

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**A VIDA COMO ELA É:  
O PARADOXO DO SUJEITO EM NELSON RODRIGUES**

Fernanda Hamann de Oliveira

**2016**



**A VIDA COMO ELA É:  
O PARADOXO DO SUJEITO EM NELSON RODRIGUES**

Fernanda Hamann de Oliveira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Fernanda Costa-Moura

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2016

**A VIDA COMO ELA É:  
O PARADOXO DO SUJEITO EM NELSON RODRIGUES**

Fernanda Hamann de Oliveira

Orientadora: Fernanda Costa-Moura

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

---

Presidente, Profa. Dra. Fernanda Costa-Moura

---

Profa. Dra. Anna Carolina Lo Bianco

---

Profa. Dra. Tania Cristina Rivera

---

Profa. Dra. Juliana de Miranda e Castro Arantes

---

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silveira

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2016

Oliveira, Fernanda Hamann de.

A vida como ela é: o paradoxo do sujeito em Nelson Rodrigues/ Fernanda Hamann de Oliveira – Rio de Janeiro: UFRJ, CFCH, IP, 2016.

x, 138f.; 31 cm.

Orientadora: Fernanda Costa-Moura

Tese (doutorado) – UFRJ/ Instituto de Psicologia/ Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, 2016.

Referências Bibliográficas: f. 115-128.

1. Psicanálise. 2. Literatura. 3. Nelson Rodrigues. 4. Sujeito. 5. Paradoxo. I. Oliveira, Fernanda Hamann de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica. III. A vida como ela é: o paradoxo do sujeito em Nelson Rodrigues.

Para Francisco Leonel Fernandes, por me acompanhar, ao longo de uma década, na invenção de uma verdade – a de que o desejo me espreitava atrás da esquina onde a literatura e a psicanálise se encontram.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Fernanda Costa-Moura, por ter me ajudado a criar contornos produtivos para a angústia que borrava as fronteiras entre a minha pesquisa e os meus questionamentos sobre o desejo, a escrita e a vida. E por ter temperado a exigência de trabalho com uma presença ativa junto ao meu esforço de elaboração da tese.

À banca avaliadora, pela participação não só nas formalidades de avaliação, mas sobretudo na construção deste trabalho. A Tania Rivera e Anna Carolina Lo Bianco, que, para a minha surpresa, transformaram um exame de qualificação numa experiência tão perturbadora e frutífera quanto algumas raras sessões de análise. A Flávia Trocoli, por me transmitir que é possível uma relação entre literatura e psicanálise que não seja de aplicação. E a Juliana Castro, pela companhia na formação psicanalítica e na aposta de que a literatura pode fornecer subsídios determinantes para essa formação.

Ao Tempo Freudiano Associação Psicanalítica, a maior das minhas fontes de pesquisa sobre o sujeito e o paradoxo. O dizer de Antonio Carlos Rocha transborda em cada uma das entrelinhas desta tese, assim como as palavras de Ana Cristina Manfroni (que fazem o significante dançar entre a psicanálise e a literatura) e os diálogos que tive a sorte de tecer com Sandra Flanzer e Luiza Ribeiro (que me davam vontade de sair correndo para casa e escrever).

Aos queridos amigos Rosana Bines, Edson Saggese, Julia Moura, Ana Luiza Beraba, Renata Telles, Carolina Pucu, Rafael Cariello, Rafael Metri, João Paulo Hildebrandt e Natalie Lima, que permitiram a entrada dos meus temas de pesquisa nos nossos deliciosos bate-papos sobre qualquer coisa do mundo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, à UFRJ e à CAPES, pela oportunidade de registrar e desdobrar algumas das minhas grandes inquietações.

Aos meus pais e sogros, pelo enorme apoio.

A Tiago e Tomás, pelo enorme amor.

A Nelson, Freud e Lacan, pelos tesouros que nos deixaram.

