modo de ser perverso em termos de atividades estruturantes. Para isso, é fundamental considerar o vivido pelo sujeito, buscando uma isenção de tino moral. A fim de sairmos desse olhar exterior, faz-se necessário considerar aspectos do imaginário e da intensidade do desejo perverso. Fica claro que, para haver perversão, deve haver passagem ao ato. Porém, há de se cuidar para que essa permanência apenas na dimensão do comportamento aberto não desconsidere a potência da vida fantasmática. Propomos, juntamente com Eiguer²⁵¹, uma forma de *modus operandi* da perversão: *(de)negação, desafio e delito*. Consideramos também o paroxismo, como forma temporal diletta da mesma.

Levando em conta que ninguém se mantém em paroxismo constante, os três “d” citados acima também não ocorrem de forma permanente. Temos nos três “d” três passagens ao ato. A atuação com *(de)negação* consiste na tomada de consciência de um conteúdo inconsciente antepondo a partícula de indeferimento. Esta se passa no espaço psíquico. Ainda que tenha repercussões no espaço externo, implica uma clivagem do Eu.

O *desafio* requer uma passagem ao ato dirigida a algo ou alguém acessível no imediato. Ocorre, portanto, no espaço da interlocução e supõe uma clivagem do objeto. Quando a passagem ao ato resulta em uma infração da lei enquanto norma consensual, surge o terceiro “d”: *o delito*. Explicitemos primeiro a *(de)negação*.

Na *(de)negação*, ocorre um ato de aposição de um ‘não’, seguida de uma afirmação vinda do inconsciente. Essa é uma maneira que o Eu utiliza para lidar com um conteúdo inconsciente que feriria o seu narcisismo. A *(de)negação* é uma segunda negação, pois, do ponto de vista lógico, para que haja uma afirmação inconsciente, é preciso que aconteça uma negação anterior. Na neurose obsessiva, a *(de)negação* (*Verneinung*) toma feições intelectualizadas por meio de uma negação discordancial, inserindo as partículas ‘não’,

²⁵⁰ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 157.

²⁵¹ Alberto Eiguer. *Le Pervers-Narcissique et son Complice*. Paris: Dunod, 1989.

‘mas’, ‘no entanto’, dentre outras. Acreditando na negação o sujeito busca a contenção pulsional. Surge, então, um celeiro de dúvidas e escrúpulos. Entretanto, na perversão a *(de)negação* dilui-se, torna-se, na verdade, um alívio de uma operação negatória efetiva. Nega-se já sabendo da falsidade da proposição. Em tal mecanismo calunioso, entra em ação algo anterior à *(de)negação* lingüística, pois sua origem está em uma era em que ainda não havia uma linguagem simbólica. Está em jogo uma recusa de uma realidade extremamente perturbadora para a criança. Freud descreveu essa recusa (*Verleugnung*) como típica do fetichismo, na qual a ausência de pênis na mulher era o alvo da recusa.

No *desafio*, o Eu está em uma posição fálica, mas não se trata de um fálico narcisista que, para sustentar o seu arranjo, levaria às últimas conseqüências a defesa da honra. O perverso é um impostor quando desafia. Diante de uma coibição, ele estará disposto a utilizar uma maleabilidade que beiraria o deboche. Assim faz Palhares quando empreende uma zombaria com o campo terapêutico. Ele cria a nudoterapia, uma psicanálise em grupo com todo mundo nu, para curar uma aluna de Psicologia da PUC que pensava em suicídio. Afinal, a praia nada mais era do que a nudez sem Freud: “O que ele queria dizer é que a análise individual está mais superada do que o baile da Ilha Fiscal e o bigode do Kaiser”²⁵².

Os três “*d*” têm origem psíquica e, quando passam ao ato, no confronto com a lei, caracterizam-se como *delito*. No *delito* é possível um enquadramento nos códigos penais societários. A recusa a aceitar as limitações ao desejo é escancarada publicamente. Não é que ele não conheça a lei, mas é a imposição da força pulsional sob um determinado objeto de desejo que faz que finalmente ele a desconheça.

Pensamos que a crônica rodriguiana intitulada *Honestidades Cretinas*²⁵³ discute os três “*d*”. Este texto é caracterizado pela falta de hipocrisia e pela coragem de proclamar em alto tom aquilo que a maioria *(de)nega*: há prazer no delito. Mais uma vez, vemos Nelson aproximar-se de Freud no que diz respeito ao escancaramento do pântano pulsional humano renegado. O cronista desafia o determinismo econômico como fator causal exclusivo do roubo. O ponto de partida é uma crise da farinha que está afetando a produção do pão. Diante dessa pseudocatástrofe, ninguém se abala, não há a mínima comoção: “Eis a verdade que cumpre reconhecer: - é nenhuma a importância do pão. E já outra reflexão me ocorre: - Não há ladrões de padaria. Ninguém assalta padeiros”²⁵⁴. Mesmo perante a grande fome no Brasil, essa gente toda lambendo rapadura na beira da estrada não produz a classe dos

²⁵² Nelson Rodrigues. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 118.

²⁵³ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21.

²⁵⁴ *Idem*.

ladrões de comida. O açougue, a padaria, as quitandas e até as carrocinhas de chica-bom deveriam, logicamente, segundo Nelson, ser assaltadas pelo pau-de-arara. O incrível é que isso não aconteça, pois o pau-de-arara é honesto. Ele vem dos cafundós-do-Judas junto com a mulher e os filhos em busca de trabalho. Encontra na mulher e nos filhos os mais nefastos estímulos. Nessa funesta conjectura, ele deveria roubar ao menos uma banana para matar a fome de sua prole. Espantosamente, isso não acontece.

Nelson remata afirmando que ninguém rouba para matar a própria fome. “O roubo de todas as atividades humanas, é a mais desinteressada, a mais esportiva, a menos utilitária. Só os bobos, os parvos, atribuem a gatunos motivos econômicos”²⁵⁵. Ao seu estilo hiperbólico, Nelson generaliza por meio de axiomas que podem não ser verdadeiros. Pessoas roubam por motivos econômicos. Todavia, pensamos que o exagero genérico faz parte da construção do argumento que pretende destacar o roubo que ocorre por prazer. Ressalta-se o delito que representa a passagem ao ato em um funcionamento perverso. Nesse sentido, desde o batedor de carteiras até o tubarão da indústria roubam pelo prazer de roubar.

Essa crônica foi escrita em 24 de fevereiro de 1961. Todavia, como ocorre muito freqüentemente com a produção rodriguiana, mantém um frescor surpreendente. A conclusão da mesma postula que:

No momento o Brasil é um paraíso de ladrões. Há quem diga: - “Nunca se roubou tanto!”. Mas é uma fatalidade do desenvolvimento. Não se promove a grandeza de uma nação com escrúpulos cretinos (a austeridade é burra). E os ladrões trazem uma euforia criadora gigantesca.²⁵⁶

1.2.1 O casal de três e o cinismo

O grande povo é cínico. Só o subdesenvolvido cultiva uns três ou quatro escrúpulos. Mas um alemão, ou francês, ou inglês, ou norte-americano, não tem os nossos estreitos limites éticos.

Nelson Rodrigues²⁵⁷

O perverso é um cínico deslavado. Apreciamos essa definição, pois ela sintetiza em ato os três “*d*”. Considera-se que foi Antístenes, um discípulo de Sócrates, que fundou a corrente filosófica do cinismo, cerca de 400 a.C..O desapego aos bens materiais e externos era um dos seus principais ensinamentos. A etimologia da palavra remete ao grego *Kynós* que

²⁵⁵ *Idem*, p. 22

²⁵⁶ *Idem*.

²⁵⁷ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997, p. 45.

significa ‘cachorro’. Existe aí uma analogia com a proposta dos cínicos para que levemos uma vida tão natural como a dos cães. Na visão contemporânea, o termo assumiu significados pejorativos para designar pessoas sarcásticas, sem pudor e indiferentes ao sofrimento alheio, visando sempre o próprio gozo.

Em uma crônica de 1972, Nelson provocava: “Daqui a duzentos anos, os historidadores vão chamar este final de século de ‘a mais cínica das épocas’(…) O cinismo ocorre por toda a parte, como a água das paredes infiltradas”.²⁵⁸ A sonsice se faz notar inclusive nas relações conjugais. Examinemos, a propósito, uma ilustrativa crônica escrita para *A vida como ela é...* denominada *Casal de Três*²⁵⁹.

Filadelfo, ao encontrar seu sogro, “um santo e patusco cidadão”, queixa-se do gênio de sua esposa Jupira. Ela desacatava-o por qualquer motivo e, qualquer dia desses, ainda iria lhe bater na cara. Dr. Magarão, o sogro, condescendeu, dizendo que ela havia puxado à mãe. Tinha exatamente o mesmo gênio. Filadelfo, então, interroga-o querendo saber se isso está correto, se isso é direito. Depois de um engasgo, o gordo senhor afirma que não sabe se isso é direito. Entendemos que, nesse momento, implementa-se uma dúvida relativa ao que é convencional na relação entre marido e mulher. Os costumes de uma sociedade patriarcal são colocados em xeque.

O sogro, então, passa a descrever sua teoria sobre a mulher honesta. Argumenta que a mulher digna é assim como sua filha, pois “A virtude é triste, azeda e neurastênica”. Filadelfo leva um grande susto diante de tamanho absurdo. O sogro, insistindo, pergunta: “Sabe qual foi a esposa mais amável que eu já vi, na minha vida? Sabe? Foi uma que traía o marido com a metade do Rio de Janeiro, inclusive comigo! (...) E tratava o marido assim, na palma da mão.”²⁶⁰ O cinismo, a disfaçatez da mulher amável torna-se evidente. Os valores morais esvaziam a vida amorosa. Diante de tal demonstração, restaria ao genro dar-se por satisfeito e dar graças a Deus por ter uma vida conjugal tão melancólica. Aqui, Nelson chega a ser irônico ao ligar a satisfação marital à melancolia.

Até na presença das visitas, Jupira humilhava Filadelfo. Roçar com os lábios na face da esposa era o máximo que ocorria. Se exagerava um pouco no carinho, logo Jupira o desanimava: “Na boca, não! Não quero”. Além disso, o descuido de sua esposa no casamento e no lar muito o amargurava. Não se perfumava, nem se enfeitava ou se preocupava minimamente em atrair o marido. Ao lado da esposa na cama e lembrando-se da teoria do

²⁵⁸ Nelson Rodrigues *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 236.

²⁵⁹ Nelson Rodrigues *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir. 2006 pp. 546-551.

²⁶⁰ *Idem*, p. 550.

sogro, pensava: “Será que a esposa honesta também precisa cheirar mal?”. Diante de uma cena tão grotesca, o cronista alivia-nos com uma dose de humor. Assim, podemos lidar com a morbidez que pode advir da relação conjugal.

Após um mês, surge a grande mudança. Chegando a casa, após o trabalho, encontra sua mulher perfumada e maquiada. Jupira atira-se nos seus braços e beija-lhe a boca apaixonadamente. Filadelfo, muito confuso e cambaleante, pergunta o que aconteceu e como aquilo poderia ser explicado. Jupira foi direta: “Mudei, ora!”, sem se preocupar em convencer o marido. Não se importa em oferecer elementos simbólicos, nem justificativas, nem racionalizações para que ele possa elaborar o seu espanto e a sua suspeita. E, dia após dia, a esposa manteve-se amorosa como se estivesse em uma lua-de-mel permanente.

Por esses dias, os sogros aparecem para jantar. Em uma conversa reservada, Dr. Magarão pergunta sobre o andar das coisas. Então, Filadelfo expõe o seu espanto, diz que Jupira mudou radicalmente, está suave como uma seda e o trata como um rei. Para ele, tudo estava indo tão bem que já estava até desconfiando.

Nesse momento, surge o conselho dado pelo sogro:

- Queres um conselho? De mãe para filho? Não desconfia de nada, rapaz. Te custa ser cego? Olha! O marido não deve ser o último a saber, compreendeu? O marido não deve saber nunca! ²⁶¹

Que belo exemplo de uma (*de*) *negação*! Não querer saber é a defesa prescrita pelo sogro ao genro para sustentar seu casamento feliz. A resultante clivagem do Eu possibilita que Filadelfo goze ao máximo a situação, aproveitando sua esposa que vive “num arrebatamento de namorada”. Dias depois, Filadelfo recebe uma carta anônima denunciando um caso entre sua mulher e o Cunha, seu melhor amigo. Nela, havia inclusive o endereço completo do apartamento em Copacabana onde os amantes se encontravam. Filadelfo lê a carta e a destrói em mil pedacinhos. Cunha era seu grande companheiro, solteiro, simpático e jantava na casa do casal três vezes por semana. A conclusão se impôs fatalmente: Cunha era o grande responsável por sua felicidade conjugal. Para retratar o que se passa no psiquismo do marido traído, Nelson oferece uma interessante metáfora do processo (*de*) *negatório*: “Filadelfo continuou sua vida sem se dar por achado”. ²⁶²

O tempo passa e Filadelfo recebe a notícia de que Cunha tornara-se noivo. Nesse mesmo dia, ao chegar a casa, encontra a mulher aos prantos e pedindo desesperadamente para morrer. Observando aquela cena, Filadelfo nada disse. Apanhou o revólver e foi à procura do

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Idem*, p. 551.

outro. Ao encontrá-lo, cria o dilema: “Ou você desmancha esse noivado ou dou-lhe um tiro na boca, seu cachorro!”. Bastante apavorado, Cunha trata de desmanchar o noivado e, naquela mesma noite, comparecia para jantar com o casal. Nessa ocasião, Filadelfo decide que o amigo jantará em sua casa todas as noites. Cunha vai embora depois da meia noite. Atirando-se aos braços do marido, Jupira declama: “Você é um amor”.

Nesse caso, os fins justificam os meios. A palavra é colocada em derrisão. Rimos da situação no *Casal de Três* pela ridicularização da moral vigente. A lei consuetudinária da monogamia é clivada. O funcionamento cínico ganha notória visibilidade. Filadelfo sabe que está sendo traído, no entanto, permanece no casamento e goza na situação. Encaixa-se, aqui, o enunciado paradigmático da *(de)negação* na atividade perversa: *Eu sei, mas mesmo assim...*²⁶³. A traição é relativa, visto que o traído não apenas a consente como também a fomenta.

Se pensarmos a perversão de acordo com o princípio do cristal, perceberemos que os três “*d*”, em manifestações mais brandas, são extremamente frequentes. Dessa forma, a perversão poderá ser vista como um fenômeno psíquico isento de julgamento moral e de conceituações axiológicas. A permanência desse triplo modo de passagem ao ato por períodos extensos na vida pode criar um grande simulacro em relação aos outros supostamente mais queridos. No discurso, surgirão as metáforas de jogo, armação, disfarce e a teatralidade como uma constante. Essa postulação é corroborada por Stoller, segundo o qual as perversões, em especial as sexuais, são um teatro no qual se produz um cenário onde os personagens serão projetados: “A performance é desempenhada diante de uma audiência cujo membro crucial é a pessoa perversa assistindo (na realidade, com espelhos, com fotografias ou em fantasia) a sua própria atuação”.²⁶⁴

No tratamento da perversão, os efeitos contratransferenciais constituem um desafio para o analista, podendo gerar grandes indisposições. Os mesmos desafios que o paciente dissemina ao mundo estarão presentes também na transferência. O significado e a contribuição da obra rodriguiana residem no desvelamento de passagens perversas que até então permaneciam latentes nos menos suspeitos. Assim aconteceu com Palhares. No seio do próprio lar, no abrigo moral da família, ele exala a transgressão e promove o pecado. No Brasil, o burlesco é bem-sucedido: Palhares se consagra. Isso é muito ilustrativo do imaginário sobre a transgressão da regra e a impunidade em nosso país se comparado ao espanhol cínico Don Juan, que é tragado para as profundezas do inferno.

²⁶³ Cf. J. Clavreul *L'ordre médical*, Paris, Seuil, *passim*, 1977.

²⁶⁴ R. Stoller, *Observando a Imaginação Erótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 44.

1.3 *Boca de Ouro* e o herói cafajeste

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. E este Boca de Ouro, como o mais recente O beijo no asfalto, e como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. Eu disse “patas” e repito: patas. O bom gosto, a polidez, a correção e a cerimônia – não têm função na obra de arte. É preciso agredir. E essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro. (...) Vocês podem rir, mas acreditem, por equívoco.

Nelson Rodrigues

O sucesso de Nelson Rodrigues pode ser atribuído, dentre outros tantos fatores, à sua capacidade de ir ao encontro de determinados mitos da vida brasileira. Seja por meio dos temas que ele aborda, seja por meio da linguagem que emprega, conseguiu tocar em aspectos fundamentais da constelação da alma brasileira. Dentre esses traços basilares, ele colocou em cena certos personagens que representam heróis tipicamente brasileiros. Mas o que distingue o nosso herói dos outros? Da Matta²⁶⁵, buscando responder a isso, procurou referências na sociedade americana. Nesta, por volta da década de 30, havia o personagem John Doe, dos filmes de Frank Capra. Este era caracterizado por idealizações sentimentais e comoventes de um homem comum, de forma que, para o americano mediano, ver John Doe é estar diante de um espelho, vendo-se retratado. Isso ocorre porque, nessa visão da sociedade americana, o principal é a dignificação do padrão *igualitário* que pretende servir a todos e para todos.

Em países hierarquizantes, como o Brasil, o personagem jamais deve ser o homem comum, “aquele que representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, (...) o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos”.²⁶⁶ Esse percurso inusitado do herói brasileiro é necessário para a recepção pelas grandes massas. O herói tem que consolidar a operação biografante do “sabe com quem você está falando?” que tem como princípio a superação da lei pela invocação drástica e pernóstica do distintivo pessoal. Isso possibilita uma hierarquização da regra universal, colocando-a sob o jugo da pessoa.

²⁶⁵ Cf. Roberto Da Matta. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

²⁶⁶ Roberto Da Matta *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 257.

E como vem ocorrendo a construção dos heróis brasileiros, dos líderes consagrados? Será que existe algo na nossa tradição cultural que tende a dispensar a criação desses tipos humanos? Nem mesmo os vultos da nossa pátria alcançaram tal estatuto de reconhecimento. Isso pode ser observado, por exemplo, na forma cômica como utilizamos o nome do Duque de Caxias. Quando necessitamos conclamar nossos heróis, o que resta é o lugar vazio. Então, o deboche irônico surge como forma de amansar a autocrítica superegógica. O deboche marcou época como característica da criação artística brasileira por meio da vulgaridade das “chanchadas” e atingiu formas mais elaboradas de expressão em personagens como *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

A consagração do anti-herói no Brasil é sintomática da formação do nosso Supereu cultural, revelando uma carga penosa de autodepreciação, que beira o masoquismo. Representantes do campo sócio-antropológico, tais como Roberto Da Matta²⁶⁷ e Darcy Ribeiro²⁶⁸, debruçaram-se sobre a compreensão dos aspectos históricos dessa submissão voluntária, decompondo-a em seus componentes culturais, religiosos, políticos e econômicos que permeiam a miscigenação do povo brasileiro.

O que nos interessa é a sensibilidade artística de Nelson Rodrigues, tão hábil em representar essa zombaria ao líder facínora por meio da criação de personagens que possibilitaram uma identificação maciça com a platéia. Com efeito, poucos artistas conseguiram utilizar de modo tão original sua perspicácia e sagacidade para detectar o que se passa nos subterrâneos dos corações de seus semelhantes. Ele conseguiu integrar o que o outro emite como formações inconscientes e, ao mesmo tempo, foi capaz de compor ativamente rebentos artísticos que acrescentam, performaticamente, novas formas de vida à atmosfera sócio-cultural. Essa sinergia rodriguiana é um dos pontos mais brilhantes de sua obra. O caráter performativo da linguagem ganha concretude e a linguagem não é simplesmente uma representação da realidade, pois efetivamente cria realidades. Como diria Nelson: “Se os fatos estão contra mim, pior para os fatos”.

Nesse sentido, o personagem rodrigueano Boca de Ouro encaixa-se perfeitamente no típico anti-herói, no líder cafajeste. A peça que leva o nome do personagem encontrou ótima recepção, estabelecendo comunicação com o grande público, sendo até indicada por alguns críticos como a mais bem-sucedida dentre as criações do autor. Boca de Ouro é um bicheiro prestigiado que atuava em Madureira e acabara de ser assassinado. Faz-se necessário que sua existência seja desvelada por meio de terceiros, principalmente por D. Guigui, ex-amante do

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ Darcy Ribeiro. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

banqueiro e agora casada com Agenor. D. Guigui apresenta o bicheiro como uma figura contraditória que desperta exaltados sentimentos, indo do ódio mortal até à veneração idolátrica. Tais reações antagônicas podem ser compreendidas pelo modo como Boca lida com a moral, pelo fato de não hesitar diante de nenhum princípio moral que constituísse obstáculo para atingir suas ambições e desejos. Devido a tal característica, consegue ascensão no jogo do bicho, tornando-se um verdadeiro magnata. Nenhum dos relatos lendários a seu respeito consegue esconder o seu ser cafajeste. No entanto, irrompem também manifestações altruístas e solidárias que favorecem pobres e desprivilegiados.

No início do primeiro ato, a rubrica anuncia:

“Boca de ouro”, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai aos poucos entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três personagens, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem.²⁶⁹

A característica de ser um mito suburbano encarnado por dois ou três personagens, como se tivesse muitas caras e muitas almas, é ilustrativa do mecanismo de projeção. Ele só existe por meio do olhar e do discurso dos outros personagens, isto é, por meio da projeção daqueles que, ao falarem de ‘Boca de Ouro’, falam também de si e, ao criarem a sua imagem mítica, revelam-se nos seus sonhos de poder megalômico e despotismo narcisista. Sua estrutura de personalidade perversa, que não vacila diante da moral vigente quando se trata de realizar os próprios desejos, funciona como um atrativo irresistível, seduzindo os neuróticos que, escravizados pelo seu próprio Supereu, não ousam colocar os seus desejos em prática. A formulação freudiana de que “a neurose é o negativo das perversões” encaixa-se muito bem aqui. Boca de Ouro passa ao ato naquilo que os demais personagens recusam ou desconhecem em si mesmos. Segundo Martins, “aquilo que os neuróticos levam anos sofrendo, em luta, as perversões realizaram em plena luz do dia. Enquanto um exprime a inibição de desejos, as perversões exprimirão o gênio de encontrar, custe o que custar, um jeito de realizar a impulsão”.²⁷⁰

²⁶⁹ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Tragédias Cariocas. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 195.