## RESUMO

### A VIDA COMO ELA É: O PARADOXO DO SUJEITO EM NELSON RODRIGUES

Fernanda Hamann de Oliveira

Orientadora: Fernanda Costa-Moura

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Esta tese promove um encontro entre psicanálise e literatura, pautado pelo encontro entre as obras de Freud, Lacan e Nelson Rodrigues. O trabalho articula textos da coluna *A vida como ela é...*, mantida pelo escritor brasileiro no jornal *Última Hora* entre 1951 e 1961, a três concepções psicanalíticas da literatura. A concepção freudiana da literatura como “sonho diurno”, que oferece ao sujeito uma via de *realização de desejo*, pela fantasia. A concepção também freudiana da literatura como *encontro com o estranho familiar*, uma inquietante estranheza que diz respeito ao sujeito, por mais que lhe pareça alheia e bizarra. E a concepção lacaniana da literatura como *litoral* entre os registros simbólico e real da experiência do sujeito. A partir dessas três concepções, que implicam em três *funções* da literatura, proponho uma quarta, que abarca as três anteriores, da literatura como *práxis*: uma prática de linguagem que permite tratar o real pelo simbólico, sem prescindir de uma amarração desses dois registros com o registro do imaginário. Ao longo de todo o trabalho, sustenta-se a aposta de que a literatura de Nelson Rodrigues é capaz de produzir um efeito de *transmissão* do funcionamento paradoxal do sujeito do qual se ocupa a psicanálise.

**Palavras-chave:** Psicanálise; Literatura; Sujeito; Transmissão; Nelson Rodrigues.

Rio de Janeiro

Dezembro de 2016

## ABSTRACT

### LIFE AS IT IS: THE PARADOX OF THE SUBJECT IN NELSON RODRIGUES

Fernanda Hamann de Oliveira

Supervisor: Fernanda Costa-Moura

*Abstract* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

This thesis promotes an encounter between psychoanalysis and literature, based on the encounter between the works of Freud, Lacan and Nelson Rodrigues. It articulates texts from the column *Life as it is ...*, maintained by the Brazilian writer in the newspaper *Última Hora* between 1951 and 1961, to three psychoanalytic conceptions of literature. Freud's conception of literature as a "daydream", which offers the subject a path of *realization of desire*, in fantasy. Freud's other conception of literature as an *encounter with a familiar uncanny*, a disquieting strangeness that concerns the subject, although it seems alien and bizarre. And Lacan's conception of literature as a *littoral* between the symbolic register and the real register of the subject's experience. From these three conceptions, which imply three *functions* of literature, I propose a fourth, which includes the three previous ones, of literature as a *praxis*: a practice of language that allows to treat the real by the symbolic, without dispensing an articulation of these two registers with the imaginary register. Throughout the work, it is sustained that Nelson Rodrigues' literature can produce an effect of *transmitting* the paradoxical functioning of the subject of which psychoanalysis is concerned.