²⁷⁰Francisco Martins *Psicopatologia II: Semiologia Clínica*. Brasília: Universidade de Brasília – Laboratório de Psicopatologia e Psicanálise – ABRAFIPP, 2003. P. 234.

1.3.1 Boca de Ouro: Drácula de Madureira

Como personagem autônomo, Boca de ouro só aparece no início da peça, quando está sentado na cadeira do dentista, convencendo-o a arrancar todos os seus dentes, que, aliás, são perfeitos, conforme o próprio dentista assegura. O desejo de possuir uma Boca de Ouro parece ser o próprio autocoroamento desse rei do jogo do bicho. E, por meio de ofertas em dinheiro insistentes, o “catedrático de odontologia” concorda em realizar o serviço. Logo em seguida, essa cena será cortada para que na redação do jornal *O Sol* chegue a notícia de que Boca de Ouro, o rei do bicho em Madureira, fora assassinado.

Caveirinha, o repórter, juntamente com o fotógrafo, chegam à casa de D. Guigui. Tomada pelo ressentimento do abandono e ainda não sabendo que Boca de Ouro morreu, ela inicia um discurso destrutivo a respeito de Boca. Diz que duvida que publiquem qualquer coisa sobre o bicheiro, pois ele tem entre os seus subordinados jornalistas e políticos. Afirma que viveu com “esse cachorro” e que dele sabe de uns vinte crimes. Dentre esses, lembra-se de um especial e passa a narrá-lo para Caveirinha. As diversas versões de D. Guigui sobre Boca de Ouro constituem o conteúdo dramático da peça. Por meio de D. Guigui e seus relatos variados e discordantes, que estão a mercê de seus humores, Nelson desenvolve um dos temas transversais em suas obras: o modo como a realidade é criada pelo ser humano e a crítica aos “idiotas da objetividade”.

D. Guigui inicia sua primeira narrativa fazendo referência a uma cena do lar suburbano de Celeste e Leleco. Leleco foi despedido porque o patrão não ia com sua cara. Leleco torcia pelo Fluminense, e o patrão acha que torcedor desse time não é homem. Como fora despedido por justa causa por ter agredido o patrão, não há sequer o dinheiro da indenização. A mãe de Celeste está prestes a morrer e, caso isso ocorra, será necessário contar com a benevolência dos vizinhos. Celeste manifesta o seu ressentimento pela condição paupérrima em que sobrevive: “Minha vida está toda errada. Eu posso dizer, de boca cheia: sou uma fracassada! Eu nasci para ter dinheiro às pampas e quedê ? Não tolero andar de lotação...”²⁷¹.

Na casa de Boca de Ouro, inicia-se a nova cena. A rubrica anuncia que “tem um sentido único e taxativo: degradar Boca de Ouro, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa”. Com o intuito de conseguir dinheiro para o enterro da sogra, Leleco surge diante de Boca de Ouro que se mantém insensível diante do motivo do

²⁷¹ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Tragédias Cariocas. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 205.

pedinte. Sem nenhum pudor, Boca diz que só emprestará o dinheiro caso Celeste, a mulher de Leleco, venha buscá-lo. Configura-se, escancaradamente, a compra da mulher quando Boca exige que Leleco ordene a Celeste para que entre em seu quarto. Mesmo feito isso, quando Leleco está seguro de que receberá o dinheiro, o bicheiro debocha e diz que não dará um tostão. Em uma atitude desesperada, Leleco diz a Boca que sabe sobre o seu nascimento: ele havia nascido em uma pia de gafeira. Transfigurado por uma dor sincera, conforme assinalado pela rubrica, Boca surge em uma ira mortífera e mata Leleco a golpe de coronhadas. A imagem do crime fecha o primeiro ato, onde a crueldade de Boca foi construída com mestria por Nelson Rodrigues.

No segundo ato, D. Guigui explica a Caveirinha que, embora Boca já tivesse conseguido Celeste, a ofensa à sua mãe deflagrou seu ímpeto assassino. Quando Boca bebia, chamava sua mãe de “A virgem de Ouro!”.²⁷² Maleficamente, D. Guigui acrescenta que, na verdade, a mãe de Boca era uma vagabunda de “apanhar de homem na esquina”. Agenor, marido de D. Guigui, entra na narrativa dizendo que Boca de Ouro lhe havia tomado D. Guigui, mesmo ela casada “na igreja, com véu, grinalda e outros bichos” e mãe de três filhos. Abandonada pelo rei do bicho, um ano depois, Agenor aceitou-a de volta, justificando que era por causa dos filhos. Aterrorizado, Agenor considera-se um homem morto assim que a reportagem com a história contada por D. Guigui for publicada.

Nesse momento, Caveirinha faz a revelação que tocará profundamente D. Guigui e provocará mudanças profundas na forma de perceber o bicheiro de Madureira: Boca de Ouro está morto. Diante da morte, o ressentimento de D. guigui se esvai e a paixão recalcada vem à tona. Aos gritos, ela proclama: “Morreu o meu amor, morreu o meu amor”. Segundo a rubrica, D. Guigui “Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero”²⁷³. Sossegado pela notícia, Agenor diz que Boca de Ouro nunca foi homem. D.. Guigui replica que o marido é que não é homem e ameaça beber-lhe o sangue caso fale mal do bicheiro.

D. Guigui implora para que o repórter não publique a entrevista e se empenha em negar a primeira versão: “Eu contei aquilo porque você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado!”²⁷⁴. D. Guigui lamenta ter voltado para a companhia do marido, quando deveria ter caído na zona, e começa a retificar o depoimento anterior, admitindo que Boca de Ouro “tinha, até, uma pinta lorde”.

²⁷² *Idem*, p. 216.

²⁷³ *Idem*, p. 218.

²⁷⁴ *Idem*, p. 219.

Nessa nova versão a rubrica registra “Apaga-se a cena. Cena de Boca de Ouro com um negro. Evidente desprezo racial, do branco pelo homem de cor”.²⁷⁵ Uma outra personalidade de Boca vai sendo construída. O Preto alude ao comentário do povo, segundo o qual o bicheiro paga o caixão dos pobres. Boca jamais conheceu a mãe, “por isso, diziam que eu não nasci de mulher...” O Preto, sim, conheceu-a e passa a relatar suas características: alegre, gorda, teve bexiga e suava muito. Tal presença prosaica e até mesmo desagradável contrasta com a imagem mítica da “Virgem de ouro” idealizada por Boca.

A cena entre Leleco e Celeste é reconstituída. Dessa vez, Leleco afirma ter visto a mulher num táxi, em Copacabana, em companhia de um homem de 50 anos, careca e barrigudo. Celeste não pode ter amor por esse velho. “É dinheiro”. A mulher, em um ingênuo e delicioso bovarismo, nega receber qualquer coisa do amante. Nutre-a outro alimento: “Esse senhor prometeu que me levaria à Europa para ver a Grace Kelly”.²⁷⁶

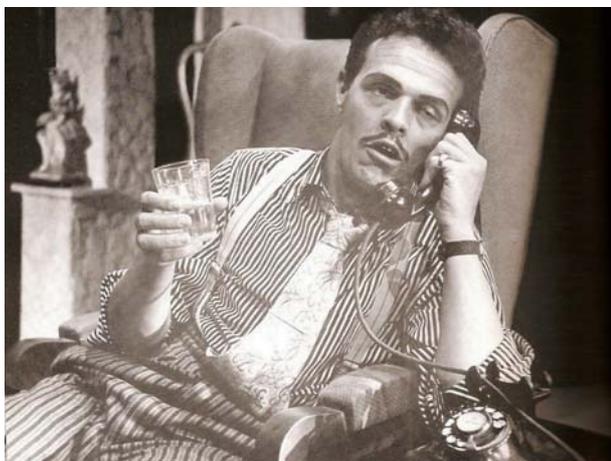
Leleco revela que quer tirar dinheiro desse amante rico, mas já era tarde, Celeste já havia rompido com o rei do bicho. Então, Leleco planeja extorquir Boca com o argumento de pagar o enterro da mãe de Celeste. Nessa nova versão da narrativa, o importante é que se perceba a forma como o bicheiro passa a ser retratado como uma mera vítima da maquinação sórdida de Leleco.

D. Guigui anuncia que uma comissão de grã-finas vem falar com Boca de Ouro. Pertencem elas a uma “Campanha Pró-filhos dos cancerosos”²⁷⁷. Na nova imagem de generosidade, o bicheiro quer logo apanhar o talão de cheques. A intenção das grã-finas, na sua “cintilante frivolidade”, é a de se insinuarem junto a ele. Nelson aproveita outros elementos míticos na pintura de Boca de Ouro. Seu desejo de ser enterrado em um caixão de ouro “parece coisa de um Deus asteca”. As grã-finas rotulam-no como um tipo neo-realista, que o De Sica ia adorar, e o jornal *Luta Democrática* chama-o de “Drácula de Madureira”.

²⁷⁵ *Idem*. P. 219.

²⁷⁶ *Idem*, p. 224.

²⁷⁷ *Idem*, p. 226.

Figura 3

O “falsíssimo jeito patriarcal” adotado por Boca revela o funcionamento de um Supereu corrompido no qual o herói apela para a tirania como uma formação reativa para defender-se do ressentimento de ser um filho sem pai e de uma mãe que deu a luz em uma pia de gafeira.

Ao telefone, BOCA DE OURO (Milton Morais) Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1961. (Acervo Cedoc / Funart).

A presença das grã-finas ia correndo bem até que elas o questionam sobre a história de seu nascimento em uma pia de banheiro de gafeira. A rubrica indica: “(Silêncio. Boca de Ouro levanta-se. Recebeu um choque com a pergunta. Por um momento, seu riso é um ricto de choro.)”²⁷⁸ Ao dar murros no próprio peito parece intentar desafiar o mundo. O ressentimento de Boca por ter sido humilhado naquilo que era o seu núcleo mais frágil irá resultar em um obstinado desejo de vingança. Ele vai incitar as grã-finas por meio da vaidade e da ambição pelo dinheiro. Promove um inusitado concurso no qual a vencedora, “dona dos peitinhos mais bonitos”, será premiada com um valioso colar de pérolas. A leviandade das grã-finas não recebe a menor complacência por parte do dramaturgo. Celeste quer disputar também o colar, ao que Boca retruca: “Mulher que mostra os peitos não tem vergonha!” Mas como Celeste insiste, Boca acaba por declará-la vencedora. Num arroubo de dignidade, Boca diz ter nascido numa gafeira sim, com muita honra, e Celeste expulsa as grã-finas em termos vulgares: “Rua! Rua! Suas galinhas!”. Tal intermédio vem somar-se à construção de Boca no papel de vítima da frívola crueldade alheia. As grã-finas é que são más quando tocam na ferida dolorosa de Boca. A cena final do segundo ato já não o apresenta como assassino de Leleco. Este entra na sala dizendo à esposa que está disposto a perdoá-la, no entanto, Celeste declara-se mulher de Boca. Leleco puxa o revólver para ele, mas Celeste apunhala Leleco pelas costas. É óbvio que a nova versão de D. Guigui absolve o bicheiro de todos os pecados.

²⁷⁸ *Idem*, p. 228.

No terceiro ato, Agenor, ultrajado, quer sair de casa, dizendo-se igualmente arrependido de ter tirado a mulher da zona, o que diz ter feito por ser a mãe dos seus filhos. Em um brado de auto-afirmação, Agenor diz a Caveirinha: “Jovem, eu não volto atrás! Me cuspa na cara, se eu voltar atrás! Eu sou é homem”²⁷⁹. Mas Nelson Rodrigues desmonta o heroísmo que porventura pudesse surgir desse ímpeto quando coloca os jornalistas na intermediação do conflito e usa os filhos como argumento: “Pelas crianças D. Guigui! Pelas crianças, ‘seu’ Agenor! Vamos fazer as pazes!”. Em seguida, os dois estão abraçados e chorando pateticamente, enquanto o fotógrafo, sempre explorando o sensacionalismo, “estoura o flash” e agradece. Selando a reconciliação, D. Guigui proclama “esse danado sabe que eu gosto dele!”, e essa mudança no modo de referência ao marido, que oscila segundo as conveniências, promoverá uma nova alteração na elaboração da imagem por ela constituída de Boca de Ouro. Ele volta a ser um covarde, e o marido passa a ser ovacionado: “Por que é que o Boca nunca se meteu com o meu velho? Sabia que o Agenor é fogo! Agenor metia-lhe a mão na cara!”²⁸⁰

Em uma terceira versão, D. Guigui conta que Leleco, ao surpreender Celeste sendo beijada por um homem dentro de um táxi, obtém desta a confirmação de que se tratava de Boca de Ouro, seu amante. Novamente querendo vantagens financeiras, Leleco vai à casa de Boca reclamar o que dissera ter ganhado ao jogar no bicho no milhar e na centena do número do táxi em que Celeste estava. No decorrer da cena, Boca de Ouro derruba Leleco com uma coronhada e incita Celeste a matá-lo, o que ela faz enfiando-lhe várias vezes o punhal. “Assim nunca dirás que eu matei teu marido!” é o que lhe diz Boca de Ouro ao incentivá-la ao crime. D. Guigui é chamada para limpar o sangue do chão com palha de aço.

Nesse momento, a peça já caminha para o seu desenlace final. Uma das três grã-finas que levam Boca de Ouro a reviver o sofrimento de sua origem abominada era Maria Luísa, antiga colega de Celeste no colégio interno, de quem esta guardava uma recordação carregada de mágoa, por toda arrogância e prepotência que tivera que aturar da colega. Maria Luísa vivia afirmando que sua avó namorara Joaquim Nabuco, o que Celeste sentia como tendo o intuito de humilhá-la. Durante uma dieta para emagrecer, Maria Luísa dizia ter visões de Cristo, fato que deixou Celeste enfurecida: “Você sempre melhor do que as outras! O Cristo aparece para ti, pra mais ninguém!”²⁸¹. Podemos notar Nelson Rodrigues intuindo um componente narcisista contido na autoreferência delirante da grã-fina Maria Luísa.

²⁷⁹ *Idem*, p. 238.

²⁸⁰ *Idem*, p. 240.

²⁸¹ *Idem*, p. 252.

Depois do assassinato de Leleco, Celeste mostra o cadáver a Maria Luísa. Ela chama Boca de Ouro de assassino e, quando o clima indicava que Boca ia matá-la, ele subitamente volta-se contra Celeste e elimina-a com um golpe de navalha. Em seguida, ele é morto por Maria Luísa após ter afirmado que “Boca de Ouro não se humilha para mulher nenhuma!”. Ao término da peça, o locutor radiofônico anuncia: “Mataram o Boca de Ouro, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra”²⁸². Tais apelidos vão ao encontro ao modo de viver de Boca, que esbaldava poder e luxúria.

1.3.2 - A “virgem de ouro”

As três diferentes versões estão coerentes com a intenção de Nelson Rodrigues ao criar o personagem Boca de Ouro, que pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte. Tal construção do mito torna-se clara diante de um fluxo ditado pelo humor bastante instável de quem realiza a tradição oral do relato. D. Guigui é a leviandade em pessoa, de uma ambivalência que denuncia o seu modo farsante de compor a realidade segundo os interesses.

Boca de Ouro era movido por determinadas obsessões: sua dentadura de ouro, o almejado enterro num caixão de ouro e a vontade de conhecer sua mãe. O fato de não tê-la conhecido foi o grande motor para a exaltação de sua imagem, que ele luta para manter sacralizada, imaculada e intocável. A construção dessa imagem, em flagrante discordância com a realidade objetiva, obedece exclusivamente à sua necessidade de purificar a pessoa da mãe, a despeito de todas as evidências em contrário. Essa “Virgem de Ouro” é um ser sublime de uma pureza e uma inocência capazes de lhe inspirar os mais ternos e singelos sentimentos. Com efeito, ele chega a chorar quando se refere à mãe o que não é um traço constante em sua personalidade.

Podemos inferir que o desejo de Boca ser enterrado em um caixão de ouro significa uma forma de reencontro com a mãe desconhecida. O caixão e a mãe compostos por ouro dão-nos um forte indício desse deslocamento metonímico. A morte do filho representa o seu verdadeiro nascimento, pois possibilitaria o encontro com a mãe venerada. Pleiteando um nascimento às avessas, verdadeiro retorno ao útero que surge representado pelo caixão, voltaria a ser o continente que um dia o conteve e no qual ele, como conteúdo único e

²⁸² *Idem*, p. 256.

absoluto, viveu o tempo mais próximo da paz total que é possível ser experimentada pelo ser humano. Tempo que ficaria registrado para sempre na memória inconsciente como um nirvana, um retorno ao inanimado que vai ao encontro ao que Freud quis significar com o conceito de Pulsão de morte.

1.3.3 Boca de Ouro: Drácula de si mesmo.

O homem pode viver sem amor e não pode viver sem ódio. Como precisa odiar alguém, e não tem ninguém para odiar, odeia-se a si mesmo. Um dia, arrancará a própria carótida e chupará o próprio sangue, como um vampiro de si mesmo.

Nelson Rodrigues²⁸³

Tanto na clínica quanto no domínio político-social, o ressentimento atravessa o homem moderno. O ser ressentido atribui a um outro a responsabilidade pelo que o faz sofrer. Em um primeiro momento, o ressentido delega a esse outro o poder de decidir por ele, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar. Nesse sentido, o ressentido pode ser tomado como um paradigma do funcionamento neurótico nas suas dimensões de servidão inconsciente e impossibilidade de implicar-se como sujeito do desejo. Segundo o Aurélio, ressentido remete a “melindrado, magoado, ofendido, ressabiado. Diz-se do fruto que principia a apodrecer”. No aspecto etimológico, encontramos a seguinte definição para a partícula *re*: “(i) ‘volta, retorno, regresso, revogar, voltar atrás, recuar’; (ii) ‘repetição, reiteração, recortar; (iii): oposição, reprovar.”²⁸⁴. Essa partícula também compõe a palavra em questão em outros idiomas. Por exemplo: *ressentiment*, em francês; *resentfulness*, em inglês; *resentimiento*, em espanhol. Permanece o sentido de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. Não se trata de um sujeito que não é capaz de esquecer e de perdoar, e sim, de alguém que não quer esquecer e não quer perdoar. Mantém uma atividade de ruminação do sentimento penoso com a pretensão de atingir a vingança.

Cogitamos que o derrotado só se transforma em um ressentido quando ele passa a se identificar como vítima, principalmente como vítima inocente de um vencedor que, então, passa a ocupar o lugar de culpado. Ocupando o lugar de vítima, o ressentimento se instala. As

²⁸³ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 122.

²⁸⁴ Antônio G. da Cunha. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (2ª. Ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982, p. 665.

queixas e acusações dirigidas silenciosamente a um outro têm a função de ratificar a inocência e manter a passividade. A manutenção ativa do ressentimento é o complemento da posição passiva que o ressentido ocupa diante do outro. Dessa forma, a vítima conquista o ganho secundário de desincumbir-se moralmente de qualquer responsabilidade pela situação que a ofendeu. Essa “covardia moral”, provavelmente, seja a expressão que mais se aplica ao ressentimento. Freud lança mão dessa terminologia quando, ainda na aurora da psicanálise, discute o funcionamento histérico:

Assim o mecanismo que produz a histeria representa, por um lado, um ato de **covardia moral** e, por outro, uma medida defensiva que se acha a disposição do ego. Com bastante freqüência temos que admitir que rechaçar as excitações crescentes provocando a histeria é, nessas circunstâncias, a coisa mais conveniente a fazer; com maior freqüência, naturalmente, temos que concluir que uma dose maior de **coragem moral** teria sido vantajosa para a pessoa em causa.²⁸⁵ (grifos nossos)

Entendemos que a coragem moral a que Freud se refere é a coragem de arcar com a responsabilidade pelo seu desejo (*Wunsch*). Isso não significa o mesmo que satisfazer o desejo, pois a impossibilidade de satisfação do desejo é algo inscrito em sua própria natureza, que só se realiza, no sentido que Freud atribui ao termo na *Interpretação dos Sonhos*, por meio de suas articulações significantes. Nesse sentido, o neurótico ressentido abre mão de comprometer-se com seu desejo tomado como causa. Ele é poltrão no sentido em que não reconhece que as moções do Inconsciente lhe dizem respeito.

O postulado freudiano a respeito do masoquismo moral pode ser útil no estabelecimento da relação entre a operação que produz a covardia acima citada e o ressentimento. A resistência à cura no processo analítico tem, como uma de suas formas de manifestação, o gozo masoquista. Comparando com o ressentido, temos no apego a seu sofrimento a fonte de suas queixas repetidas e de suas acusações contra o outro. Essas seriam duas vertentes do que Freud denominou *reação terapêutica negativa*. A articulação entre a moral e o gozo pode ser expressa da seguinte forma: *O Eu quer se fazer castigar pelo Supereu, não por sentir-se culpado, e sim porque ele gosta disso. O castigo vem ressexualizar aquilo que o complexo de Édipo dessexualizou.*

Esse gozo ressentido encarna-se de forma radical em Boca de Ouro. Este, nascido de mãe pagodeira, foi expulso do paraíso uterino direto para um banheiro de gafeira. Daí em diante, sentiu-se condenado à condição de excremento. O caminho da violência e do ressentimento foi o escolhido por Boca para superar essa angústia. Na condição de

²⁸⁵ J. Breuer & S. Freud “Estudos Sobre a Histeria” (1893-1895) ESB II, p. 159.

excremento da mãe e desprezando-se, ele torna-se incapaz de curar-se dessa ferida originária. O deslocamento metonímico pia imunda, banheiro sujo, fezes, bebê compõe a seqüência significativa contida na origem de Boca. Assim, ele repete a teoria sexual infantil descrita por Freud: “Se o bebê se desenvolve no corpo da mãe, sendo então retirado, isto só pode acontecer através de um único caminho: a passagem anal. *O bebê precisa ser expelido como um excremento, numa evacuação.*”²⁸⁶ O bicheiro tentou transmutar fezes em ouro, isto é, extrair da sua própria humilhação e fraqueza força e potência. Com efeito, Boca percorre o circuito *bebê-fezes-pênis*.