**Key-words:** Psychoanalysis; Literature; Subject; Transmission; Nelson Rodrigues.

Rio de Janeiro

Dezembro de 2016

## RÉSUMÉ

LA VIE COMME ELLE EST: LE PARADOXE DU SUJET CHEZ NELSON RODRIGUES

Fernanda Hamann de Oliveira

Directrice: Fernanda Costa-Moura

*Résumé* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Cette thèse favorise une rencontre entre la psychanalyse et la littérature, sur la base de la rencontre entre les œuvres de Freud, Lacan et Nelson Rodrigues. Le travail combine des textes de la colonne *La vie comme elle est ...*, maintenue par l'écrivain brésilien dans le journal *Última Hora* entre 1951 et 1961, avec trois conceptions psychanalytiques de la littérature. La conception freudienne de la littérature comme "rêverie", ce qui donne au sujet un moyen de *réalisation de désir*, par le fantasme. La conception aussi freudienne de la littérature comme une *rencontre avec l'étrange familier*, une inquiétante étrangeté qui concerne au sujet, même si lui semble éloignée et bizarre. Et la conception lacanienne de la littérature comme *littoral* entre les registres symbolique et réel de l'expérience du sujet. A partir de ces trois conceptions, qui impliquent trois *fonctions* de la littérature, je propose une quatrième, qui couvre les trois précédentes, de la littérature comme une *praxis*: une pratique de langage qui permet de traiter le réel par le symbolique, sans renoncer à une articulation de ces deux registres avec le registre de l'imaginaire. Tout au long du travail, il est soutenu que la littérature de Nelson Rodrigues est capable de produire un effet de *transmission* du fonctionnement paradoxale du sujet qui engage la psychanalyse.

**Mots-clés:** Psychanalyse; Littérature; Sujet; Transmission; Nelson Rodrigues.

Rio de Janeiro

Dezembro de 2016

## SUMÁRIO

<b>1. PRIMEIRAS PALAVRAS: SUJEITO, PARADOXO</b> .....	p. 13
1.1. Uma pesquisa em dois tempos .....	p. 13
1.2. Entre a literatura e a psicanálise, um encontro .....	p. 16
1.3. Entre a literatura e a psicanálise, o sujeito .....	p. 20
1.4. Entre a literatura e a psicanálise, o paradoxo .....	p. 30
<b>2. “POR CAUSA DE FREUD”: LITERATURA COMO REALIZAÇÃO DE DESEJO</b> .....	p. 33
2.1. Da psicanálise ao freudismo .....	p. 33
2.2. Nelson com Freud .....	p. 35
2.3. Realização de desejo .....	p. 38
2.4. O brincar, o sonho e o “sonho diurno” .....	p. 43
2.5. Ambivalência afetiva .....	p. 46
2.6. O chiste, o ato falho e a transindividualidade do inconsciente .....	p. 50
2.7. A outra satisfação .....	p. 52
2.8. O conteúdo é a forma .....	p. 54
<b>3. “MALDADE”: LITERATURA COMO ENCONTRO COM O ESTRANHO FAMILIAR</b> ...	p. 58
3.1. Anjo pornográfico .....	p. 58
3.2. Neurose e perversão .....	p. 60
3.3. Civilização e barbárie .....	p. 67
3.4. Sadismo e masoquismo .....	p. 76
3.5. O estranho familiar .....	p. 80
<b>4. “NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA COMO ELA É”: LITERATURA COMO LITORAL</b> .	p. 84
4.1. Entre o saber e o gozo, a literatura .....	p. 84
4.2. Da moral à ética .....	p. 90
4.3. A aura trágica do real .....	p. 92
4.4. Frente à demanda de felicidade .....	p. 98
4.5. Estilo e transmissão .....	p. 101

<b>5. À GUIA DE CONCLUSÃO: LITERATURA COMO PRÁXIS</b> .....	p. 105
5.1. Nelson Rodrigues vive .....	p. 105
5.2. O <i>escriptor</i> vive .....	p. 107
5.3. A <i>práxis</i> psicanalítica e a <i>práxis</i> literária .....	p. 109
5.4. Últimas palavras .....	p. 112
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	p. 115
<b>7. PRIMEIRO ANEXO</b> .....	p. 129
Fotocópias dos textos da coluna <i>A vida como ela é...</i> citados ao longo da tese, tal como diagramados e publicados originalmente no jornal carioca Última Hora	
<b>8. SEGUNDO ANEXO</b> .....	p. 138
Edição de bolso do livro <b>O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é</b> , de Nelson Rodrigues, fruto de um primeiro tempo da pesquisa que culminou nesta tese	

*Sou um perplexo diante das coisas que faço e diante das frases que digo.  
Porque realmente todas essas frases vêm embebidas de sangue vivo.*

Nelson Rodrigues<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rodrigues, 1997, p. 60.