Segundo Helio Pelegrino²⁸⁷, o significado profundo da peça e o seu alcance ético podem ser encontrados na demonstração da impossibilidade do homem, por meio do furor destrutivo, atingir a resolução. O ressentimento alçado ao estado de uma paixão existencial e a raiva cega que dele decorre levam ao abismo e ao aniquilamento pela morte. Nas palavras do psicanalista amigo de Nelson, uma “alquimia sublimatória” pode ser encontrada em outra direção:

O homem, sem dúvida, traz consigo, no mais íntimo de sua substância ontológica, a vocação da alquimia, a sede de transfiguração, instinto que o leva a tentar a transformação do barro em ouro. Mas este milagre só se opera na medida em que o homem se aceita e se ama na sua fragilidade, na argila perecível e corrutível que ele também é, para além de qualquer ressentimento. Neste instante, sem o saber, eis que encontra em suas mãos a pedra filosofal que o transfigura e lhe abre as portas da luz que não se apaga.
²⁸⁸

Nietzsche desvelou o ressentimento e o articulou aos valores morais, principalmente aqueles impostos pelo cristianismo. A genealogia desses valores remete à Sócrates e Platão, que destruíram o espírito trágico da Grécia pré-socrática. Na modernidade, eles se desenvolveram a partir de uma aliança entre a tutela da Igreja e a coerção que o Estado impõe aos instintos vitais, em troca de proteção aos indivíduos. Nietzsche combate aqueles que defendem uma natureza metafísica dos valores. Esses são criados pelo homem, mas nem sempre são impostos pelos mais fortes aos mais fracos. Via de regra, a moral é invenção dos derrotados. É nesse contexto que Nietzsche introduz o conceito de ressentimento para designar essa força dos fracos, essa vitória da moral do homem escravo:

²⁸⁶ S.Freud “*Sobre as Teorias Sexuais das Crianças*”. (1908) IX 198.

²⁸⁷ Hélio Pelegrino. In Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Tragédias Cariocas. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004.

²⁸⁸ *Idem*, p. 285.

A rebelião escrava da moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtém reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, “um não-eu” – e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação.²⁸⁹

O ressentimento em Boca de Ouro assume o caráter dessa reação. Uma vingança imaginária dirigida às condições ultrajantes em que nasceu. No entanto, segundo Nietzsche, essas condições só podem ser consideradas ofensivas se comparadas a uma outra moral. A uma moral baseada em princípios de pureza, imaculação e beatitude. O ressentido bicheiro, ao invés de dizer “Sim” a si mesmo e à sua origem (o que o levaria a amar-se, conforme já dito na análise de Helio Pellegrino), prefere dizer “Não” ao seu Eu. Cria, assim, as condições para a perpetuação de um masoquismo moral e para o fortalecimento de um Supereu algoz, com paroxismos de fúria na desesperada tentativa de afirmar-se.

Essa constelação funesta em funcionamento no Drácula de Madureira, transformá-lo-á na vítima da violência que ele próprio exaltava. Acabou jogado na sarjeta, crivado de punhaladas, reduzido à matéria vil, verdadeiro excremento a que tanto tinha horror. Após sua morte, nem seu último estandarte pode amenizar a sua humilhação mórbida: sua dentadura foi roubada. Extraída sua potência localizada na avidez voraz do aparelho ora-dentário, aperfeiçoado com uma áurea dentadura, Boca de Ouro vê-se emasculado. Destronado, castrado, enfim, Boca torna-se o que ele mais temia: aviltado e o mais reles dos seres.

²⁸⁹ F. Nietzsche. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1887/1998, p. 29. .

Capítulo II

Redenção, remissão e arrependimento

Não se apresse em perdoar. A misericórdia também corrompe.

Nelson Rodrigues²⁹⁰

²⁹⁰ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 133.

2.1 Redenção e morte em *A Falecida: tragédia carioca em três atos*

É preciso que, olhando o ser amado, cada qual pense: “-Um de nós morrerá primeiro”. Portanto, não há amor se, ao mesmo tempo, falta o sentimento de morte. Amaremos melhor se pensarmos na morte. Os que não se lembram da morte têm a alma mais árida do que três desertos.

Nelson Rodrigues

A Falecida, estreada em 05 de maio de 1953, no Teatro Municipal do Rio representa um marco na dramaturgia rodriguiana. Foi comparada à *Vestido de Noiva*, embora sua repercussão tenha ocorrido de modo bem mais brando. Isso porque as transformações implementadas pela revolução rodriguiana tinham sido incorporadas pelo teatro brasileiro. *A Falecida* é o primeiro texto que forma o conjunto das *Tragédias Cariocas* e inaugura a fase mais fecunda da produtividade de Nelson que perduraria até sua morte.

A peça se passa na Aldeia Campista, Zona Norte do Rio, onde Nelson passou boa parte de sua infância. Em linhas gerais, trata-se da história de um casal de classe média formado por Zulmira e Tuninho. Ela, solitária e tuberculosa, tem idéias persecutórias de que está prestes a morrer. Ele, desempregado, vivendo de sua pobre indenização, é amante da sinuca e do futebol entre amigos. A pobreza material e cultural delinea a caracterização do casal.

Lançando mão do recurso do *flash-back*, a peça começa com Zulmira chegando à cartomante Madame Crisálida, que é descrita como desgrenhada. Essa Senhora ridícula compõe o cenário decadente junto a um menino que a acompanha e que não tira o dedo do nariz. Esse ambiente grotesco é similar ao destino de Zulmira, que será determinado a partir desse momento.

Diante de tal cena caricata, Zulmira, inibida e desconcertada, busca respostas sobre sua doença e perspectivas para o marido desempregado. A cartomante profere um discurso ambíguo que, no entanto, convence Zulmira. Madame Crisálida fala somente que vê em sua vida uma mulher louca e que é necessário temer muito essa mulher. Antes que Zulmira possa questionar sobre a saúde de seu pulmão e um possível emprego para seu marido, Madame Crisálida perde o sotaque, cobra o valor da consulta e a despacha. Essa cena revela a impotência de Zulmira em fazer valer o seu desejo e a facilidade com a qual ela delega o seu devir nas mãos de um outro.

Zulmira identifica a dita mulher louca como sendo Glorinha, uma suposta prima invejosa. Zulmira então passa a dar aos fatos um sentido particular. Recorda-se que Glorinha, de repente, deixou de cumprimentá-la e conclui que sua doença só pode ter sido criada por uma macumba feita pela prima. No desenvolver da peça, já no terceiro ato, Zulmira saberá que sua prima não mais a cumprimenta por que a viu de braços dados com Pimentel, seu amante, dono de uma frota de lotações.

Uma culpa implacável surgira dessa traição. Por meio de uma análise dos significantes, notamos que não se trata de uma macumba, mas de uma *má-culpa*. Zulmira será uma vítima inerte de seu Supereu, que, como veículo da pulsão de morte, acabará por levá-la ao padecimento.

As injunções do Supereu levam Zulmira a funcionar em um intenso mecanismo de renúncia, pois já sente o prenúncio de *Thanatos*. Já não quer beijar o marido, nem ir à praia, e o sexo torna-se abominável. Sua grande obsessão passa a ser o seu enterro. Deseja um funeral de luxo, como nunca se viu no bairro. Isso parece indicar que Zulmira pretende buscar na própria morte uma redenção para sua vida medíocre.

Ela vai à funerária como se fosse a uma loja de roupas, escolhe todos os detalhes de seu pomposo funeral. Ao escolher o caixão, tem a obsessão pelos mais caros. Esses requintes simbolizam sua idealização perante uma morte que a redimisse.

Diante dos altos custos dessa cerimônia fúnebre, Zulmira faz com que o marido prometa que vai procurar Pimentel, depois que ela estiver morta, para que ele custeie a despesa astronômica. Tuninho assume o compromisso, mas não compreende por que o empresário pagaria o enterro. Para consolar o marido, Zulmira profere uma fala reticente: “Uma morta não precisa responder...”. Aqui Zulmira parece invocar a morte como símbolo da morte do próprio Eu que não se responsabiliza. Trata-se de um Eu que já não é senhor em sua própria morada. Se preferirmos uma análise dos significantes, notaremos que nesse momento *Zulmira* já *Sumira* como sujeito do desejo.

O Supereu de Zulmira torna-se ainda mais tirânico quando ela se sente inferiorizada moralmente por sua prima Glorinha, que é considerada “o maior pudor do Rio de Janeiro”. Um dia Tuninho chega a casa “às gargalhadas” e convida a mulher a “ouvir a maior do século”, que lhe foi revelada por um médico. “Sabe por que a tal Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E não vai à praia? E tem nojo do amor? Sabe? (...) Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!”²⁹¹. Zulmira é tomada por um

²⁹¹ A imagem da mulher de um seio só surge também nas Memórias de Nelson quando ele se refere a Mata-Hari, a espiã de um seio só. Será uma fixação rodriguiana?

alvoroço e o fim do primeiro ato é marcado pela euforia do casal. Uma alegria mórbida leva Tuninho a se pôr de joelhos e a berrar a frase em tom sádico: “Tem um seio só!”. Diante do clima crescente de morbidez e autoflagelação por parte de Zulmira, Nelson lança mão do humor como uma função apaziguadora do Supereu. Isso ocorre ao final do primeiro ato como uma trégua para que se possa tomar fôlego e enfrentar a *Moirá* inescapável.

O conhecimento da doença da prima foi um lenitivo para Zulmira. A necessidade de Zulmira sentir-se superior a Glorinha faz com que ela realize uma comparação imaginária da morte das duas. Enquanto Glorinha seria ridicularizada por ter apenas um seio, ela estaria perfeita e completa. Nesse caso, a morte revelaria as diferentes realidades anatômicas e as conseqüências simbólicas relativas à falta.

Para Zulmira, a integridade do seu corpo representaria uma superioridade não apenas física, mas principalmente moral. No seu sepultamento, todos veriam um cadáver perfeito, o que valorizaria ainda mais o seu caráter ilibado. Ao passo que, para Glorinha, a retidão moral não representaria uma virtude e, sim, uma conveniência diante da falta do seio que torna o seu corpo castrado para a sexualidade. A imposição de uma deformidade é que estava por trás do maior pudor do Rio de Janeiro.

Em uma tentativa desesperada de reparação moral, Zulmira converte-se para a religião teofilista e passa a demonstrar uma violenta repulsa por qualquer sensualidade. Diante de tamanho radicalismo, a recém-convertida sugere ao seu marido que procure na rua, até mesmo com Glorinha, o que ele não pode ter mais em casa. Tuninho espanta-se com a proposta absurda da esposa. Em um crescente desatino, Zulmira revela que seu propósito é apenas arruinar a moral religiosa de sua prima.

Para se libertar do cárcere moral em que adentrou, Zulmira imagina que o único caminho é destituir Glorinha do cargo de maior pudor do Rio. Configura-se uma disputa em que apenas uma pode ser a eleita. Ainda que envolta nessa agonia, Zulmira reconsidera a proposta absurda que fez ao marido.

A enfermidade de Zulmira continua avançando. Ela passa as noites em claro, com crises de tosse. Tuninho insiste para que ela procure um médico. Finalmente, ela é atendida pelo Dr. Borborema que, segundo ela, “é um médico de farmácia e caduco”. O doutor gagá pede a ela que diga 33 duas vezes e, como não encontra nada nos pulmões, diz “Tudo ok!”.

Zulmira, com espanto e indignação, proclama: Mas como é possível?! Ando sentindo o diabo! Hoje estou com um gosto horrível de sangue na boca!²⁹²

²⁹² Nelson Rodrigues. *Teatro Completo: Tragédias Cariocas. Vol.3* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004 p.51.

A prescrição médica é para que tome duas colheres de sopa do remédio por dia e “um gargarejo e pronto. Compreendeu?”. Zulmira, em uma posição passiva, responde “compreendi” e, ainda, recebe do médico uma outra instrução: “ E diz ao teu marido que, domingo, o Fluminense vai fazer a barba e o bigode do Vasco”.

Nelson ridiculariza o saber médico demonstrando sua incapacidade de ouvir Zulmira. O Dr. Borborema torna-se mesmo um “*bobo*”, incauto na escuta do discurso da paciente, que se sente efetivamente com o diabo no corpo, pois o mal está aí sob a forma de uma macumba (má-culpa). Além disso, ela sente o sangue na boca, que lhe provoca um desgosto, sintoma simbólico típico da histeria.

Médicos são figuras recorrentes na criação do dramaturgo. E, quase sempre, eles apresentam traços de personalidade típicos. Geralmente, são marcados pela incompetência, pelo desleixo e pela falta de ética. Com efeito, esses homens de branco estão perpassados pela ignorância e, em alguns momentos, pela mais escancarada canalhice. Na peça *Os sete Gatinhos*, o Dr. Bordalo é chamado para examinar Silene, a última filha virgem e representante da honra da família decadente. Ele, então, anuncia que a garota está grávida. Tal acontecimento leva aquela família a desacreditar em qualquer princípio moral e a casa se torna um bordel. Dr. Bordalo resolve aproveitar os serviços sexuais e se entrega à prevaricação. Nelson traça uma zombaria ao poder médico e à sua dita moral científica, no que é bem nietzschiniano.

Uma possível explicação para tamanho revide pode estar em sua vida, que foi permeada por médicos. Conviveu com uma tuberculose de 1934 até 1950 e essa mesma doença levou Jofre à morte em 1936. Em 1930, seu pai agonizou por dez dias, falecendo de hemorragia. Em 1958, foi a vez de sua vesícula leva-lo quase à morte. Outro grande golpe veio em 1963, quando Nelson teve Daniela, filha do casamento com Lúcia. A menina nasceu com paralisia cerebral. Na década de 70, os cuidados e preocupações com Daniela somaram-se ao desgaste do casamento, que acabou terminando. Portanto, Nelson teve motivos de sobra para canalizar sua agressividade para a classe médica, por meio de sua obra, utilizando esses profissionais até mesmo como bodes expiatórios para dar sentido a uma vida atravessada pela tragédia.

Retornemos a peça em estudo. Quando Zulmira sai do consultório, sua passividade é convertida em uma súbita agressividade. Zulmira sai do encontro com o médico na certeza de que se trata de um charlatão, pois ela nutre a crença de estar muito doente. O médico insiste em tratá-la como se nada estivesse acontecendo. Após essa nítida demonstração da incapacidade de um determinado discurso científico em ouvir o desejo inconsciente, Zulmira

tem uma crise de hemoptise e acaba morrendo. Antes disso, pede a Tuninho que procure Pimentel, um rico e corrupto empresário, dono de lotações, para que lhe pague o enterro. Pede, ainda, que Tuninho se apresente como primo e que não peça maiores explicações.

Na cena seguinte, Nelson insere uma passagem irônica. Um torcedor do Fluminense chamado Oromar, amigo de Tuninho, diz: “estar com uma pena danada” do companheiro, porque a mulher morreu, justamente, na véspera do jogo. Tuninho cumpre o pedido da esposa e vai ao encontro de Pimentel. Apresenta-se como primo da falecida. Pimentel está tomando um uísque e passa a relatar o modo como conheceu Zulmira. O empresário das lotações utiliza uma metáfora futebolística, conta que entrou de sola, deu-lhe a louca e atracou a fulana. Acrescenta que tudo durou uns cinco minutos no banheiro e o marido lá fora tomando sorvete. Tuninho então questiona: “E o marido o que é que ela dizia do marido?”. Então, abre-se a cena entre Zulmira e Pimentel:

PIMENTEL - Teu marido te fez alguma coisa?

ZULMIRA (incisiva e rancorosa) – Fez.

PIMENTEL – Alguma maldade?

ZULMIRA (veemente) – Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdôo, nunca!

PIMENTEL – Diz.

(Ergue-se Zulmira. Vem até a boca da cena.)

ZULMIRA (dolorosa) – Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê?

PIMENTEL – Não.

ZULMIRA (num grito triunfal) – Lavar as mãos.

PIMENTEL – E daí?

ZULMIRA – Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua-de-mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava para mim e me chamava de fria.

(Zulmira, Altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a platéia.)

ZULMIRA – Fria, coitado!

Na seqüência, Pimentel diz que “O negócio ia muito bem, ótimo, quando de repente... Entrou areia...” O casal foi surpreendido de braços dados, na rua, por Glorinha.

Pimentel acrescenta: “A tal Glorinha encarou com Zulmira, passou adiante e nem bola... Sabe que Zulmira ficou assombradíssima?”. Após isso, Glorinha deixou de cumprimentar Zulmira. Impressionada, Zulmira termina com Pimentel. Na nova moral (conversão teofilista) de Zulmira, qualquer manifestação da sexualidade é repugnada:

ZULMIRA – Não adianta. Não acho mais graça em beijo, não acho mais graça em nada!

(Olha em torno, como se eles pudessem ter, ali, uma invisível testemunha).

ZULMIRA – Agora é que sou fria, de verdade, Glorinha não me deixa amar.

(Zulmira continua olhando em torno assombrada.)

ZULMIRA – Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda a parte.

(Zulmira, em pânico, para Pimentel)

ZULMIRA (num lamento maior) – Ela me impede de ser mulher.

(Zulmira passa as costas da mão nos lábios, limpando a boca).

ZULMIRA – Tenho nojo de beijo. De tudo! ²⁹³

A partir disso, Zulmira nunca mais apareceu, teve um “sumiço integral”, segundo Pimentel. De posse de toda a história entre Pimentel e Zulmira, Tuninho pede os quarenta mil cruzeiros. O exagero da quantia deixa o ricaço aterrorizado, que chama Tuninho de louco, dizendo que a quantia é uma piada e complementa:

PIMENTEL – Eu enterrei minha mãe, que é minha mãe, por dez mil cruzeiros... E foi um big enterro!

(Tuninho estende a mão)

TUNINHO – Quarenta mil cruzeiros.

PIMENTEL – Olha – eu estou disposto a dar, e na camaradagem, 1.500 cruzeiros... E lamba os dedos.

(Tuninho está cara a cara com Pimentel)

TUNINHO – Você vai dar, sim, os quarenta mil cruzeiros, até o último centavo. Isso é uma. Agora outra: eu não sou primo de Zulmira coisa nenhuma.

PIMENTEL – É o quê?

²⁹³ *Idem*, pp. 70-1.

TUNINHO – O marido. O próprio. O Tal que estava na sorveteria, enquanto você trocava as portas. (*ri*)(...)

(Tuninho, subitamente feroz, estende a mão.)

TUNINHO – Dá os quarenta mil, anda!

(Pimentel está numa pusilanimidade total)

PIMENTEL – E se eu não quiser dar?

TUNINHO – Azar o teu. Porque eu saio daqui, direto, sabe pra onde? Pra o *Radical*, que está de pinimba contigo. Chego lá, conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos!²⁹⁴

Arquejante, Pimentel acaba cedendo e paga os quarenta mil cruzeiros. Tuninho, na ira de marido traído, corre para a funerária atrás da sua oportunidade de se vingar. Já na agência funerária, Timbira, um galanteador agente funerário, está conversando com um colega de serviço sobre Zulmira que estivera na funerária há alguns dias querendo comprar um enterro luxuoso. Neste episódio, Timbira interessou-se por Zulmira e alimentava esperanças de conquistá-la. Seu colega de emprego afirma que: “aquela história de enterro milionário era coisa de maluca ou vigarista”. Timbira contesta e diz: “A qualquer momento ou ela ou alguém da parte dela vai chegar aqui e...” Nesse instante, o funcionário interrompe Timbira e anuncia a chegada do freguês. Tuninho entra e pergunta: “quanto custa o caixão mais barato?”. O Funcionário da funerária é que vai informar o preço: “quatrocentos cruzeiros” A cena que segue é totalmente prosaica, o que contrasta com a intensidade dramática do ódio vivido por Tuninho.

(1º. Funcionário dá o preço e, ao mesmo tempo, abre os braços e a boca, num espreguiçamento total e irremediável).

TUNINHO – É o mais barato de todos? De todos?

1º. FUNCIONÁRIO – Claro!

TUNINHO – Quatrocentos cruzeiros. Vai esse mesmo.²⁹⁵

Então, Tuninho compra o caixão e envia-o à Aldeia Campista para o enterro da falecida esposa que o texto define como “um enterro de cachorro”. No dia seguinte, Timbira é acordado pelo funcionário, após tomar um porre em que “encheu a caveira de cachaça”. Timbira é informado que o tal “enterro de cachorro”, de quatrocentos cruzeiros, era para a

²⁹⁴ *Idem*, p. 72

²⁹⁵ *Idem* p. 75.

pequena por quem ele estava interessado, era para Zulmira. Timbira, então, emite seu juízo final: “Que vigarista”.

A última cena se passa no Maracanã e, devido à riqueza de sua construção trágica, passamos a citá-la, na íntegra, a seguir:

(Luz no Maracanã. Vai entrando Tuninho. Atrás de boné, o chofer do táxi, empunhando uma bandeira do Vasco. Os dois atravessam uma multidão imaginária de duzentas mil pessoas. Efeitos sonoros do Campeonato do Mundo.)

TUNINHO (no seu deslumbramento) – Parece até Brasil- Uruguai!

CHOFER – Vai ser um rendão!

TUNINHO – Pra lá de dois milhões!

(Chofer olha em torno.)

CHOFER – Vamos ficar aqui? Aqui está bom!

(Contra-regra põe cadeira para os dois. Sentam-se. Exaltação de Tuninho)

TUNINHO (*numa euforia, esfregando as mãos*) – Está na hora da onça beber água! (*muda de tom feroz*) Hoje vou tomar dinheiro desses pós de arroz! Não entendem bolacha de futebol! Sou Vasco e dou dois gols de vantagem!

(Tuninho vem à boca da cena, numa alucinação. Bate no peito.)

TUNINHO – Tenho dinheiro! Dinheiro!

(Arranca o dinheiro dos bolsos. Crispa as mãos nas cédulas.)

TUNINHO – Vou apostar com duzentas mil pessoas! Dou dois! Três! Quatro! Cinco gols de vantagem e sou Vasco!

(Tuninho insulta a platéia)

TUNINHO – Seus cabeças-de-bagre!

(Tuninho atira para o ar as cédulas. Grita com todas as forças.)

TUNINHO – Casaca! Casaca! A turma é boa! É mesmo da fuzarca! Vassssssco!

(Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens.)²⁹⁶

O paroxismo estrambótico contido no comportamento de Tuninho no Maracanã não é suficiente para resguardá-lo da morbidez. A recente descoberta do episódio em que foi

²⁹⁶ *Idem*, pp. 76-7

traído pela esposa fez com que o mundo de Tuninho caísse, trazendo, para bem próximo de si, a depressão. O esbanjar dinheiro nada mais representa do que uma efêmera defesa maníaca que logo sucumbe diante do seu verdadeiro estado de alma: *a solidão que o leva ao choro e aos soluços.*

O futebol é um tema que perpassa *A Falecida* e serve como metáfora para o seu desenrolar. Desde o início da peça, o público fica ciente de que haverá um clássico no primeiro domingo, no Maracanã, entre Vasco da Gama e Fluminense. Tuninho surge no enredo em um bar, jogando sinuca com os amigos, e o tema da conversa é o clássico do domingo. Sua condição precária, o desemprego e a falta de horizontes, tudo se dissolve quando o assunto é o Vasco. A paixão pelo time torna-se o sopro que anima sua vida.

A composição da tragédia em três atos torna-se semelhante às divisões de um jogo de futebol: primeiro e segundo tempos e um intervalo. Zulmira e Tuninho entram em campo e, depois de muito suarem e sofrerem, acabam em um empate com um amargo gosto de derrota para os dois. As revelações e o desvelamento progressivo das tragédias pessoais vão preenchendo o placar. Ora Zulmira, ora Tuninho são favorecidos e, só aparentemente, um está à frente. Eles jogam a partida decisiva na incessante busca pela satisfação de suas paixões.

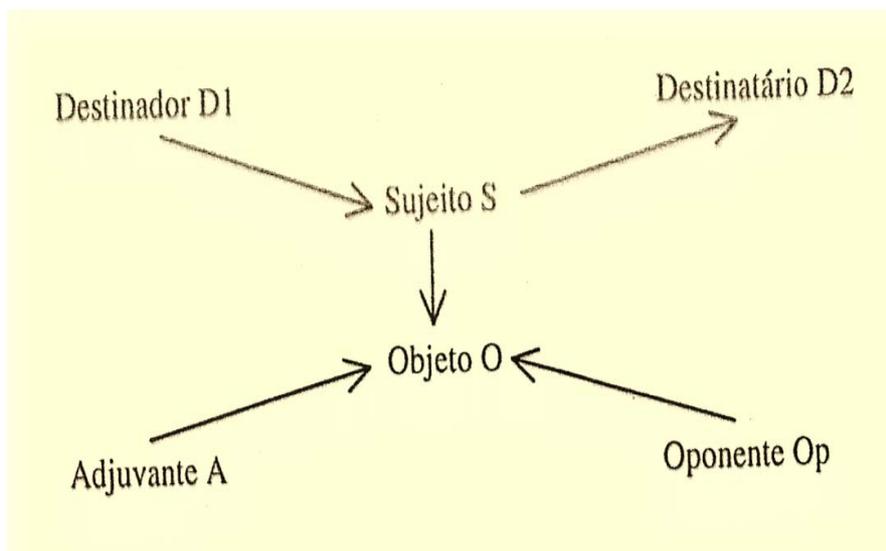
Para melhor demonstrarmos a estrutura da narrativa da obra em estudo, recorreremos ao modelo actancial proposto por Greimas²⁹⁷. Esse pesquisador da semiótica propôs uma análise em unidades denominadas actantes. Estes não podem ser confundidos com personagens pelos seguintes motivos:

- 1) um actante pode ser uma abstração (a Cidade, Eros, Deus, a Honra) ou uma personagem coletiva (o coro nas tragédias)
- 2) uma personagem pode assumir simultaneamente funções actanciais diferentes.
- 3) um actante pode não estar presente na cena, e sua presença estar apenas inscrita em outros sujeitos da enunciação.

Ubersfeld²⁹⁸ ensina-nos que o modelo actancial extrapola a estrutura sintática. Um actante identifica-se com um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base da narrativa uma função sintática: há o sujeito e o objeto, o destinatário, o oponente e o adjuvante, cujas funções sintáticas são evidentes, e o destinador, cujo papel gramatical é menos visível. Ele assume o papel de um complemento de causa. Dessa forma, o modelo actancial de seis casas concebido por Greimas apresenta-se assim:

²⁹⁷ Apud Anne Ubersfeld. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.29.

²⁹⁸ *idem*.



Desenvolvendo a frase subentendida no esquema, temos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito (S) procura um objeto (O) no interesse ou em favor de um ser (D2), concreto ou abstrato; nessa busca, o sujeito tem aliados (A) e oponentes(Op). Para Greimas, qualquer narrativa pode ser reduzida a esse esquema de base.

Procedendo a uma análise actancial de *A Falecida*, temos no lugar de destinador (D1) o Supereu de Zulmira como veículo da pulsão de morte. Zulmira, por sua vez, é o sujeito (S) da sintaxe actancial, que tem como objeto de desejo (O) sua redenção, representada pela própria morte. O destinatário da ação de Zulmira (D2) é ela mesma, que pretende desfrutar de sua redenção como símbolo de sua elevação moral. A posição de Tuninho seria a de oponente (Op) ao objeto de desejo de Zulmira, pois, quando o marido traído descobre a verdade, proporciona à esposa um enterro de cachorro, paupérrimo. Esse funeral torna-se uma metáfora para o arremate moral de Zulmira. Isso não apenas impede a redenção idealizada por Zulmira como também ratifica sua pobreza de caráter. Situamos a cartomante, Madame Crisálida, e o médico, Dr. Boborema, como Adjuvantes (A) nesta sintaxe actancial, pois ambos, incapazes de escutar o desejo latente no discurso de Zulmira, colaboraram diretamente para que ele significasse sua remissão por meio da morte.

Reconhecendo a impossibilidade de se eximir diante da lei moral e depois de tantos desenganos, e de delegar sua vida às mãos dos outros em um verdadeiro processo de alienação, resta a Zulmira a morte como última tentativa de expressar o seu desejo e de traçar o próprio destino. As palavras de Schiller vão ao encontro ao trágico estado de alma da heroína rodriguiana:

O estado de uma alma, porém, na qual a lei moral é reconhecida como a máxima instância, passa a ter adequação moral, ou seja, torna-se uma fonte de prazer moral. E que poderá ser mais sublime do que o heróico desespero que pisa no pó todos os bens da vida e a própria vida, pois não pode suportar nem atordoar a voz desaprovadora de seu juiz interior?²⁹⁹.

2.1.1 A Histeria de Zulmira

A heroína de *A Falecida* é simultaneamente a mulher suburbana mediana e também a metáfora exemplar daquilo que a moral pode causar sobre o afeto. A Lei, representada na figura de um marido desinteressado, modifica o afeto em um processo de conversão, típico da histeria. A ciência não consegue ouvir a queixa de desamor de Zulmira. O “diabo” que ela vem sentindo e o gosto de sangue na boca encaminham para a síntese do seu padecer: *o desgosto*.

Zulmira – Que tal, doutor?

Dr. Borborena – No pulmão não vi nada, não achei nada.

(Espanto e indignação de Zulmira) - Mas como é possível?! Ando sentindo o diabo! Hoje estou com um gosto horrível de sangue na boca!³⁰⁰.

O sintoma simbólico da protagonista representa um enigma ligado aos processos inconscientes onde estão articulados as expressões simbólicas sintomáticas, a linguagem ordinária e o corpo próprio. Martins ensina-nos que:

O plano psíquico parece comandar boa parte de todo o sofrimento histérico. A histeria mostra todas as agruras de uma bela alma em luta contra a sexualidade experimentada na primeira pessoa. Pelo fato de reconhecer e tentar lidar com a intersubjetividade, a histeria sempre se vê emaranhada na teia de relações e problemas do cotidiano mais próximo a ela, em especial a família. Assim sendo, ela é a expressão mais clara da neurose enquanto conflito interpessoal. O seu sintoma é fruto deste conflito, tornando a histérica um dos representantes mais sofridos da civilização. A histeria também é a demonstração da existência da dialética do senhor-escravo na clínica, com predileção por ser escravo, queixoso, saindo vencedor no sentido do recebimento de cuidados que obrigam aquele na posição de Senhor a ter todos os cuidados e preocupações - e dirigir o destino do escravo que por nada se responsabiliza. E por ser relacionada desde os tempos primordiais ao útero (*histerus*), ela será sempre reveladora, caso seja-lhe dada chance de falar dos problemas relacionados à sexualidade feminina e da experiência humana da falta, de não ser um ser completo no desejo.³⁰¹

²⁹⁹ F. Schiller. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 25.

³⁰⁰ Nelson Rodrigues *Teatro Completo. vol 3 Tragédias Cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 51.

³⁰¹ Francisco Martins *Ensaio Acerca do Sintoma Simbólico: da cabrita desvalida ao senhor do mundo e um pouco de todos nós*. (no prelo)

Zulmira converte a expressão dos seus desejos mais recalcados e secretos em sintomas de uma doença pulmonar. Na tosse, ocorre uma excreção que representa uma inversão do prazer sexual que passou a ser vivido como uma repugnância. O catarro se assemelha às secreções genitais: os sons do coito sexual aos sons do ronco do pulmão e a hemoptise, ao sangramento do defloramento. Em *Fragmento de análise de um caso de histeria*, Freud resumiu: “Os fenômenos patológicos são, dito de maneira franca, a *atividade sexual* do doente”³⁰². Além disso, a posição de escrava, de vítima, de onde a histérica retira boa cota de prazer, é marcante em Zulmira, como pode ser exemplificado pelo trecho:

ZULMIRA – Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de d. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas na sala, esperando e com esse calor!³⁰³

A tão sonhada elevação moral de Zulmira, que ocorreria em seu enterro pomposo, fracassa. Nessa peça inaugural das *Tragédias cariocas*, a redenção tornou-se um logro. O enterro barato de Zulmira, a descoberta da traição da mulher feita por Tuninho e o prejuízo financeiro de Pimentel devido a uma aventura insignificante encaminham o desfecho do drama para uma realidade prosaica, senão cruel. Os personagens são movidos por um Inconsciente a pregar-lhes peças. Não há lugar para o cálculo e para o planejamento do próprio destino. Esse desfecho contém uma estranha estranheza (*Das Unheimlich*) relacionada com elementos determinantes indisponíveis à consciência. Evidencia-se, assim, que no trabalho clínico, a estética deve ocupar um lugar tão relevante quanto a racionalidade.

³⁰² S. Freud “Fragmento de Análise de um caso de histeria” (1905) ESB. VII ESB, p 110.

³⁰³ Nelson Rodrigues *Teatro Completo. Tragédias Cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004 pp. 51-2.

2.2 Dorotéia, o arrepende-se e a farsa irresponsável em três atos

Ninguém confessa virtudes e repito: - a simples confissão de virtudes não interessa nem ao padre, nem ao psicanalista e nem ao médium, depois da morte.

Nelson Rodrigues³⁰⁴

Todo o modo tão tenebroso pelo qual a obra de Nelson foi e ainda é tratada talvez possa ser explicado pela forma tão crua pela qual ele trata o funcionamento da sexualidade que, criando disposições *páthicas* para destinos que usurpam o livre arbítrio, lança-nos em face de forças que são mais do que nós. Na verdade, Nelson gostava de falar sobre *Isso*, e, para ele, como veremos em *Dorotéia*, o maior desvio moral é aquele cometido contra o amor, chegando a defender convicção mesmo às custas de um divórcio com o público e com a crítica:

Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra gravita em torno de “sexo, sexo, sexo”. Sendo isso, verdade, qual o inconveniente? Já disse que não vejo como qualquer assunto pode esgotar-se e muito menos o sexual. Amigos e conhecidos meus interpelam-me na rua: Você só sabe escrever sobre isso? *Isso é o amor*. Há nesta pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder.³⁰⁵ (grifo nosso)

Nesse ponto, Nelson e Freud compartilham da mesma visão, conforme pode ser notado nesse excerto do mestre vienense:

³⁰⁴ Nelson Rodrigues. *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 39

³⁰⁵ Nelson Rodrigues *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Peças Psicológicas, Vol. 1*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004, p. 277.

Libido é a expressão extraída das emoções. Damos a esse nome à energia, considerada como uma magnitude quantitativa daqueles instintos que têm haver com tudo o que pode ser abrangido pela palavra ‘amor’. O núcleo do que queremos significar por amor consiste naturalmente (e é isso que comumente é chamado de amor e que os poetas cantam) no amor sexual, com a união sexual como objetivo. Por chegar a essa decisão, a psicanálise desencadeou uma tormenta de indignação, como se fosse culpada de um ato de ultrajante inovação. Contudo, não fez nada de original em tomar o amor nesse sentido ‘mais amplo’. Em sua origem, função e relação com o amor sexual, o ‘Eros’ do filósofo Platão coincide exatamente com a força amorosa, a libido da psicanálise, (...) e quando o apóstolo Paulo, em sua famosa Epístola aos Coríntios, louva o amor sobre tudo mais, certamente o entende no mesmo sentido ‘mais amplo’.³⁰⁶

Nesse tópico, pretendemos também articular a obra rodriguiana *Dorotéia, farsa irresponsável em três atos* com o Supereu que já apresentamos anteriormente. Localizaremos as paradoxais vozes do Supereu³⁰⁷ que ecoam nessa criação de Nelson Rodrigues. Vozes do pecado, da culpa, do automartírio, do destino inexorável. Vozes que revelam o desvario do gozo. Vozes que escancaram o “óbvio ululante” de nossa alma e do nosso tempo. Um imperativo a gozar que, muitas vezes, precipita ao fracasso e ao aniquilamento, conformando-se a um veículo da pulsão de morte.

Tais vozes do Supereu emanam, simultaneamente, como herdeiras do Édipo e do Isso, que estruturam e civilizam sob a forma de interdito moral inevitável e que impelem ao gozo simultaneamente. Como herdeiro do Isso (resultado dos primeiros investimentos), participa desde o início da estruturação do sujeito. Como excedente pulsional, é saldo errante da Lei Edípica. Nos dois caminhos, teremos como mesmo resultado a potencialização pulsional. Faz-se importante ressaltar que a potencialização, o exagero, o excesso e a hiperbolização são marcas estilísticas e temáticas da obra de Nelson Rodrigues assim como da estética neo-barroca o que cria uma afinidade. Essa relação será desenvolvida no item 2.3 denominado Supereu e o neobarroco.

A culpa encarnada que o Supereu encampa pode ser nitidamente encontrada na obra rodriguiana, no qual seja por meio dos personagens, seja por meio de suas próprias memórias, notamos a auto-injunção de mandatos caracterizados por uma ausência de razão e pela hipérbole. Tais imperativos são vivenciados como arrebatadores de ordens, fazendo imperar a compulsão, o dever de seu cumprimento sob a égide do destino. A instauração do Supereu como um co-mandante que coage a partir do interior resulta em uma troca de significativa quantia de felicidade por determinada segurança. O Supereu insta a abandonar, em uma

³⁰⁶ S. Freud. *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*. (1921) ESB XVIII, pp. 101-102.

³⁰⁷ Cf. Marta Gerez-Ambertin *As vozes do Supereu*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

renúncia aniquiladora, qualquer suspeita de felicidade, para perseguir, avidamente, o dever. E tudo isso muito bem regrado à satisfação pulsional.

Nosso interesse pela peça *Dorotéia* foi despertado pela grande riqueza simbólica que ela representa. As ações dos personagens parecem sempre guiadas por “vozes”. Há como uma esfera superior que orienta os atos e determina os caminhos. Além disso, há um processo de mascaramento da personagem principal durante a peça, que, ao nosso ver representa uma materialização dos desígnios de um Supereu. Este se apresenta como transgeracional, sob a forma de destino, e é, ao mesmo tempo, escolha e refúgio apaziguador diante do arrependimento. Trata-se de mais um encontro entre os paradoxos freudianos acerca do Supereu e os paradoxos rodriguianos acerca do ser humano.

2.2.1 A incursão por *Dorotéia*

Essa *farsa irresponsável* foi encenada pela primeira vez em 07 de março de 1950, no teatro Fênix, Rio de Janeiro. Ziembinski, enaltecendo os aspectos trágicos de um modo solene, potencializou a ambigüidade da interpretação sobre a peça. A carreira de Nelson mal saía do sucesso de *Vestido de Noiva* e já se deparava com um dos seus maiores malogros. Dentre todo o repertório dramático rodriguiano, esta é, possivelmente, a mais controversa. Raramente foi levada ao palco devido a amplos problemas interpretativos. Isso fez com que críticos e profissionais do teatro a rotulassem como uma peça problema.

Quando da composição dessa peça, Nelson Rodrigues estava decidido a levar às últimas conseqüências o percurso do “teatro desagradável”, cada vez mais exigente consigo mesmo, dando prosseguimento ao exame introspectivo, observado nos textos que antecederam *Dorotéia*, a saber: *A Mulher sem Pecado* (1941), *Vestido de Noiva* (1943) [que participam do bloco das *Peças Psicológicas* segundo a organização de Sabato Magaldi], *Álbum de Família* (1945) e *Anjo Negro* (1946). *Dorotéia*, somada a essas duas últimas e a *Senhora dos Afogados* foi agrupada por Sabato Magaldi no bloco das *Peças Míticas*:

Por que incluir Dorotéia entre as peças míticas? Aí estão, sem nenhum intuito catalogador, diversos mitos: o do sexo envolto na idéia de pecado, o da beleza ligada a maldição, a doença como purificadora da alma, a feiúra como espantalho do demônio, a condenação do filho rebelde a retornar ao útero materno, a recusa do próprio corpo conduzido à rigidez da morte, o artifício como antônimo de vida. Nelson recorreu a personagens arquetípicas, avessas às oscilações psicológicas, e apelou para simbolizações de admirável poder sintético.³⁰⁸

Debrucemo-nos sobre *Dorotéia: farsa irresponsável em três atos*.³⁰⁹ No primeiro ato, Nelson apresenta-nos o cenário que, de um modo sintético e substancial, permanece o mesmo durante toda a peça. O autor atinge um dos seus auge na concisão formal: somente seis personagens, todas elas mulheres, duas protagonistas: Dorotéia e D. Flávia, em um único cenário. Na primeira rubrica, ele caracteriza as personagens e o cenário, de um modo condensado, imagético e repleto de metáforas, um verdadeiro poema:

(Casa das três viúvas – D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília através dos anos. Cada uma das três Jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho rompem volúpias secretas abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta, sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras.)³¹⁰

A casa em que se encontram as personagens é feita só de salas. Fantasias, vazões sensuais ou até mesmo a mínima privacidade são tão ameaçadoras que a dita casa não possui quartos, apenas salas. Façamos uma referência ao recalque de tudo que possa remeter à sexualidade e à intimidade. Além disso, vale ressaltar que as personagens confinadas nunca dormiram para não se entregarem aos sonhos: “Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas abomináveis”. As três primas são como sacerdotisas que protegem arduamente o templo da moral. Quem bate à porta dessa casa é Dorotéia, única personagem a não usar máscara. “Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século”. As viúvas e Das Dores usam um leque multicolor para apaziguar a vergonha.

Sendo membro da família, Dorotéia foi educada sobre o manto da abstinência e repressão. No entanto, provida de sensualidade e beleza, ainda muito jovem insurgiu-se contra o destino de castração, fugindo da casa familiar. Porém, sua libertação não foi total, pois Dorotéia leva consigo a marca da culpa como uma insígnia do Supereu. Tal libertação total

³⁰⁸ Sábato Magaldi *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Global editora, 2004, p. 81.

³⁰⁹ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vol. 2 Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004.

³¹⁰ *Idem*, p. 157.

nunca está presente nos personagens rodriguianos, pois estes são perpetuamente cindidos entre o vício e a virtude.

A dúvida inicial é sobre qual Dorotéia estava presente, pois havia duas mulheres na família com esse nome. Uma delas afogou-se por não suportar a idéia de que por dentro de seu vestido estava seu corpo nu. A outra abandonou a casa, fugindo com um paraguaião. Instala-se uma metáfora de um Eu cindido em dois: uma Dorotéia pura e morta e outra voluptuosa e viva. Isso nos faz pensar que o desenrolar da peça é uma alusão à visão rodriguiana de uma natureza humana dividida: metade Deus (redenção), metade Satã (canalhice). Segundo Nelson, nós somos centauros compostos por essas duas partes e qualquer privilégio de uma delas em detrimento da outra leva ao cinismo hipócrita.

As injunções acusativas de D.Flávia em direção à Dorotéia servem como uma analogia das imposições culpabilizantes de um Supereu sádico dirigidas ao Eu:

D. Flávia – Pensas que eu não soube?

(Dorotéia recua, assustada) Dorotéia – De quê?