## 1.

### PRIMEIRAS PALAVRAS:

### SUJEITO, PARADOXO

*Toda coerência é, no mínimo, suspeita.*

Nelson Rodrigues<sup>2</sup>

#### 1.1. UMA PESQUISA EM DOIS TEMPOS

Era uma vez um escritor que, durante dez anos, escreveu e publicou, de segunda-feira a sábado, um novo conto por dia. Praticamente sem interrupções. Seis textos por semana. Cerca de vinte e cinco por mês. Trezentos por ano. Milhares, ao final de uma década.

Esse trabalho, que pode parecer insano, foi o que Nelson Rodrigues sustentou com a coluna *A vida como ela é...*, no jornal carioca Última Hora, de Samuel Wainer, entre 1951 e 1961. Nesse contexto, ele escreveu e publicou histórias como a famosa *A dama do loteamento* – imortalizada em 1978 no longa-metragem de Neville de Almeida, uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro –, entre tantas outras que inspiraram incontáveis adaptações. Do programa radiofônico narrado por Procópio Ferreira, com direito à venda de discos e fotonovelas, nos anos 1960, passando pela série televisiva dirigida por Daniel Filho e exibida em horário nobre pela TV Globo, nos anos 1990, *A vida como ela é...* se encena e se reencena em múltiplos formatos e ocasiões até hoje, especialmente no teatro – o gênero favorito de Nelson.

Um acervo completo do Última Hora se encontra arquivado na Fundação Biblioteca Nacional, na capital fluminense, e disponível em cópias microfilmadas para

---

<sup>2</sup> Rodrigues, 1997, p. 45

a consulta pública. Nesse acervo, alguns textos de *A vida como ela é...* estão parcial ou totalmente ilegíveis. Mas a maioria, legível, permite que se dê continuidade a uma sucessão de compilações, publicadas por diferentes editoras desde o final do século passado. As duas primeiras, lançadas em 1961 e 1974, foram coordenadas pelo próprio Nelson. Outras, lançadas na década de 1990, pelo escritor Ruy Castro, autor da celebrada biografia *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992). E várias se sucederam nas últimas décadas, como resultado de um esforço quase arqueológico de pesquisa e organização desse tesouro da literatura brasileira.

Tive a sorte de participar de tal esforço, como pesquisadora contratada pela editora Agir, do Grupo Ediouro, no ano de 2007.<sup>3</sup> Por cerca de um mês e meio, frequentei assiduamente a Biblioteca Nacional, experimentando uma verdadeira overdose de *A vida como ela é...*, lendo dezenas de histórias por dia, levando para casa os personagens, os enredos, o universo rodriguiano, do qual já podia sentir um cheiro, um gosto, uma intensidade que invadiu a minha vida inclusive em sonhos.<sup>4</sup> Dessa experiência resultou a compilação *O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é* (2008), publicada pelo Pocket Ouro, selo da Agir que edita livros de bolso.<sup>5</sup> No ano seguinte, a mesma pesquisa alimentou a publicação, também pela Agir, de outra compilação: *Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é* (2009).

Minha tarefa era selecionar, entre os textos que pesquisava, aqueles totalmente legíveis e, entre estes, aqueles ainda não publicados em compilações anteriores e, entre estes, aqueles que pareciam mais interessantes e viáveis comercialmente. Um dos critérios comerciais para cortar um conto da seleção era, por exemplo, o fato dele repetir um mesmo desfecho já presente em outros – “Deu-lhe três tiros à queima-roupa”, “Tirou

---

<sup>3</sup> Antes de cursar uma Graduação em Psicologia, cursei uma Graduação em Comunicação Social, e por vários anos trabalhei como pesquisadora, revisora e redatora para algumas editoras cariocas.

<sup>4</sup> Como Primeiro Anexo a esta tese, incluo fotocópias dos textos da coluna *A vida como ela é...* citados ao longo da tese, tal como diagramados e publicados originalmente no jornal Última Hora.