D. Flávia (Num grito) De tudo! ... Soube de tudo... (baixo) Uma pessoa me contou

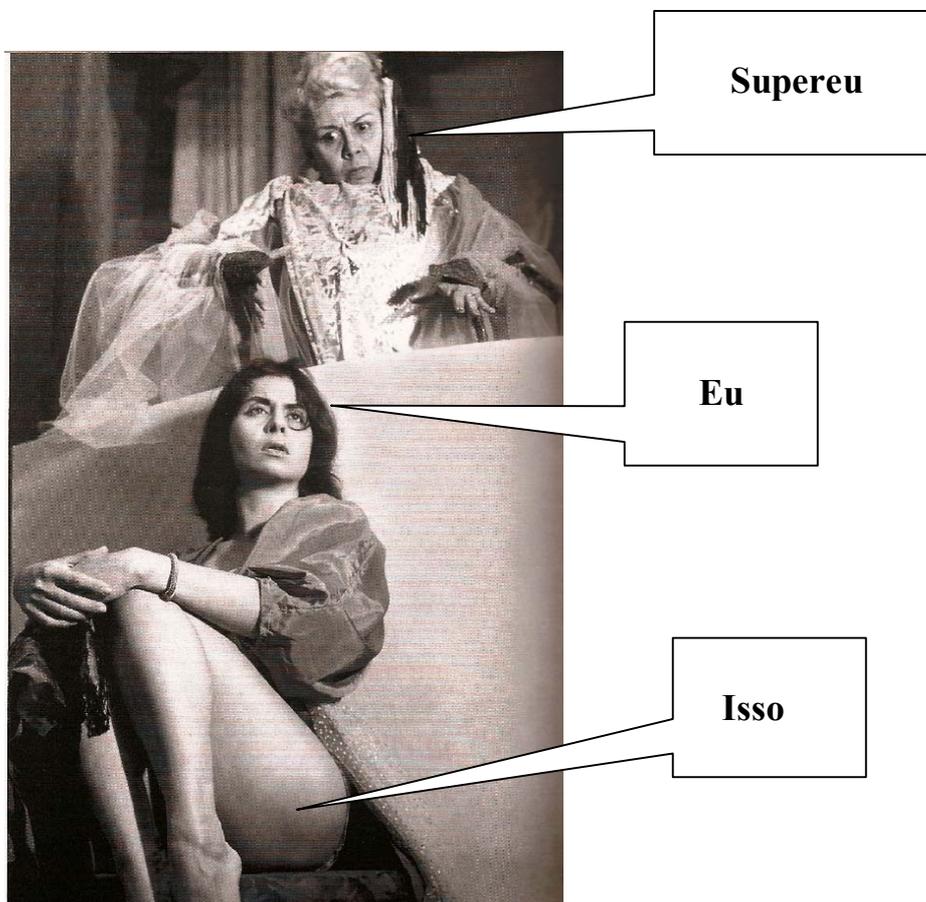
Dorotéia – Que pessoa?

D. Flávia – Não me lembro, nem precisa... Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá mal passo, recebemos a notícia imediatamente... Na mesma hora, no mesmo instante... Ninguém precisa dizer... É como se uma voz fosse, de porta em porta, anunciando...
311

O conflito instaurado entre Dorotéia e as primas revela uma questão paradoxal: por que Dorotéia, aquela que se desviou no pecado, procura abrigo no moralista templo-prisão familiar? No desenrolar dos diálogos, o motivo vem à tona. Dorotéia perde um filho em condições ultrajantes: ela leva o filho ao hospital, mas o médico se recusa a receber o dinheiro, pois quer os serviços de profissional do amor de Dorotéia. Enquanto se consuma o ato, o filho vem a óbito. O único vínculo afetivo de Dorotéia com o mundo estava rompido. A culpa aumenta, ganhando dimensões insuportáveis. Então Dorotéia deseja cultivar a morte. Ela jura que havia de ser uma Senhora de bom conceito e a casa das primas é o único lugar em que tal conversão pela via do arrependimento poderia ser realizada.

³¹¹ *idem* p. 158.

Figura 4 - A segunda tópic freudiana demonstrada em uma cena rodriguiana



Dercy Gonçalves e Nélia Paulo em *Dorotéia*, encenada em 1957 no Teatro Cultura Artística, em São Paulo. (Acervo Cedoc / Funarte)

O que fazem o arrependimento e o desespero ante um crime cometido resume-se a mostrar-nos com tardança, mas não enfraquecido, o poder da lei moral. São como cenas da mais sublime moral, se bem que ideadas num estado de violência. Todo ser humano que desespera ao violar um dever moral vê, através disso mesmo, retornar a obediência ao mesmo, e quanto mais tremendamente se expressar a sua auto-condenação, tanto mais poderosa vemos a lei moral tornar-se soberana.³¹²

Na tentativa desesperada de ser aceita na casa, Dorotéia tenta projetar a fama de pecadora à outra Dorotéia que se afogou: “Foi lavar seus pecados no banho do rio... Eu não... Eu me casei!”. E, então, num repente de última cartada, Dorotéia revela-se conhecedora de um segredo familiar: uma determinada náusea.

³¹² F. Schiller *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 25-26.

Dorotéia – Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. Flávia – Noite

Dorotéia – Desculpe-me, noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (desesperada) do amor, do homem!

D. Flávia – Do homem!

Dorotéia (baixo) Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa para a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! a recebemos na noite do casamento...
313

O desfrutar da saúde, da beleza e dos sentidos hedonistas é inconcebível naquela casa, de chão frio e sem leito, representante da morte. Com efeito, essa família está perpassada pela morte como uma herança a ser zelada. Essa sina tornou-se inexorável desde que a bisavó traiu o amor. Ela amou um homem e se casou com outro, e, na noite do matrimônio, teve a náusea, esse acontecimento funesto que passa de uma mulher a outra. Com essa construção, Nelson Rodrigues revela-nos um aspecto romântico de sua obra. O pecado contra o amor é tão fatídico que ele não atinge apenas aquela que o cometeu, mas se transmite de geração em geração. Esse pecado foi arrematado por Nelson em uma das suas pérolas frasais: “Não há solidão mais vil do que a do sexo sem amor”³¹⁴. O enigma de Dorotéia é decifrado pelas primas. Ela jamais sentira a náusea familiar, essa é a sintomática antítese do orgasmo. Freud, reiteradamente, interpretou o vômito como desgosto, um signo de conversão histérica que funciona como um substituto para a repulsa moral. Dessa forma, pode haver vômito quando o sentimento de impureza produz uma sensação física de náusea. Nas palavras de Freud:

Podemos tomar como um exemplo muito comum uma emoção penosa surgida durante uma refeição, mas suprimida na época, e que produz então náuseas e vômitos que persistem por meses sob a forma de vômitos histéricos.³¹⁵

A repressora-mor, D Flávia, declara que Dorotéia não poderia ter tido a náusea familiar, pois ela vai contra o sistema familiar castrador das pulsões libidinais e narcísicas:

³¹³ *Idem*, p. 159.

³¹⁴ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 155.

³¹⁵ Josef Breuer. & Sigmund Freud. “Estudos Sobre a Histeria” (1893-1895) ESB II p. 40.

D. Flávia. O que ias contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família... Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres da nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*). E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... Nós nos casamos com um marido invisível.³¹⁶

Na cena infantil, Dorotéia fora a exceção. Não teve o defeito de visão das outras mulheres. Quando garotinha, enxergava os meninos. Vozes aconselhavam-lhe a perdição. Em sua fuga rumo a uma sonhada libertação, Dorotéia acaba por se tornar uma prostituta bastante afeiçoada aos homens mais velhos.

D. Flávia, assumindo uma função semelhante a de um templo revelador, decifra o passado de Dorotéia, colocando-a em uma situação em que já não há mais como negar. Dorotéia tem que se haver consigo mesma e com a sua outra metade luciferina. Então, ela confessa sua torta trajetória às primas:

D. Flávia (*implacável*) – Jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...

(Nova manifestação de pudor das viúvas: escondem os rostos sob a proteção de um leque)

Dorotéia (*dolorosa*) – O jarro

D. Flávia (*violenta*) - Jura, agora, nesse momento, pela memória do teu filho!... Tu o viste no caixão... (*subitamente doce*) Num caixão forrado de seda branca...

Dorotéia – Sim de seda branca... (*muda de tom*) Me disse um conhecido meu que essa era a cor dos anjos e das virgens...

D. Flávia (*feroz*) – Jura, na minha frente, de olhos fechados...

Dorotéia (*soluçando*) – Pelo meu filho não posso.

Carmelita – Então mentiu!

D. Flávia (*doce e cruel*) – Confessa... Confessa...

Dorotéia (*chorando*) – Menti, sim! É mentira, tudo mentira!³¹⁷

D. Flávia descreve o quarto em que Dorotéia vivia e, ao mencionar a existência de um jarro nesse quarto, irá criar uma reação de pudor entre as viúvas que se escondem sob o leque. O jarro representa metonimicamente, a atividade da prostituta que necessita se lavar

³¹⁶ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vol. 2 Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 160.

³¹⁷ *Idem*, p. 161.

após o ato sexual. O jarro é um elemento simbólico persecutório que insistirá em atormentar Dorotéia, compelindo-a a implementar em si mesma as chagas que destruirão sua beleza e a aproximação da morte: “Como símbolo da prostituição e também conotando falicamente a presença masculina, o jarro passa a ser um elemento representativo da obsessão das personagens, que se impõe materialmente no palco, num efeito surrealista”³¹⁸.

Aterrorizada pela visão do jarro, Dorotéia impõe a si mesma uma necessidade de punição implacável e decide procurar Nepomuceno (personagem que não aparece na peça) para que ele possa aplicar-lhe as feridas eternas. Um verdadeiro império do automartírio superegóico:

Dorotéia (*feroz*) – Peço maldição para mim mesma...Maldição para o meu corpo...E para os meus olhos...E para os meus cabelos...(num último grito estrangulado) Maldição ainda para a minha pele.³¹⁹

Dessa forma, finda-se o primeiro ato da peça. O segundo ato tem dois objetivos: dar tempo para que Dorotéia procure Nepomuceno e comprovar a existência da náusea em Das Dores que se supõe ser a representante da nova geração e herdeira do mal-estar.

Entra em cena a sogra de Das Dores, D. Assunta da Abadia, também viúva, usando uma máscara hedionda. É o momento de Nelson acrescentar à peça o ingrediente humorístico. As mulheres se enaltecem por meio de “elogios” recíprocos:

D. Assunta – Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. Flávia – A senhora acha?

D. Assunta – Claro.

D. Flávia – E a senhora está com uma péssima aparência!

D. Assunta - Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

D. Flávia – Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas.

D. Assunta – E por isso tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho.³²⁰

³¹⁸ Victor Hugo A. Pereira *A Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999, p. 108.

³¹⁹ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vol. 2 Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 172.

³²⁰ *Idem*, p. 174.

A troca de frivolidades encerra-se com a entrada do noivo, Eusébio da Abadia. Um embrulho amarrado em cordão de presente é introduzido na sala por D. Assunta. Ela então luta com o nó do barbante para tirar de lá duas botinas desabotoadas. Esse foi o símbolo encontrado por Nelson para a presença masculina. A relação de D. Assunta com o seu filho-botinas é o momento mais cômico de toda a peça.

Esse par de botinas desabotoadas, sexualmente insinuantes, irá perturbar todas as mulheres da casa que haviam passado ilesas pela noite de núpcias. Nem D. Flávia, a guardiã da moral, consegue se conter. Seus olhos não lhe obedecem mais e vêm contra a sua vontade. Maura, após ver as botinas, passa a ansiar por um aniquilamento para livrar-se da tentação das botinas, o que leva D. Flávia a estrangulá-la simbolicamente.

A outra prima viúva, Carmelita, afirma que, além de Maura, um outro alguém está morrendo, agonizando dentro da família: a náusea que já está se retorcendo. Diante dessa blasfêmia contra a náusea, a própria Carmelita admite o seu dever de morrer. D. Flávia dá a Carmelita uma morte sem sonhos e a estrangula simbolicamente. Carmelita não verá nem mais um par de botinas em toda a sua eternidade.

Dorotéia retorna da visita a Nepomuceno, no entanto, ela ainda não apresenta as chagas e continua sendo aturdida pela visão do jarro. Dorotéia passa por algumas flutuações que a farão questionar o seu projeto de conversão moral. A ambivalência entre os apelos baixos do corpo e a elevação da alma pela virtude, marca característica das personagens rodriguianas, manifesta-se também em Dorotéia.

Enquanto o processo de mortificação em vida de Dorotéia não se consome, um outro episódio irá abalar a casa: Das Dores não sentiu o enjôo. D. Flávia quer que a filha invoque os espíritos da família e implore pelas guardiãs da tradição de suas mulheres. Em uma atitude de independência filial, Das Dores afirma ter tido um aviso: não vai experimentar a náusea, e, pior que isso, quer ficar junto ao noivo para sempre e se livrar da náusea. Diante dessa decisão resoluta da filha, só resta a D. Flávia fazer a revelação:

D. Flávia – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta.

Das Dores – Morta!

D. Flávia - Tu não existes!

Das Dores (atônita) – Não existo?

D. Flávia – Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias “que bom eu ter nascido morta”! Que bom ter nascido de cinco meses... Antes assim! Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias...³²¹

Das Dores não deseja voltar para o seu nada. Ela quer voltar para a mãe. Admitindo que nasceu morta, a filha deseja ser de novo carne e sangue de sua mãe. Em um gesto brusco e selvagem, Das Dores tira a sua máscara e a coloca no peito da mãe. Magaldi postula que essa é uma das criações felizes de Nelson como ficcionista, pois:

Compreende-se que um filho pretenda abrir o seu caminho, afirmar a própria personalidade, à revelia do pensamento paterno ou materno. A rebeldia, em certo momento, é quase obrigatória, como signo de uma nova existência. Já a paternidade ou a maternidade custa a aceitar a contestação, e, num caso extremo, como acontece sempre no mundo de Nelson, a filha volta para o útero materno, quando seus valores não coincidem. A mãe destrói simbolicamente a filha que não lhe segue os passos.³²²

As botinas em cena ainda representam uma ameaça: a tentação carnal sobre D. Flávia e Dorotéia. Esta ainda cogita o assassinato do par de botinas. D. Flávia não consegue e divaga: se ao menos elas não tivessem desabotoadas. Quando D. Flávia abre as mãos iniciando um gesto estrangulador bem em direção ao símbolo aterrorizante, surge, a contragosto, uma carícia nas botinas. Nesse instante, o jarro volta a iluminar-se no fundo do palco. Com maestria, Nelson Rodrigues prossegue com a trama entre o repúdio ao pecado e o fascínio incontrolável por ele.

As chagas implantadas por Nepomuceno tardam a surgir em Dorotéia que, em um último lampejo narcisista, manifesta novamente sua ambivalência concernente à sua conversão moral:

Dorotéia – Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

(na sua exaltação narcisista Dorotéia faz um movimento rápido: vira as costas para a platéia e ao voltar-se está com uma máscara hedionda)³²³

Consumou-se o ritual de purificação. As botinas afastam-se e o jarro é retirado de cena. D. Assunta leva consigo o filho – um reles embrulho debaixo do braço.

³²¹ *Idem*, p. 193.

³²² Sábato Magaldi. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Global editora, 2004, p. 84.

³²³ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vol. 2 Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 201.

As duas primas estão sós, juntas e solidárias. Os apelos vitais foram sufocados e as tentações definitivamente abolidas. Dorotéia tem seu descanso. Após a turbulência, triunfou a morte. O diálogo final entre as primas sintetiza a morbidez imperativa:

Dorotéia (num apelo maior) – Qual será o nosso fim?

D. Flávia (lenta) – Vamos apodrecer juntas.³²⁴

2.2.2 - Aproximando-se do Supereu de Dorotéia

No que diz respeito à psicanálise freudiana, a sua concepção acerca da moral difere dos pontos de vista clássicos por reconhecer que as censuras e auto-recriminações podem operar de modo inconsciente. Assim, o seu interesse pela moral gira em torno do impacto e da repercussão estruturante da moral como o princípio motivador do recalque. Para haver recalque, é necessário que haja conflito e desprazer. Logo, para a psicanálise, o sentimento moral não confere relevância ao respeito, à honra ou à dignidade. O sentimento moral é aquele capaz de produzir culpa. Essa culpabilidade está envolta na problemática da lei em relação à qual o indivíduo pode sentir-se em falta ou em dívida.

Esse circuito culpa-lei-moral é responsável pelo sentimento inconsciente de culpa que freqüentemente tem sido acusado de paradoxal pela objeção consciencialista. Com efeito, no Inconsciente não há algo semelhante ao sentimento, pois o Inconsciente está separado do sistema percepção que confere autenticidade a um sentimento. O Inconsciente não é afetado, ele afeta. O assim chamado sentimento inconsciente de culpa pode ser traduzido em angústia moral. Essa forma de angústia só é especificada como culpa quando ligada por um conjunto de representações.

Nesse sentido, a ansiedade pode ser especificada como culpa pelas representações de falta, e a angústia, pelas representações de castigo. Quando Freud procura exprimir-se de modo coerente, ele sustenta que no Inconsciente se descobre uma necessidade de punição e não um sentimento de culpa. Uma necessidade de punição está mais ligada às representações coisa, a algo que poderia dispensar a consciência, ou seja, a falta de uma consciência não impede que as representações existam. É precisamente nesse ponto que o recalque atua, dando um destino diferente aos roteiros iniciais, ou seja, o recalque tem como objetivo principal desvincular a representação de seu afeto original. O afeto, impedido de se desenvolver, transforma-se em angústia, entendida aqui como um afeto menos específico.

³²⁴ *Idem*, p. 203.

Para Freud, esse sentimento inconsciente de culpa tem um alto valor patogênico. Quando o Eu sucumbe e acaba por admitir a culpa, ou seja, por meio de um trabalho psíquico liga a angústia indiferenciada a determinadas representações culpabilizantes, ele termina por submeter-se e almejar por aplicar a si mesmo o castigo.

Tais formulações sobre o Supereu podem lançar luz à compreensão da condição trágica de Dorotéia. Mesmo rompendo com o círculo familiar, ela não consegue se libertar da culpa oriunda de uma falta em relação à Lei familiar. As tentativas de fuga de Dorotéia em busca da eliminação das tensões resultam inúteis pelo fato de não haver equivalente da fuga para os perigos vindos do interior. Mesmo fugindo da casa, ela carrega em si a marca do Supereu de origem familiar.

O núcleo desse Supereu possui até mesmo um representante somático: a náusea sentida pelas mulheres da família na noite de núpcias é algo de muito representativo nessa obra rodriguiana. O caráter de crítica feroz ao papel repressor da instituição familiar é evidente, porém o que inova é o fato de essa mesma família representar para Dorotéia a sua única saída em busca de apaziguamento para a culpa, ainda que tal amansamento seja a instalação da morte em vida. A transmissão geracional da necessidade de punição está em consonância com o pensar de Freud acerca do Supereu:

Assim, o superego de uma criança é, com efeito, construído segundo o modelo não de seus pais, mas do superego de seus pais, os conteúdos que ele encerra são os mesmos, e torna-se veículo da tradição de todos os duradouros julgamentos de valores que dessa forma se transmitiram de geração em geração.³²⁵

Na busca por escapar dessa máquina moral, Dorotéia entrega-se ao sexo como ato libertador. Porém, tal tentativa não logrará êxito, pois, situando o sexo na prostituição, torna-o degradante. Tal gesto de rebeldia não foi suficiente para arrancar de sua alma os valores morais em que fora educada. Segundo Nunes: “A fruição da saúde, da beleza, dos prazeres sensoriais é um interdito absoluto para o código moral vigente na casa”³²⁶. Portanto, a vida, para essas primas, tem de se subordinar a esse imperativo categórico, em que a mobilidade erótica não pode ser sequer concebida. Tamanha rigidez está bem mais próxima da imobilidade da morte e do triunfo de *Thanatos*.

³²⁵ S. Freud. “A Dissecção da Personalidade Psíquica” (1933) ESB XXII p. 72.

³²⁶ Luis A. Nunes, “Dorotéia” in *Range Rede Revista de Literatura*. Rio de Janeiro. Ano 04 No. 04.1998, p. 37.

Nesse sentido, o tema da morte e principalmente o gozo na morte, como é tratado em *Dorotéia*, simboliza a atrocidade do Supereu. Tal crueldade do Supereu é representante da pulsão de morte. Em seu artigo *O Estranho*³²⁷, Freud apresentou a pulsão de morte. O inquietante fenômeno do duplo como uma instância separada do Eu foi o ponto de partida. Os aspectos persecutórios do duplo vêm demonstrar a impossibilidade de apropriação por parte do Eu de uma alteridade radical. Esse outro, impossível de se apropriar e não metabolizável, participa ativamente na feitura do sofrimento. Nesse campo psíquico-pulsional, surge o Supereu. Na clínica psicanalítica, a pulsão de morte manifesta-se em fenômenos como autopunição, hiperculpabilidade, compulsão à repetição e reação terapêutica negativa.

Para contextualizar esse aspecto persecutório do Supereu, é suficiente o excerto seguinte:

Dorotéia (continuando) – Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (segreda) eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E, maiorzinha, também via os homens...

Maura – Amaldiçoada desde criança!

Dorotéia – Comecei, então, a pensar: “Se me caso não vou ter a náusea...” Fiquei com essa idéia na cabeça, me atormentando... Não dormia direito e estava emagrecendo... Comecei a ficar acho que meio doida... Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição...³²⁸

O infantil em *Dorotéia* é determinante de seu destino. Ela já via o que não deveria ver. Isso a deixou em falta com a lei da família. *A posteriori*, acredita que já não era pura o suficiente para ter a náusea. Instala-se o automartírio e as vozes a impelem para o gozo na perdição.

Com relação ao uso das máscaras, tal recurso foi abundantemente utilizado pelo dramaturgo norte americano Eugene O’Neill, admirado por Nelson Rodrigues. No entanto, a máscara na obra de Nelson está a serviço de um jogo textual bem mais amplo. Nas peças de O’Neill, o uso das máscaras surge guiado por um discurso e uma visibilidade que se identificam aos pressupostos lógicos da tradição científica e filosófica, como a ênfase na clivagem entre a aparência e a essência. A máscara aponta para uma verdade camuflada pelas convenções sociais. A função do teatro é a revelação de uma realidade interna. O contraste entre *Dorotéia*, e os personagens mascarados é fundamental no enredo. *Dorotéia* volta para a

³²⁷ Sigmund Freud. “O Estranho”. (1919) ESB XVII, p. 252.

³²⁸ Nelson Rodrigues *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Vol. 2 Peças Míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 2004, p. 178.

casa de suas tias em busca de sua antiga identidade. A protagonista passa, então, por um processo de mascaramento, contrário ao desmascaramento praticado na escola de teatro a que pertence Eugene O'Neill, que prefere opor a verdade/autenticidade do sujeito às verdades/mentiras da comunidade, como ocorre em *Dorotéia*.

Portanto, em *Dorotéia*, no processo de mascaramento hiperbólico, a protagonista busca desesperadamente recuperar os valores familiares e, com isso, pretende renunciar à sua beleza física, que representa a presença de desejo. Dessa forma, consideramos que a máscara em *Dorotéia* simboliza a própria materialização do Supereu em sua rigidez de imperativo categórico inflexível, inexorável e maligno. A consagração da máscara ao final da peça demonstra que, no conflito que perpassou toda a peça, *Thanatos* saiu vencedor sobre *Eros*.

2.3 Supereu e Neobarroco

*O engano milenar do teatro é que fez do palco um espaço exclusivo de atores e de atrizes. Por que nós, os não autores, as não atrizes, não teremos também direito de representar? Que fazemos nós, desde que nascemos, senão autêntico, válido, incoercível teatro?*³²⁹

Nelson Rodrigues

Para Otto Maria Carpeaux, “O barroco é o estilo – e o tempo - da representação por excelência”. A relação entre Nelson Rodrigues e a estética neobarroca foi tocada por Marques com relação ao futebol. Analisando as crônicas, identificaram-se nelas elementos daquela concepção artística, ou seja, “uma estética que provoca, entre muitos outros mecanismos, uma sintaxe visual de relações inéditas. Temos em Nelson o barroco como alegoria do gozo no espetáculo performático, como transbordamento de imagens e exercício lúdico.”³³⁰

Para Chiampi³³¹, qualquer discussão sobre a modernidade na América Latina que não inclua o barroco é parcial e incompleta. Engendrada por simbioses e miscigenações de culturas, mitos, línguas, tradições e estéticas, a América Latina representou um espaço privilegiado para a apropriação colonial do barroco e permanece sendo para as reciclagens modernas e pós-modernas. Essa reapropriação em nossa história recente tem o valor de uma experiência que inscreve o passado na dinâmica do presente para uma avaliação, pela cultura, de suas contradições na produção da modernidade. Dessa forma, o barroco atual da América Latina, chamado de neobarroco, formata-se como um direcionamento de organização e resistência com a intenção de consolidar valores relacionados à mestiçagem e à originalidade das sínteses culturais que têm origem no embate cultural no Novo Mundo.

Tal reciclagem do barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês - que hoje ganha fôlego sob o rótulo de (neo) barroco, surge como uma crítica à modernidade no que tange à valorização de categorias transcendentais como o Progresso, o Humanismo, a Técnica e a Cultura, que são utilizadas para interpretar e principalmente normatizar a realidade. Essa síndrome do (neo) barroco presente na atualidade, surge quando a crise do moderno inicia o despejar do entulho autoritário produzido pela razão. Conforme Chiampi:

³²⁹ Nelson Rodrigues. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 14

³³⁰ José C. Marques *O Futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: Educ, 2003, p. 96.

³³¹ Irleamar Chiampi *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

Quando aludimos à ‘síndrome’, pretendemos que a metáfora se preste para indagar as causas múltiplas que podem explicar a sintomatologia de um mal-estar da cultura moderna com seu desempenho racional, que se manifesta na recusa das totalidades e totalizações, até a obsessão epistemológica pelos fragmentos e fraturas com seu equivalente no terreno político, o compromisso ideológico com as minorias.³³²

Para Omar Calabrese, a referência ao barroco funciona por analogia, mas isso não significa realmente que a hipótese seja a de uma retomada daquele período. Neobarroco, nesse sentido, deve ser aplicado a alguns objetos contemporâneos. Sua tese geral é de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma forma interna específica que pode trazer à mente o barroco: “Assim como se refuta a idéia de um desenvolvimento ou de um progresso da civilização porque demasiado determinista, também a dos ciclos históricos é inaceitável porque meta-histórica e idealista”.³³³

Em Nelson Rodrigues, o conjunto dos signos que compõem o Barroco-latino americano está presente, por exemplo, nas relações de assimetria e de desconstrução de linearidades que resultam na transposição do excesso e na conjugação do imprevisto que supera a expectativa ditada pela norma. Tal linearidade que compõe o nível denotativo será, no Barroco, preterida em função da criação de um espaço da apoteose do artifício, da ironia e da irrisão da natureza: “o barroco estabelece processos de mascaramento e de metáforas que se reproduzem em cadeia, donde podemos induzir a presença de uma meta-metalinguagem”.³³⁴ Esse processo de artificialização forma uma livre associação conotativa, podendo sempre recorrer a elementos lúdicos do código para que prevaleça a mensagem. Imagens livres e inesperadas que desmontam as estruturas mais sólidas são propiciadas por essa artificialização da linguagem. Para ilustrar uma das formas desse processo, podemos citar a substituição metafórica na qual ocorre o transporte de uma palavra para um campo semântico que não é o do significado que ela nomeia, mas com o qual ela estabelece uma relação de correspondência a partir da figuração do sentido. Essa substituição pode ser vista na forma nostálgica que Nelson se refere à reportagem policial dos seus tempos de juventude quando, ao ler o texto jornalístico, só o amor o interessava. Para ele, mais patético que a morte de cem pessoas é o casal que se mata de amor e por amor. O próprio Nelson, que começou sua carreira como repórter policial, diz que inundava a matéria de fantasia. Nos tempos modernos, a reportagem policial está dominada pelos “idiotas da objetividade”, que não entendem que “o brasileiro

³³² *Idem*, p. 28.

³³³ O. Calabrese. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987, p. 27.

³³⁴ I. Chiampì, *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 97.

gosta de horror e a nossa cidade é emotiva como uma senhora gorda.”³³⁵ A lamentação do autor pelo tempo em que o jornal tinha alma e imaginação criativa pode ser notada no seguinte trecho:

Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. Daí por que a maioria foge para a televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira.³³⁶

Para retratar a frieza, a secura de sentimentos, o atual jornalismo policial é comparado à aridez lunar. Não bastaria dizer que ela é “seca como o deserto”, pois essa é uma imagem banalizada. A metáfora lunar é uma construção que surpreende e potencializa o sentido visado. A criação de imagens arrebatadoras em Nelson segue a estética neo-barroca, pois aqui ocorre “um falar simultâneo à vista, ao ouvido e ao tato, causando no sujeito participante um estremecimento de prazer.”³³⁷

Nesse sentido, o Barroco não é apenas um período específico da história da cultura, mas uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Dessa forma, pode haver Barroco em qualquer época da civilização. Barroco quase se torna uma categoria do espírito, oposta à de clássico, na qual prevaleceria a instabilidade, dando a perceber uma crise perene. O mundo é percebido por categorias duais, tais como: sagrado e profano, razão e emoção, sensualidade e espiritualidade, bem e mal, luz e sombra, vida e morte, e por que não dizer, *canalhice e redenção*.

O interessante é que tais categorias, tanto na arte barroca como nas formações do Inconsciente, não se apresentam como contradições e, sim, como paradoxos, onde não ocorre a anulação dos opostos. Sucesso e decadência podem coexistir. Por exemplo, no quadro *Os embaixadores*, de Hans Holbein (1533), temos Jean de Dinteville, embaixador francês em Londres, que recebe o sacerdote George de Selve para visitá-lo na Páscoa. Entre os dois nobres, um representante do Estado o outro da Igreja, suntuosamente vestidos, surge uma mancha no chão, inclinada para a direita. Olhando essa figura de lado, eis que surge uma anamorfose de um crânio, símbolo da morte.

Em alguns momentos, Nelson corrobora a importância que é dada por Freud à realidade psíquica. Em uma crônica que compõe o seu livro *O Remador de Ben-Hur*, ele nos brinda com um belo exemplo:

³³⁵ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 205.

³³⁶ *Idem*, p. 20.

³³⁷ José C. Marques. *O Futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: Educ, 2003, p. 104.

Aliás, prefiro generalizar: o gênio é impróprio para qualquer ambiente, seja sarau ou velório, boteco ou farmácia. Vejam Napoleão, o Grande. Acabou perdendo para o Wellington, e quem era o Wellington? Um bobo. Sim, este é o destino do gênio: perder a última batalha. Por isso, eu sempre digo que o verdadeiro Napoleão é o falso, e repito: é o Napoleão de hospício, que não tem nem Waterloo, nem Santa Helena ³³⁸.

O momento histórico em que surge o Barroco é marcado pela crise do Renascimento. A Reforma de Lutero e a decadência das cidades-estado italianas, celeiros das idéias do Renascimento, são acontecimentos fundamentais na produção dessa crise. A burguesia se fortalece e a ameaça sobre a nobreza cresce. O homem perde a confiança sem limites na razão e na harmonia. O Barroco surge como uma tentativa de amenizar tal crise. No entanto, restringir a crise a esse período, que também é caracterizado pelas grandes navegações e pelo desenvolvimento do mercantilismo, seria limitar o seu alcance, pois se estenderia como uma mudança mais subversiva na visão de mundo, participando do estabelecimento da modernidade.

A etimologia da palavra Barroco remete à ourivesaria e designa a pérola de forma irregular. Sendo assim, tal palavra condensa o esplendor e a impureza. No contexto da arte barroca, que se desenvolve principalmente no século XVII, a beleza será ressignificada. Na Contra-Reforma barroquiana, as categorias clássicas típicas da Renascença, como a ordem, a harmonia e o equilíbrio, são desprestigiadas como critérios para classificar o belo. Na arte barroca, o que vale é o deixar-se afetar pela paixão, pela representação paroxística, pela teatralização e sobrecodificação.

Para Sant'Anna³³⁹, períodos históricos concedem privilégio a determinadas figuras geométricas como forma de representar sua visão do mundo. Essas representações nem sempre são conscientes. Elas tornam-se conscientes e ganham visibilidade por meio dos artistas, pensadores e cientistas. A função dessas pessoas é captar o abstrato e materializá-lo. Nesse sentido, a Grécia está para o quadrado assim como o círculo está para Roma e a elipse para o Barroco. O argumento subjacente é que certas figuras são o que a filosofia chama de verdadeiras metáforas geométricas. Isso significa que, na transição da Renascença para o Barroco, operou-se uma metamorfose do quadrado para a elipse. O aglomerado e o ajuntamento substituem a disciplina estática, o imprevisível entra no lugar do previsível. Onde havia imobilidade, estabilidade e tranquilidade irrompem a instabilidade, a insegurança e a vertigem.

³³⁸ Nelson Rodrigues. *O Remador de Bem-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 49.

³³⁹ Affonso Romano Sant'anna, *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Essa metamorfose irá acarretar um descentramento do olhar do sujeito e a perspectiva giratória pode causar abalos na alma: “A modificação, por exemplo, do quadrado é uma alteração da simetria em favor da deformação. Desloca-se o centro do quadrado. Desloca-se o sujeito. Como na elipse que sobe espiralada, o centro torna-se dinâmico”.³⁴⁰

Em um prefácio escrito para *Dorotéia* em 1965, pela ocasião da edição do teatro quase completo de Nelson Rodrigues, Carlos Castello Branco afirma que essa peça é a mais bem realizada de todas as tragédias de Nelson Rodrigues, pois:

Nelson Rodrigues, sob muitos aspectos, inclusive o da linguagem, realizou em *Dorotéia* uma tragédia clássica. Mas nada tem ele, na realidade, de um autor clássico, no que essa palavra expressa de compromisso com a ordem e a verdade convencional. Esta sua tragédia, aliás, começa como uma farsa e foi como farsa que o autor a batizou. Todo o teatro de Nelson Rodrigues tem na farsa um elemento básico, como que inerente ao seu próprio processo de autor barroco e desmedido.³⁴¹

A discussão teórica em torno do tema neobarroco em Nelson Rodrigues passa também pela categoria do “plutonismo” referente ao conhecimento ígneo, luciferino ou fáustico, uma *poiesis* demoníaca:

Se temos em conta que o plutônico e o magma ígneo, formador da crosta terrestre, e que Plutão é o senhor dos infernos, entende-se que o fazer barroco se torna o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica. Isto é, o barroco promove a ruptura e a unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural. Essa ruptura procede do que chamamos de *poiesis* diabólica, se verificarmos que na etimologia de “diabo” está o verbo *diaballein* (em grego, significa separar, romper)³⁴².

Para ilustrar essa marca de “plutonismo” como recurso estilístico em Nelson Rodrigues, é suficiente citar uma passagem extraída de sua obra *A Menina sem Estrela: Memórias*. Por volta de 1968, Nelson comentava a aventura de seu Amigo Otto Lara Resende pela vida noturna do Rio de Janeiro. Em uma dessas noites, no *Le Bateau*, apresentado como “um caldeirão de falsas delícias”, “uma jaula onde estrebucham ou uivam todas as hienas da nossa depressão”. Nelson descreve o que se passou com Otto da seguinte forma:

³⁴⁰ *Idem*, p. 26.

³⁴¹ Carlos Castello Branco. in Nelson Rodrigues. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Peças Míticas. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004, p. 295.

³⁴² Chiampi, I. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 8.

Voltou da noite apavorado. Por exemplo: o Bateau. Todo mundo desgraçado, todo mundo no extremo limite da loucura e do suicídio. É uma excitação sem desejo. É uma obscenidade sem prazer. É um deserto interior, deserto inconsolável, sem uma pia, sem uma bica. De repente o Otto viu um padre. Quem o trouxe, quem? Segundo o próprio Otto, ele veio pela mão de um velho conhecido nosso: - O Diabo. E podia ser também o próprio Satã, numa de suas inumeráveis caracterizações. De que igreja, ou de que deus, seria essa batina que florescia, ali, numa mesa do Bateau? Súbito a batina começou a se encharcar de uísque. Aquele só podia ser o sacerdote de uma fé defunta de um deus também fenecido. E todo mundo, ali, tinha a cara vingativa dos suicidas. No seu canto, o religioso passava a mão na cara para sentir a própria hediondez.³⁴³

Nessa passagem, Nelson apresenta-nos uma temática tipicamente barroquiana: a angústia religiosa, principalmente a angústia católica. O Barroco foi definido como a “arte da Contra Reforma”. Otto Maria Carpeaux define o teatro Barroco como católico, pois permanece fiel à vontade livre, que não pode ser desmentida pelos “escravos do demônio”. Os que se entregam, voluntariamente, ao mundo, estão condenados a ser marionetes de suas paixões. A tentação é um assunto essencial no teatro barroco. A tentação desempenha no teatro barroco o mesmo papel do Destino no teatro antigo: ela purifica pelo medo e pela humilhação. Pensamos que essa mesma concepção perpassa o pensamento do dramaturgo brasileiro, conforme suas palavras:

O verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças, que arranca de nós o gemido mais fundo e irredutível. Isso faz sofrer, dirão. De acordo. Mas teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio de expiação.³⁴⁴

No Barroco, um pessimismo trágico dirige-se contra o mundo, que é perturbado pelo pecado. A vida não passa de um sonho, sua pompa não passa de ilusão. O teatro seria uma forma de reificar a vida, conforme dizia Nelson: “O real não é a vida, o real é o teatro”.

Todo teatro barroco é o teatro da vontade. A própria morte do herói é sua vitória, pois na morte a perturbação do mundo é vencida. Carpeaux ensina-nos que “a tragédia barroca não tem necessidade de fim trágico. A própria morte é aí uma apoteose. A apoteose é a verdadeira conclusão do teatro barroco”.³⁴⁵

A criação estética de Nelson Rodrigues é marcada pelo grotesco, pela irrisão e pelo monstruoso. Determinados motivos obsedantes percorrem a obra desse autor, tais como: a necessidade de punição, o sadismo, o masoquismo, o motivo obsessivo de horror ao corpo,

³⁴³ Rodrigues, N. *A Menina sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 58.

³⁴⁴ Nelson Rodrigues. *Teatro Completo. Vol. I, Tragédias Cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, contra capa do livro.

³⁴⁵ Otto Maria Carpeaux. *Teatro e Estado do Barroco*. Estudos Avançados, São Paulo, v.4, n.10, 1990. Disponível <<http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 21 fev 2007. Pré-publicação. P. 20.

dentre outros. Em *Dorotéia: farsa irresponsável em três atos temos*, o conceito de Supereu é fundamental para lançar luz na teia simbólica estabelecida. Aqui o Supereu se encontra desnudo e ao avesso, pois a visibilidade preponderante no texto subverte os regimes vigentes no cotidiano. Instaure-se um jogo que anula o interior – ao torná-lo completamente externo e ligado ao mundo dos objetos materiais – e parte, de início, da saturação paranóica do sentido, pois tudo o que é visível em cena refere-se a algum significado moral:

O visível se estrutura a partir de princípios que são apresentados, através da palavra, ao espectador, conotando tudo o que se mostra no palco a um discurso sobre a moral sexual. No entanto, a máquina de Nelson Rodrigues produz uma farsa previamente caracterizada como “irresponsável”; ou seja, seu andamento e suas conclusões finais não estão comprometidos com uma ordem coerente de valores: tudo pode redundar no contrário de uma moral previsível.³⁴⁶

Assim como na concepção freudiana, a moral em Nelson Rodrigues não tem um propósito edificante que confere relevância ao respeito, à honra ou à dignidade. O sentimento moral é aquele capaz de produzir culpa. Essa culpabilidade está envolta para a problemática da lei em relação à qual o sujeito pode se sentir em falta ou em dívida. Isso fica bem claro em *Dorotéia*. A personagem foi além dos limites estabelecidos pelo núcleo familiar, permanecendo em dívida para com essa lei. A culpabilidade ganha dimensões intoleráveis, e só lhe resta retornar em busca de remissão. Esse tema do visível que se torna uma revelação materializada do interior (o que torna possível falarmos na representação de um Supereu ao avesso), é um tema a ser pensado também dentro da estética barroca, a qual, como demonstramos, é marcante no estilo que perpassa a obra rodriguiana.

No Seminário *Mais, Ainda*, Lacan postula “O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal”.³⁴⁷ Nesse texto, ele discorre sobre as relações entre a psicanálise, o cristianismo e a arte e afirma que o seu discurso participa do Barroco:

De tudo que se desenrolou dos efeitos do cristianismo, principalmente na arte – é nisto que encontro o barroquismo com o qual aceito ser vestido – tudo é exibição do corpo evocando o gozo - creiam no testemunho de alguém que retorna de uma orgia de igrejas na Itália. Quase chegando à cópula (...) eu chegaria mesmo a lhes dizer que em parte alguma, como no cristianismo, a obra de arte como tal se verifica de maneira mais patente como aquilo que ela é desde sempre e em toda parte: obscenidade.³⁴⁸

³⁴⁶ Victor Hugo A. Pereira. *A Nelson Rodrigues e a Obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999, p. 112.

³⁴⁷ Jacques Lacan *O Seminário Livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 158.

³⁴⁸ *Idem*, p. 154.

Em *Dorotéia*, o mostrar e o esconder que enfatizam o olhar estão presentes não somente na utilização da máscara, mas também nos leques com que as tias cobrem e descobrem seus rostos, além do jarro e das botinas, que surgem e desaparecem da cena sugerindo a lógica da *dobra*, um recurso fundamental na criação barroca. A dobra é um elemento de transição, de encontro ou circulação entre o interior e o exterior que caracteriza a obra barroca. Nesse sentido, pensamos que esse recurso barroco é fundamental no desvelamento do Supereu, pois esse paradoxal conceito freudiano nem é interno, nem é externo, nem é coletivo, nem individual. Como um bom barroquiano, Nelson Rodrigues oferece-nos uma lente para vermos além e aquém, um olhar para dentro e um olhar para fora que põe o mundo de cabeça para baixo, num exercício de pesquisa da verdade por meio do contato com o trágico. Colocando “o mundo às avessas”, em um processo des (mascarador) da realidade, no qual muitas vezes, a razão é vista como o maior artifício para o mascaramento.

2.4 O complexo de *vira-latas* e o futebol redentor

O brasileiro gosta muito de ignorar as próprias virtudes e exaltar as próprias deficiências, numa inversão do chamado ufanismo. Sim, amigos: somos uns Narcisos às avessas que cospem na própria imagem.

Nelson Rodrigues³⁴⁹

No léxico rodriguiano, “complexo de vira-latas” é a expressão denotativa da “tópica do fracasso” que se instala no torcedor brasileiro e que o leva a sentir a “nostalgia eterna da rapadura”. A metáfora extrapola as linhas delimitadoras do campo, pois retrata um modo de ser no país. Segundo o autor de *À sombra das chuteiras imortais*: “Por ‘complexo de vira-latas’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isso em todos os setores e, sobretudo, no futebol”.³⁵⁰

Sobre a inferioridade, Freud ensina-nos:

O sentimento de inferioridade possui fortes raízes eróticas. Uma criança sente-se inferior quando verifica que não é amada, e o mesmo se passa com o adulto. O único órgão corporal realmente considerado inferior é o pênis atrofiado, o clitóris da menina. A parte principal do sentimento de inferioridade, porém, deriva-se da relação do ego com o superego, assim como o sentimento de culpa, é expressão da tensão entre eles. Em conjunto, é difícil separar o sentimento de inferioridade do sentimento de culpa. Talvez esteja correto considerar aquele como complemento erótico do sentimento moral de inferioridade. Deu-se pouca atenção, na psicanálise, à questão referente à delimitação dos dois conceitos³⁵¹.

Os jogadores de futebol tornam-se legítimos heróis nacionais segundo a ótica rodriguiana. Por serem homens do povo, esses heróis podiam, por intermédio dos seus feitos, encarnar as esperanças dos brasileiros que, em sua maioria, encontravam-se humilhados e ofendidos. Assim, poder-se-ia se criar a expectativa de uma recuperação da auto-estima da alma nacional. Para esse resgate do amor-próprio, Nelson destaca a seleção brasileira campeã da Copa do Mundo realizada na Suécia em 1958. Tal feito significaria uma redenção histórica diante da derrota na final de 1950, para o Uruguai, no Maracanã.

³⁴⁹ Nelson Rodrigues *O Berro Impresso nas Manchetas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 193.

³⁵⁰ Nelson Rodrigues, *À Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 52.

³⁵¹ S. Freud “Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise” (1933) ESB, XXII, p. 71.

A derrota de 1950 representou para os brasileiros a etiologia de um “complexo de vira-latas”, um pessimismo absoluto diante das chances de virmos a ser campeões do mundo. Tal cristalização do derrotismo era um grave sintoma, pois, para Nelson, existe uma clara relação entre a torcida e a seleção. Um torcedor péssimo corresponde a um péssimo jogador:

De resto, convém notar o seguinte: - o escrete brasileiro implica todos nós e cada um de nós. Afinal, ele traduz uma projeção de nossos defeitos e de nossas qualidades. Em 50, houve mais que o revés de onze sujeitos, houve o fracasso do homem brasileiro.

A propósito, eu me lembro de um amigo que vivia, pelas esquinas e pelos cafês, batendo no peito: - “Eu sou uma besta! Eu sou um cavalo!”. Outras vezes, ia mais longe na sua auto-consagração; e bramava: - “Eu sou um quadrúpede de 28 patas!”. Não lhe bastava as quatro regulamentares; precisava acrescentar-lhe mais 24. Ora, o torcedor que nega o escrete está, como o meu amigo, xingando-se a si mesmo.³⁵²

Por causa do “complexo de vira-latas”, jornalistas e torcedores compartilhavam o sentimento de que os jogadores brasileiros, quando iam jogar contra os estrangeiros, tremiam de medo. Ganhar a Copa do Mundo em 1958, então, era “conversa para boi dormir”. Nelson representava uma voz solitária expressa em suas crônicas e, por isso, era vítima de chacotas por parte dos jornalistas. No entanto, ele manteve-se convicto em suas crenças e tecia críticas ferrenhas àqueles que não valorizavam o futebol brasileiro. A imprensa deveria ter um papel semelhante ao do poeta, de uma instância que observa os fatos e acrescenta a eles cor, sabor e emoção. E eis que o inefável ocorreu: em 12 de julho de 1958, o Brasil ganhou a Copa do Mundo. Nelson relatou a façanha heróica em uma crônica escrita logo após a vitória em que descreve a terapia que já estava instalada no povo brasileiro, em uma verdadeira elaboração do ideal, do narcisismo e da autocrítica superegóica:

Já ninguém tem mais vergonha de sua condição nacional. E as moças na rua, as datilógrafas, as comerciárias, as colegiais, andam pelas calçadas com um charme de Joana d’Arc. O povo já não se julga mais um vira-latas. Sim, amigos: - o brasileiro tem de si mesmo uma nova imagem. Ele já se vê na generosa totalidade de suas imensas virtudes pessoais e humanas.

Vejam como tudo mudou. A vitória passará a influir em todas as nossas relações com o mundo. Eu me pergunto: - que éramos nós? Uns humildes. O brasileiro fazia-me lembrar aquele personagem de Dickens que viva batendo no peito: - “Eu sou humilde! Eu sou o sujeito mais humilde do mundo!” Vivia desfraldando essa humildade e a esfregando na cara de todo mundo. E, se alguém punha uma dúvida a sua humildade, eis o Fulano esbravejante e querendo partir caras. Assim era o brasileiro. Servil com a namorada, com a mulher, com os credores. Mal comparando, um são Francisco de Assis, de camisola e Alpergatas.

³⁵² Nelson Rodrigues. “O Quadrúpede de 28 patas” In *Á Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 49.

Mas vem a deslumbrante vitória do escrete e o brasileiro já trata a namorada, a mulher, os credores de outra maneira; reage diante do mundo como um potente, um irresistível *élan* vital. E vou mais além: - diziam de nós que éramos a flor de três raças tristes. Mentira! Ou, pelo menos, o triunfo embelezou-nos. Na pior das hipóteses, somos uns ex-buchos.

E a quem devemos tanto? Ao meu personagem da semana. Ninguém aqui admitia que fôssemos os “maiores” em futebol. Rilhando os dentes de humildade, o brasileiro já não se considerava o melhor nem de cuspe à distância. E o escrete vem e dá um banho de bola, um show de futebol, um baile imortal na Suécia. Como se isso não bastasse, ainda se permite o luxo de vencer de goleada a última peleja. Foi uma lavagem total.

Outra característica da jornada: - o brasileiro sempre se achou um cafajeste irremediável e invejava o inglês. Hoje, com a nossa impecabilíssima linha disciplinar no Mundial, verificamos o seguinte: - o verdadeiro inglês, o único inglês, é o brasileiro.³⁵³

Na perspectiva de Nelson, a seleção brasileira tinha a capacidade de proporcionar a redenção do homem brasileiro de humilhações históricas sofridas, da classe de subdesenvolvimento, das insinuações de inferioridade racial e moral. Freud postulou que a inferioridade tem componentes do sentimento de culpa. Daí a importância da re-significação da identidade nacional, por meio da vitória da seleção, para uma elaboração da culpa superegógica. Nelson afirma que o brasileiro se achava “um cafajeste irremediável”. Porém, a vitória apresentava uma alternativa por intermédio de uma “linha disciplinar” que, antes, era atribuída apenas ao inglês.

A visão desencantada de Nelson sobre a natureza humana, em especial a função dos instintos nesta, cede espaço a um otimismo sobre o potencial criador desses mesmos instintos. Contestando aqueles que diziam que Garrincha era burro, Nelson ressaltava que os instintos do jogador de pernas tortas eram superiores ao raciocínio. Assumindo feições de “bom selvagem”, Garrincha significava um amálgama entre molecagem, ingenuidade e bondade:

Compare o homem normal, tão lerdo, quase bovino nos seus reflexos, com a instantaneidade triunfal de Garrincha. Todos nós dependemos do raciocínio. Não atravessamos a rua, ou chupamos um Chica-bom, sem todo um lento e intrincado processo mental. Ao passo que Garrincha nunca precisou pensar. Garrincha não pensa. Tudo nele se resolve pelo instinto, pelo jato puro e irresistível do instinto. E, por isso mesmo, chega sempre antes, sempre na frente, porque jamais o raciocínio do adversário terá a velocidade do seu instinto.³⁵⁴

³⁵³ Nelson Rodrigues *À Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 60-1 .

³⁵⁴ *Idem*, p. 63.

2.4.1 Futebol e Gente

As crônicas de futebol de Nelson foram escritas entre 1955 e 1959, na revista *Manchete Esportiva*, e, no jornal *O Globo*, entre 1962 e 1978. Elas também foram publicadas no matutino *Jornal dos Sports*, no final da década de 1950 e início da década de 1960, sob o título “Nelson Rodrigues dá bom dia”. Do dia 4 de abril de 1963 em diante, a coluna foi denominada “*Football* e Gente”. No dia seguinte, as crônicas recebiam um título adequadíssimo para os conteúdos tratados: Futebol e Gente (com o termo Futebol escrito em português). Tal mudança na letra representa o verdadeiro propósito rodriguiano: falar do Futebol e da Gente brasileira, demonstrando que o povo está retratado no seu esporte mais querido.

Ao iniciar as crônicas sobre futebol nos anos 50, Nelson Rodrigues estava mais empenhado em dissecar a alma do brasileiro do que em comentar o jogo propriamente dito. Enxergava precariamente os lances da partida, pois tinha perdido 30 por cento da visão devido à tuberculose que o acompanhou por 15 anos. Na verdade, ele via muito além das meras partidas:

Certo brilhante confrade dizia-me ontem que “futebol é bola”. Não há juízo mais inexato, mais utópico, mais irrealístico. O colega esvazia o futebol como um pneu, e repito: - retira do futebol tudo o que ele tem de misterioso e patético. A mais sórdida partida é de uma complexidade shakespeariana. Às vezes, num córner mal ou bem batido, há um toque evidentíssimo do sobrenatural. Eu diria ainda ao ilustre confrade o seguinte: - em futebol, o pior cego é o que só vê a bola.³⁵⁵

Esse modo de retratar a partida, sempre enriquecido pelo imaginário, fez de suas crônicas descrições da epopéia do futebol brasileiro, que, naqueles dias, vivia os seus momentos mais felizes. Seu estilo condensava o lírico e o cortante, conforme é descrito por Armando Nogueira:

Adjetiva a vida e os homens com uma audácia exemplar. Nunca deu a mínima bola para frígida aritmética do jogo. Na sua privilegiada ótica, futebol sempre foi e há de ser arrebatamento. Paixão avassaladora. Chuteiras que sangram pela doce abstração de um gol.³⁵⁶

Toda a partida era recriada pela lente metafórica rodriguiana. Ao final, bastava a Nelson confiar em sua intuição e fazer valer a sua versão sobre os fatos. Com efeito, ele era um eminente captador das emoções no estádio.

³⁵⁵ *Idem*, p. 103.

³⁵⁶ Armando Nogueira “O Nelson que eu vivi” In Nelson Rodrigues: Arquivinhos N. 04. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias, 2008.

O cronista carioca transporta o futebol para a dimensão da eternidade. Os jogadores transformam-se em personagens fascinantes em via de serem heróis míticos. O leitor acaba sendo capturado pela narrativa, ainda que não tenha muita informação sobre as pessoas reais envolvidas nos fatos. Embora Nelson se mostrasse sensível às questões sociais, discutindo as repercussões da pobreza sobre o pensar, o sentir e o agir das pessoas, ele se dedicava precisamente “aos mistérios insondáveis da aventura humana, ao sentido metafísico da finitude e suas implicações éticas, à razão de ser da passagem terrena”.³⁵⁷

Poderíamos questionar para que perfil de leitor eram escritas essas apaixonadas crônicas de futebol. Seria para o leitor comum, para seus amigos e inimigos intelectuais, para os jornalistas ou artistas? Na verdade, Nelson escrevia o que pensava que devia escrever. Sua escrita não era dirigida para nenhum público específico. Prova disso está no próprio vocabulário e nas citações que utilizava. Expressões como “espasmos coletivos que só o Tolstói de Guerra e Paz ousaria descrever”, “tinha náuseas de pavor homérico”, que aparentam erudição, compõem a mesma crônica que tem como título “*Rigoletto de Lança Perfume*”. Nesta ocorre uma verdadeira trança que utiliza fios eruditos para alinhavá-los a uma conclusão sobre o caráter nacional que propicia identificação até aos camelôs: “o nosso mais agudo, o nosso mais exasperado problema vital é o rapa!”. Nelson chega a essa conclusão ontológica quando passava pela esquina da Carioca com a Uruguaiana, no centro do Rio, e uma voz gaiata anuncia: “Olha o rapa”:

Vi a histeria dos outros e a minha própria. Todos se arremessaram: - senhoras honestíssimas, mestres do direito, psiquiatras, intelectuais, viúvas mata-mosquitos. O medo é um grande e eficaz nivelador. Sob o estímulo da pusilanimidade, tubarões e pés-rapados largam a mesma baba, elástica e bovina. O pior de tudo foi o seguinte: - era rebate falso. Não havia rapa nenhum. Imediatamente, as caras começaram a resplandecer, já lavadas do medo, numa cínica, numa deslavada euforia. O último a recuperar um pouco de harmonia interior foi um psicanalista célebre. (...) Não importa o sexo, a idade, o nível social e econômico de cada um. Do psicanalista nababesco ao pobre-diabo dostoiévskiano, da senhora mais excelsa ao vigarista mais frenético – cada um de nós vive esperando que o rapa o lince, o recolha, na primeira esquina. Pode-se mesmo dizer que a chamada consciência humana é o medo do rapa. Eu disse que todos nós reagimos assim, com esse pânico municipal. Em tempo, retifico. Todos menos um: o juiz de futebol.³⁵⁸

Eis a originalidade da arte rodriguiana! Unir em uma só crônica futebolística, citações eruditas e palavras que levam muitos ditos intelectuais aos dicionários a uma cena cotidiana em que tecem considerações sobre a essência da brasilidade e se extrai uma conclusão popularesca, tornando-a compreensível a qualquer vendedor de rua. As pessoas

³⁵⁷ Sabato Magaldi. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 191.

³⁵⁸ Nelson Rodrigues *O Berro Impresso nas Manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, pp. 41-2.

podiam até não entender metade do que Nelson dizia, mas, a despeito disso, o seu estilo capturador conseguia atingir o leitor por um meio que não era precisamente o racional. Ele metralhava, por meio de sua crítica, setores da intelectualidade e da igreja, estudantes e a esquerda de modo geral. Nelson não se conformava com a postura da esquerda, que tinha idéias fixas e preocupações dilacerantes com a Revolução Cubana, mas não dava a devida importância ao povo brasileiro, que se unia pela seleção de futebol. Nelson sempre foi afeito a uma ficção jornalística que absorvia a retórica e a frase feita, o dito mau gosto e as hipérboles. Para ele, a natureza típica dos trópicos era a principal responsável pela exuberância brasileira. Esse aspecto vívido e viçoso foi transposto para o teatro, para as “confissões” e também chegou às crônicas de futebol.

As crônicas de futebol não ficaram imunes às polêmicas e controvérsias em torno de Nelson Rodrigues. Suas posições políticas e suas discordâncias em relação a determinados intelectuais, às abjeções dirigidas à juventude, e a setores da igreja, permaneceram: “Na vida em geral, o jovem está na seguinte alternativa: - ou é um Rimbaud ou, então um débil mental, desses que babam. Acontece a mesma coisa no futebol: - ou o jogador brotinho é um gênio da bola ou um perna-de-pau irreparável.”³⁵⁹ Seu combate aos “idiotas da objetividade” era constantemente retratado em meio a temas futebolísticos como corners gols, dribles e pernas-de-pau: “os intelectuais não sabem bater um córner”

Nelson partiu da identificação maciça do povo com esse esporte para a explicação do país por meio dele Talvez sem perceber ou mesmo sem ter a pretensão de formular teorias sobre o assunto, o cronista formulou uma interpretação da brasilidade pelo futebol.

Participa também da estrutura narrativa das crônicas futebolísticas rodriguianas a aproximação entre o trágico (herança do teatrólogo) e a absorvente marca de uma nostalgia que resulta em um tom lírico encontrado em alguns textos. Segundo Nelson, apenas no subúrbio acontecem alguns fenômenos como os pactos de morte entre apaixonados, o lirismo da Vila Izabel, o Boulevard, os lanches com biscoitinho. Enfim, uma verdadeira apologia de um subúrbio que vai sendo atropelado pelo progresso e pelo aceleração que não permite mais que as senhoras coloquem suas cadeiras nas calçadas, para observar a ‘paisagem’ e jogar conversa fora. Nas crônicas de futebol, o saudosismo é uma regra constitutiva. Há textos inteiros de lembranças e homenagens ao passado. *Flash-backs* que nos enviam às partidas épicas, jogadores e fases do futebol e dos clubes.

³⁵⁹ *Idem*, p 59.

2.4.2 O espanto terapêutico: “O Vídeotape é burro”

Por traz de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão de óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro.

Nietzsche³⁶⁰

Ai do que não é menino! Ai do que vive sem horror! Pois é o espanto que nos salva. Aquele que se horroriza pode esperar ainda a Ressurreição.

Nelson Rodrigues³⁶¹

O título acima representa uma das mais conhecidas frases de Nelson. Ela nos oferece uma noção da ênfase que nosso autor confere às interpretações. Essas podem tornar-se até mesmo “coerentes interpretações”, a despeito dos fatos, não haveria o menor problema, pois futebol é exatamente isso: torcer os fatos conforme se deseja que eles pareçam, como convém a cada um. Brota daí o inconformismo diante da “imparcialidade” e o imponderável do vídeotape de um jogo ou de um lance específico. Em defesa da visão única e irreplicável, Nelson dispara contra os “idiotas da objetividade” que representam a atitude científica neutra diante do futebol. Entram em cena também as tendências à adoção da fantasia, do delírio e do “estranho” como legítimos determinantes de nossa vida:

Amigos, o gostoso, na irradiação do futebol é a fantasia delirante. O confrade do microfone está sempre descrevendo um lance que não houve. Ou por outra: - ele apanha um fato e o retoca, transfigura e, numa palavra, enfeita o fato como um índio de carnaval. Cada jogo tem três versões sem a menor semelhança entre si: - a do rádio; a do videoteipe e a do torcedor. O videoteipe se caracteriza por uma veracidade burríssima e repito: - o videoteipe tem menos imaginação que o lambe-lambe do Passeio Público.³⁶²

Contra o fato consumado e indiscutível, Nelson defende a comemoração com intensa alegria quando um gol é feito, lavada e ostensivamente com a mão. Nesse caso, o equilíbrio e a sensatez não fazem sentido. Isso corresponderia a um dono de armazém que bota defeito na

³⁶⁰ Friedrich Nietzsche *O Nascimento da Tragédia o Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 19.

³⁶¹ Nelson Rodrigues *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 36.

³⁶² Nelson Rodrigues. *O Berro Impresso nas Manchetas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 322.

própria mercadoria que vai vender ao freguês. Nelson era um apaixonado pelo jeito de jogar do futebol brasileiro. Revoltava-se com aqueles da imprensa que glorificavam o futebol estrangeiro, alegando que este possuía táticas, técnicas ou fundamentos melhores. Vejamos a fúria rodriguiana para com jornalistas brasileiros que insistem em negar os méritos evidentiíssimos do nosso futebol e dos nossos jogadores e passam a enaltecer a seleção Húngara. Essa seleção fez uma revolução tática em meados da década de 50. Foi campeã olímpica em 1952 e no ano seguinte goleou a Inglaterra por 6 a 3 em Wembley:

Pois bem, alguns cronistas patricios entoaram um verdadeiro canto de autonegação. Eles clamavam, em suma, o seguinte: - os húngaros eram uns divinos e os nossos uns quase pernas-de-pau.. Já era a humildade brasileira que se desfraldava em Berna, com o escândalo de uma manchete. No regresso da delegação, esses confrades desembarcaram, aqui, com o mesmíssimo deslumbramento. Se falavam de um Puskas, escorria-lhes da boca uma água grossa e indescritível, que era a baba grossa e bovina de admiração. (...) São os colegas já referidos que se põem de cócoras, que se agacham, que se prostram no culto abjeto do futebol húngaro. Digo “abjeto” pelo seguinte: - porque esse esgar de subserviência disfarça e esconde aquele impulso de autonegação. (...) Sim, não é normal, não é salubre, não é nem viril que uns sujeitos exaltem os húngaros com histérico exagero para rebaixar o futebol patricio.³⁶³

Tal “baba” diante dos estrangeiros não passaria de demonstração de aceitação passiva diante do colonialismo. O nosso futebol-arte não se intimida diante do futebol-força. Os “gringos” podem até ter “saúde de vaca premiada”, mas ela é ineficaz diante da nossa bendita lentidão de brasileiros que comem rapadura há dois mil anos. A crônica rodriguiana pretende levar o leitor ao espanto diante de toda uma imprensa que se coloca de cócoras para admirar o estrangeiro. Nelson utiliza-se do sobressalto, do alarme e do susto. Esforça-se para retirar a nação do fascínio siderante diante da valorização do estrangeiro. Tal prostração demole nossa auto-estima e aciona mecanismos superegóicos de autocrítica, autonegação, que beiram o masoquismo. Só existe espanto quando se está engajado na experiência, caso contrário, temos somente a constatação da exterioridade, da indiferença. Diante das transformações sofridas na modernidade, Nelson preocupa-se com essa ausência da presença vital no brasileiro:

³⁶³ Nelson Rodrigues. *O Berro Impresso nas Manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 87.

O brasileiro se espanta cada vez menos. Somos, hoje, um povo de pouquíssimos espantos. Se nos servirem, num banquete, uma ratazana ensopada, nenhum de nós fará a concessão de uma surpresa. É ratazana? Pois que seja ratazana e com abóbora.³⁶⁴

Assim, de modo semelhante ao que fez Freud, Nelson, em suas produções, deu lugar especial ao espanto. O mundo humano socializa os diferentes tipos de espanto que um sujeito é capaz de experimentar. No adulto, por meio do esporte e da arte, restitui-se a possibilidade do espanto que o abandonara desde que deixou de ser criança:

Ao nos interrogarmos acerca da aptidão ao espanto, não podemos evitar tal questão: Por que tal aptidão que caracteriza a criança tenderia aparentemente a decair na idade da razão? Para formular corretamente a questão, é necessário nuançar tal afirmação, observando-se que não se trata de uma queda pura e simples, mas da instituição, na idade adulta, de uma clivagem a respeito do espanto: como se o espanto desertasse o domínio da existência cotidiana, sendo, institucionalmente recuperado nos teatros e nos estádios de esporte, ou seja, em espaços que lhe atribuem, com hora marcada, novamente uma oportunidade.³⁶⁵

Há um ponto em comum, fundamental e terapêutico, entre o jogo e a arte. Os dois tendem a arrancar o homem dessa coisa angustiante, silenciosamente constituída pelo cotidiano a que denominamos tédio. Uma pessoa entendiante é incapaz de surpreender, pois suas palavras tão previsíveis soam como desprovidas do imprevisto e da alteridade. E, se existe um estado de alma que Nelson atacou, esse foi o tédio:

Amigos, temos a ingenuidade de esperar de certos seres um comportamento normal. O santo, o gênio, o herói, a mulher bonita ou o craque, há de ter reações surpreendentes. Por exemplo: - Marilyn Monroe matou-se enquanto milhões de buchos, em todo o mundo, são felicíssimas. E nós vimos o que sucedeu com o Pelé, no Chile. O “deus da bola” deixou de jogar e os idiotas da objetividade pensam em “distensão”. Na verdade, o que houve foi a saturação da publicidade, da glória, da lenda. O mito cansado quis repousar. **E assim como o tédio produz as úlceras e, talvez, o câncer, também causa as distensões.**³⁶⁶ (grifo nosso)

Escrevendo para um jornal de circulação em massa, Nelson Rodrigues coloca a alma nacional em análise. Assim como na prática analítica, as crônicas rodriguianas levam o sujeito a espantar-se com essa terra estrangeira que é o Inconsciente. A estética aproxima a arte da terapia e privilegia o *pathos* como disposição afetiva fundamental. A criação do autor de *Pátria em chuteiras* elabora o Supereu brasileiro quando possibilita o contato com o estranho (*Das Unheimlich*), levando o sujeito a pasmar-se. Nesse sentido, pensamos como Didier-Weill: “Na medida em que o supereu é precisamente essa instância que, tendendo despojar o

³⁶⁴ Nelson Rodrigues. *Flor de Obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 58.

³⁶⁵ Alain Didier-Weill. *Os Três Tempos da Lei*. Rio de Janeiro: Jorge-Zahar, 1997, p. 18.

³⁶⁶ Nelson Rodrigues. *O Remador de Bem-hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 30.

homem de sua aptidão ao espanto, o leva a decair no já conhecido, não podemos escamotear a análise dessa decadência a que ele induz”.³⁶⁷

³⁶⁷ Alain Didier-Weill. *Os Três Tempos da Lei*. Rio de Janeiro: Jorge-Zahar. 1997, p. 29

Conclusão

A ironia fina rodriguiana foi audaciosa em cunhar poeticamente aquilo que representa o ‘óbvio ululante’ da canalhice no Brasil bem como sua possível redenção. Temas que, ao lado da cafajestagem, do cinismo, da remissão e do arrependimento, povoam o cotidiano da clínica e ficaram patentes na obra do dramaturgo. Ele redimensiona o universal, impregnando-o daquilo que podemos chamar de brasilidade. Assim, ele demonstra que tais temas constituem as idiossincrasias do nosso *mal-estar na cultura*.

Evidenciamos que Nelson Rodrigues é um ‘autor-terapeuta’ necessário para os dias de hoje. Ele alimenta a nossa esperança: “É isso que eu procuro quando escrevo: reconhecer a hediondez do ser humano. Para que se desenvolva nele uma série de competências psicológicas e sentimentais que fiquem trabalhando, elaborando dentro do leitor um processo.”³⁶⁸ Ele muito nos ensina sobre o campo clínico, pois aponta possibilidades criativas para o animal humano que muitas vezes tem que se abismar no próprio horror para sair de lá um pouco menos cego.

No universo rodriguiano, o mal que irrompe na tragédia vem de um bem que se sustenta até o limite por meio de consecutivas renúncias e que acaba por não ser mais mantido. Ocorre, então, uma corrupção superegóica que desencadeia os conflitos que vinham sendo negados. Na tragédia brasileira, segundo Nelson, o embate entre as antinomias vai em direção ao extremo: pureza (redenção) e impureza (canalhice); virgindade (remissão) e devassidão (cafajestagem); religiosidade (Deus) e blasfêmia (Satã) – em consonância com os sentimentos individuais que se definem pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para a repulsão, em paroxismos que proporcionam a estranheza (*Das Unheimlich*) no enredo. O reconhecimento de forças contraditórias coexistentes que não se anulam, afirmando-se mesmo na disparidade dos seus valores, deixa entrever sua afinidade com a noção de Inconsciente, com a “outra cena”, concebida por Freud para diferenciá-la da lógica da consciência.

O autor de “Honestidades cretinas” visou revelar as inconsistências morais do Estado, da Igreja e da Família de seu tempo no Brasil. Demonstrou o quanto essas instituições possuem de fachada que não resiste a um exame mais próximo sem que saltem aos olhos certos absurdos e hipocrisias. Nesse sentido, ele muito contribui para uma análise mais cuidadosa de seu funcionamento no Brasil e suas repercussões quando internalizadas sob a forma de Supereu. Tendo em vista que essas instituições são moralizantes e edificantes da

³⁶⁸ Nelson Rodrigues. *Pouco Amor Não é Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, orelha do livro.

civilização, a análise rodriguiana contribui diretamente para a compreensão da instância do Supereu brasileiro.

As características da cultura brasileira constituem um modo próprio de funcionamento dessa província da alma, pois se sabe que o Supereu é correlativo do declínio do complexo de Édipo e que a renúncia aos desejos edipianos amorosos e hostis é complementada pelas contribuições posteriores das exigências sociais e culturais. Nesse sentido, faz-se mister compreender tais idiossincrasias, que são fundamentais para a atuação clínica e para o embasamento teórico que respeite o contexto brasileiro. A consciência de que a teoria psicanalítica necessita ser lida sempre de acordo com o momento sócio-histórico-cultural de um povo para que atinja todo seu potencial interpretativo leva-nos a valorizar a contribuição profícua da obra desse exegeta do Brasil chamado Nelson Rodrigues.

Restringir as perversões ao comportamento aberto é apontar somente o que ela pode causar de repulsa no grande público. Porém, se buscarmos as dimensões psíquico-pulsionais, tanto naquele que executa o sintoma (o perverso), quanto naquele que o julga moralmente (o neurótico), notaremos a presença de uma grande fascinação. O perverso está envolto em sua arquitetura cênica e cínica com relação à suposta moral majoritária, buscando a descarga pulsional eminente diante da intensa fascinação que um objeto exerce sob o Eu. O Supereu pervertido encontra-se corrompido, condescendente e leniente com relação às moções pulsionais. O neurótico, por sua vez, fica sempre fascinado diante daquele mundo de delícias que ele apenas vislumbra pelo buraco da fechadura (para lembrar uma metáfora rodriguiana), pois o seu Supereu algoz o impede de vivenciar o que ele mais deseja. Forçosamente, torna-se fundamental esclarecer essas dimensões renegadas da perversão. Assim, ela pode ensinar-nos sobre a presença da fascinação na existência cotidiana. Descobriremos, então, porque Palhares conquistou tamanha fascinação depois que beijou a própria cunhada no corredor de casa.

Em *Boca de Ouro* demonstrou-se a presença de um gozo superegoico por meio do ressentimento. Nascido de mãe pagodeira, Boca foi expulso do paraíso uterino direto para um banheiro de gafeira. Daí em diante, sentiu-se condenado à condição de excremento. O caminho da violência e do ressentimento foi o percorrido por Boca na busca pela superação dessa angústia. Na condição de excremento da mãe e desprezando-se, ele torna-se incapaz de curar-se dessa ferida. A peça aponta para uma dimensão ética na elaboração do Supereu que demonstra a impossibilidade do homem atingir alguma resolução redentora por meio do furor destrutivo. O ressentimento alçado ao estado de uma paixão existencial e a raiva cega que dele decorre levam ao abismo e ao aniquilamento pela morte.

Na análise da peça *A falecida*, demonstramos que a tão sonhada elevação moral de Zulmira, que ocorreria em seu enterro pomposo, fracassou. A redenção tornou-se um logro. O enterro barato de Zulmira encaminhou o desfecho do drama para uma realidade trágica. Esse destino atroz é comum entre os personagens rodriguianos que são movidos por um Inconsciente a pregar-lhes peças. Não há lugar para o cálculo e para o planejamento da própria sina. Esse desfecho contém uma estranha estranheza (*Das Unheimlich*) relacionada com elementos determinantes indisponíveis à consciência racional. Evidencia-se, assim, que no trabalho clínico, a estética, tal como é encontrada na criação literária, deve ocupar um lugar tão relevante quanto a racionalidade.

Em *Dorotéia*, o mostrar e o esconder que enfatizam o olhar estão presentes não somente na utilização da máscara, mas também nos leques com que as tias cobrem e descobrem seus rostos, além do jarro e das botinas, que surgem e desaparecem da cena sugerindo a lógica da *dobra*, um recurso fundamental na criação barroca. A dobra é um elemento de transição, de encontro ou circulação entre o interior e o exterior que caracteriza a obra barroca. Nesse sentido, pensamos que esse recurso barroco é fundamental no desvelamento do Supereu, pois esse paradoxal conceito freudiano nem é interno, nem é externo, nem é coletivo, nem individual. Com efeito, essa província da alma constitui-se na fronteira entre esses campos. Como um bom barroquiano, Nelson Rodrigues oferece-nos uma lente para vermos além e aquém, um olhar para dentro e um olhar para fora que põe o mundo de cabeça para baixo, num exercício de pesquisa da verdade por meio do contato com o trágico. Colocando “o mundo às avessas”, em um processo desmascarador da realidade, no qual, muitas vezes, o temor do contato com a própria hediondez é visto como o principal ardil para o mascaramento.

Nelson pensava que os homens tenderiam mais a serem canalhas do que redimidos. Aqui reinaria o pessimismo. Entretanto, haveria uma saída em que poderia florescer a auto-estima e a bondade do povo brasileiro. Isso poderia advir como consequência da identificação de todo um povo com os talentos individuais dos jogadores do escrete nacional. Se a remissão do sujeito poderia surgir do amor, toda a redenção de um povo poderia acontecer a partir do talento e da genialidade da seleção brasileira de futebol. O que sobressai nessa concepção rodriguiana é o ceticismo na capacidade da razão em proporcionar felicidade aos seres humanos. Em contrapartida, ocorre a aposta na redenção humana pela via do espanto e dos afetos: ora pelo amor, ora pela paixão nacionalista desencadeada pela seleção brasileira. Essas são demonstrações da visão romântica que permeia o mundo rodriguiano.

Nelson Rodrigues foi um crítico aguerrido do tédio, da *a-pathia* e da autocoerção nos tempos modernos. Tais funções decorrentes da auto-observação superegóica impõe embotamentos afetivos ao sujeito que se torna um “zumbi”, dominado pela neurose obsessiva. Rotulado como “reacionário”,- Nelson fez verdadeira militância, por meio dos seus escritos, contra esse modo de funcionamento fundado na renúncia pulsional. Como um legítimo passional, ele não suportava essa vida de aparências e atitudes politicamente corretas que se tornavam pulsionalmente mortíferas.

O dramaturgo sempre dizia que sua obra nada mais era do que uma reflexão sobre a vida e a morte. Por isso, o trágico. Por todas as críticas que fez às concepções racionalistas sobre a existência humana, pelo valor que atribuía ao arrebatamento, ao espanto, e à importância que o sofrimento pode adquirir, por apontar os idiotas da objetividade e valorizar, sobremaneira, a realidade psíquica de cada um, e, principalmente, por acreditar que a vida que vale a pena é aquela vivida com paixão, pensamos que Nelson Falcão Rodrigues é um legítimo pensador sobre o campo *psicopatológico*. Daí sua importância para todos aqueles que se interessam por esse campo e querem vê-lo articulado a uma melhor compreensão da alma brasileira.

Freud postula que a criação literária pode atuar sobre o Supereu de modo a proporcionar um destino sublimado para a pulsão, diferenciado do sintoma. As forças que impelem os artistas a criar são os mesmos conflitos que, em outras pessoas, levam à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições. Um dos objetivos do artista é libertar-se por meio da comunicação de sua obra a outro que sofra de conflito semelhante e proporcionar-lhe, também, alguma libertação. Pensamos que, por meio de sua criação literária, Nelson Rodrigues conseguiu uma alternativa para o adoecimento psíquico que o espreitava, pois, a constelação trágica de sua vida, os sofrimentos na carne e na alma, poderiam ter desencadeado psicopatologias incapacitadoras. No entanto, *O Anjo Pornográfico* conseguiu libertar-se desse caminho mórbido por intermédio de sua arte. Seu talento representa uma simbolização para o escarafunchar na lama humana recalcada diante de forças moralizantes. O fascínio que ele provoca nos leitores pode ser resultado do vislumbre de um contínuo processo de libertação. Como nossa pesquisa versa sobre o Supereu, acreditamos que Nelson possuía um Supereu problematizado, que, no entanto, não o impediu de comunicar isso ao outro e, desse modo, sublimar seus pântanos íntimos. O reconhecimento que sua obra atingiu diante do público foi vital para que essa sublimação ocorresse. Nelson tinha consciência do valor de sua obra e, apesar de algumas reações contrárias, sua criação foi

acolhida e admirada e, ainda em vida, recebeu as merecidas homenagens como um dos mais importantes artistas que esse país já produziu.

Por fim, devemos admitir que fomos capturados pelo universo rodriguiano. Em vários momentos do percurso nosso orientador apontou a presença da fascinação. Essa mediação foi fundamental para promover o distanciamento necessário para realizar a análise interpretativa. No ambiente acadêmico, onde impera a racionalidade, há de se cuidar para os riscos de deixar-se levar pela dimensão do arrebatamento estético. No entanto, pensamos que essa apreensão *páthica* é essencial para a construção do saber clínico. Nesse sentido, esperamos motivar o leitor a prosseguir no estudo das obras rodriguianas e deixar-se levar por dimensões não controláveis pela consciência as quais podem ser despertadas pelo contato com a obra do *Anjo Pornográfico*.

Referências Bibliográficas

Obras de Nelson Rodrigues

RODRIGUES, Nelson. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O Óbvio Ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 52.

_____. *A Cabra Vadia: Novas Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

_____. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

_____. *O Remador de Bem-Hur*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Flor de Obsessão*, São Paulo: Companhia das Letras 1997.

_____. *A Mentira*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

_____. *Não Se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo: O Consultório Sentimental de Nelson Rodrigues / Myrna*. São Paulo: Companhia das Letras: 2002.

_____. *Pouco Amor não é Amor*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

_____. *O Profeta Tricolor: Cem Anos de Fluminense*. São Paulo Companhia das Letras, 2002.

_____. *Minha Vida / Suzana Flag (Nelson Rodrigues)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O Baú de Nelson Rodrigues: Os Primeiros Anos de Crítica e Reportagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Teatro completo, volume 1: Peças Psicológicas*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 2004

_____. *Teatro completo, volume 2: Peças Míticas* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 2004

_____. *Teatro completo, volume 3: Tragédias Cariocas I*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 2004

_____. *Teatro completo, volume 4: Tragédias Cariocas II* ,Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 2004

_____. *A Vida Como Ela É...* . Rio de Janeiro: Agir. 2006

_____. *O Berro impresso nas manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007

Obras de Freud

FREUD, Sigmund *A Interpretação dos Sonhos*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1900.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1905.

_____. *Personagens Psicopáticos no Palco* Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1942 (1905 ou 1906)

_____. *Atos Obsessivos e Práticas Religiosas*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1907.

_____. *Escritores Criativos e Devaneio*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, (1908 [1907]).

_____. *Caráter e Erotismo Anal*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1908

_____. *Moral Sexual 'Civilizada' e doença nervosa moderna*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1908.

_____. *Sobre as Teorias Sexuais das Crianças*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1908.

_____. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1910.

_____. *A Concepção Psicanalítica da Perturbação Patogênica da Visão*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1910.

_____. *Notas Psicanalíticas Sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (Dementia Paranóides)*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1911.

_____. *Totem e Tabu* Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1913

_____. *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1914.

_____. *A Repressão*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1915.

_____. *O Inconsciente*. Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1915.

_____. *Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico*, Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. 1916.

_____. *O Estranho* Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1919.

_____. *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*, Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1921.

_____. *A Teoria da Libido e o Narcisismo*, Edição *Standard* das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1921.

_____. *O Ego e o Id* Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1923.

_____. *O Problema Econômico do Masoquismo*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1924.

_____. *O Humor*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1927.

_____. *Dostoievski e o Parricídio*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1928.

_____. *O Mal Estar na Civilização*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1930.

_____. *Novas Conferências Introdutórias sobre psicanálise* Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1933

_____. *A Dissecção da Personalidade Psíquica*. Edição *Standard* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. 1933

Demais Referências Bibliográficas

- ANZIEU, Didier. *Psicanálise e Linguagem: Do Corpo à Fala*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- ARAGÃO, L.T. et al *Clínica do Social*. São Paulo: Escuta, 1991)
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A Vocação do Prazer: A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco 1993
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- BARCELLOS, J.C. & DAVID, S.N. (org) *A Renúncia*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2006.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Teatro e estado do barroco*. Estudos Avançados, São Paulo, v.4,n.10, 1990.Disponível<<http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 21 fev 2007. Pré-publicação.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CLAVREUL; J. *L'ordre médical*, Paris, Seuil, *passim*,1977..
- CUNHA, Francisco Carneiro da. *Nelson Rodrigues Evangelista*. São Paulo: Editora Giordano, 2000.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*.Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIDIER-WEILL: *Os Três Tempos da Lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- EIGUER, A. *Le Pervers-Narcissique et son Complice*. Paris: Dunod,1989..
- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FILHO, Mario. *O Negro no Futebol Brasileiro*. (4º. ed.) Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- FREITAS, Luis Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

- GALEFFI, Romano. *A Filosofia de Immanuel Kant*. Brasília: Editora da UnB, 1986.
- GEREZ-AMBERTÍN, Marta. *As vozes do Supereu*. Caxias do Sul: EducS, 2003.
- JONES, Ernest. *Papers on Psycho-analysis*. Boston: Beacon, 1961.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70 1948/2005.
- LAPLANCHE, Jean. *Castração: Simbolizações*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LAPLANCHE, Jean. *Sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. COMPLETAR
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LOPES, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues, Trágico, então moderno: 2º. ed.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 20: Mais, Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LE RIDER, Jacques. (org) *Em torno de O mal-estar na cultura*, de Freud. São Paulo: Escuta, 2002.
- MAGALDI, Sabato *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Global editora, 2004.
- MARTINS, Francisco. *O Nome Próprio*. Brasília: Editora da UnB, 1991.
- _____. *O Complexo de Édipo*. Brasília: Editora UnB, 2002.
- _____. *Psicopathologia II: Semiologia Clínica*. Brasília: Universidade de Brasília – Laboratório de Psicopatologia e Psicanálise – ABRAFIPP, 2003.
- _____. *Psicopathologia I: Prolegômenos*, Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2005.
- _____. *O Aparentar, o Dever, o Pensar e o Devir: ensaios analítico-existenciais sobre figuras exemplares do cinema e da literatura*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- Martins, Francisco & PORTO, Marcelo. *O Palhares de Nelson Rodrigues e o Supereu Freudiano*. TRIEB / Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro. Vol.VI No. 01, Editora Imprinta Express: SBPRJ, 2007.

- MELLO, Alexandre & NUNES, Gustavo. *Vestindo Nelson*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- MARQUES, José Carlos. *O Futebol em Nelson Rodrigues*, São Paulo: Educ, 2003.
- MAURANO, Denise *A Face Oculta do Amor: A tragédia à Luz da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001, p. 61.
- MUECKE, D.C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1887/1998.
- _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Luiz Arthur. *Dorotéia* in *Range Rede Revista de Literatura*. Rio de Janeiro. Ano 04 No. 04.1998.
- PELLEGRINO, Hélio. *O Boca de Ouro* in RODRIGUES, Nelson.. *Teatro Completo Vol. 4: Tragédias Cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A burrice do demônio*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. *Nelson Rodrigues e a Obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ROTH, Priscila. *O Supereu*. Portugal: Almedina Editora, 2002.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANDLER, Paulo César. *As Origens da Psicanálise na Obra de Kant*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do Quadrado à Elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: O Inferno de Todos Nós*. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2007.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

STOLLER, Robert. *Observando a Imaginação Erótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VITAL BRAZIL, Horus. *Dois ensaios entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VOGT, Carlos. & Waldman, Bertra. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

XAVIER, Ismail *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Bibliografia consultada (não citada) sobre Nelson Rodrigues

ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. “*Com Brasileiro Não Há quem possa*”: *Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues: O Melhor Personagem da Obra Rodriguiana*. Tese de Mestrado Aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 1995.

BRANCO, Lúcio Allemand. *A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues*, Tese de mestrado aprovada pelo Instituto de Letras da UERJ, 2006.

CHAVES, Claudia de Alcântara. *Flor de Obsessão em Quatro Atos* Tese de Mestrado aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 1991.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo. Ateliê Editorial, 1998.

FILHO, José Fernando Marques de. *A Comicidade da Desilusão: O humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*. Tese de mestrado aprovada pelo Instituto de Letras da UnB, 1997.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1990.

LOPES, Anchyses Jobim. *Dorotéia de Nelson Rodrigues: Poesia, Sonho e Repressão sexual*. Revista estudos de Psicanálise – Publicação anual do Circuito Brasileiro de Psicanálise, número 23. Recife, setembro de 2000.

MARIANI, Luiza Helena Sampaio Corrêa. *Futebol, Imaginário e Autonomia: Uma Versão Rodrigueana da Sociedade Brasileira*. Tese de Mestrado Aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 1999.

MURAD, Eliane Barros. *Luz e Sombra no Teatro de Nelson Rodrigues*. Tese de Mestrado Aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 1982.

MARTUSCELLI, Carmine. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

OITICICA, Ricardo Beserra da Rosa. *Nelson Rodrigues, O Bobo na Corte de Médi*. Dissertação de Mestrado aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 1988.

PIMENTEL, A. Fonseca. *O Teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.

QUENTAL, Irene Bosisio *Flor de Obsessão: As reportagens policiais do jovem Nelson Rodrigues*. Tese de mestrado aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 2005.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, Meu Irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SALOMÃO, Irã. *Nelson, Feminino e Masculino*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

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

SCORZA, André Colson. *O Encontro de Nelson Rodrigues e Manuel Bandeira nas lembranças obsessivas da Rua Alegre*. Tese de mestrado aprovada pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, 2004.

SOUTO, Carla *Nelson “Trágico” Rodrigues*, Rio de Janeiro, Editora Agora da ilha, 2001.

SOUTO, Petra Ramalho. *As Mulheres de Nelson*. João Pessoa: Idéia, 2005.

XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. *O Rio como ele é... Nelson Rodrigues: sensação e percepção*. Dissertação de Mestrado aprovada pelo Departamento de História da PUC-Rio, 2005.

Bibliografia consultada (não-citada) de apoio.

BARTUCCI, Giovanna (org) *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- CARDOSO, M. R. *Superego*. Rio de Janeiro: Escuta, 2002.
- CASTIEL, Sissi Vigil. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007.
- FILHO, A. Carlos Pacheco e Silva. *Cinema, Literatura, Psicanálise*. São Paulo: EPU, 1988
- GEREZ-AMBERTÍN, Marta. *Imperativos do Supereu*. São Paulo: Escuta, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 16ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo (Coleção Clínica Psicanalítica), 2004.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MAURANO, Denise. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor 2003.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *Psicanálise e Teatro: uma pulsão espetacular*. São Paulo: Escuta 1997.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura / Funarte, 1995.
- MOISÈS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix.
- OCARIZ, Maria Cristina. *O Sintoma e a Clínica Psicanalítica: O Curável e o que não tem Cura*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2003.
- PORTO, Marcelo Duarte. *Estudos Sobre o Supereu e a Promessa*. Tese de Mestrado Aprovada pelo Instituto de Psicologia da UnB, 2002.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Futebol e Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.
- SANDLER, Joseph . *Da segurança ao Superego*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.