<sup>5</sup> Como Segundo Anexo a esta tese, incluo um exemplar do livro, pronto para ser saboreado ao gosto do leitor, onde consta, entre os créditos, a referência ao meu nome de solteira – Fernanda Passarelli – pelo trabalho de pesquisa e seleção de textos.

a própria vida”, “Enlouqueceu”, “Teve de ser internado”, “Jogou-lhe iodo nos olhos” são alguns que, até hoje, não me saem da memória. Excluída da seleção editorial porque tomada como um descuido do autor, efeito da pressa ou de uma escrita vulgar, essa repetição é, para uma leitura marcada pela psicanálise, um dado fundamental.

No artigo intitulado “A fala esvaziada em Nelson Rodrigues” (2007-2008/2011), Leyla Perrone-Moisés discorre sobre a presença marcante da repetição na obra rodriguiana, lembrando que “[essa] repetição é indicativa da decepção, da falta do real”. Para a autora, “No texto literário, em que tudo significa, a repetição é justamente a maneira de alertar-nos, para além do tédio, de que verdades fundamentais podem dela advir” (p. 176).

Os suicídios, homicídios, mutilações, agressões, enlouquecimentos, entre outros elementos tão veementemente, quase toscamente, insistentes em *A vida como ela é...*, nos alertam, sobretudo, para o trabalho de um escritor que se deixou atravessar por um empuxo à escrita que o ultrapassava. Um empuxo que dá notícias do próprio funcionamento da pulsão, que pulsa ininterruptamente numa exigência de satisfação com que acossa o sujeito. Neste ponto, a obra rodriguiana é emblemática da dinâmica da sublimação – esse desvio da pulsão para realizações culturalmente valorizadas –, um dos quatro destinos pulsionais elencados por Freud (1915a/2010). Emblemática da sublimação, mas não tanto em sua vertente de *resistência* ao sexual, apontada entre as primeiras considerações freudianas sobre o tema (Freud, 1905a/2011). E muito menos em sua concepção de um suposto final feliz para o conflito pulsional, capaz de liberar o sujeito do recalque e do sintoma neurótico, conforme quiseram muitos pós-freudianos. A obra rodriguiana é emblemática da sublimação, sim, na sua pressa, na sua pressão, na sua força *desviante* e portanto reveladora da condição mais própria da pulsão – a de jamais se apaziguar, justamente porque, diferente do instinto animal, ela não se atém a um único objeto, nem a um único objetivo (Lacan, 1959-1960/1988).

Também não foram poucos os erros de ortografia ou digitação que encontrei nos textos de *A vida como ela é...* que pesquisei. Alguns, pontuais, apareciam inclusive entre as histórias que selecionei, orientada pelos parâmetros da editora. E me custava algum quinhão de sofrimento o ato de me autorizar a corrigi-los, na minha transcrição. Limpar o lapso, o tropeço, o traço de uma escrita suja e urgente.

Suprimidos da minha seleção editorial, as repetições, os lapsos, os tropeços a que fui exposta, uma vez mergulhada no texto de Nelson, me deixaram marcas e indagações. Provocaram reações afetadas: choro, riso, susto, confusão. Produziram restos. Indícios de que, num laço literário, o sujeito não corresponde à figura do autor. A escrita literária dirigida a um sujeito suposto ler, assim como a fala analítica dirigida a um sujeito suposto saber, instauram laços languageiros nos quais se produzem certos efeitos. E aquilo que opera, num laço analítico ou num laço literário, não se isola nem se restringe a um dos polos envolvidos. Transborda no entre.

## **1.2. ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE, UM ENCONTRO**

Como afirma Tania Rivera (2014), a obra de arte já nasce marcada por uma incompletude, pela dependência do outro para poder existir. Afirmação que se estende à obra literária, na medida em que a literatura pode ser definida como *a arte da palavra*, ou mais precisamente *a arte da letra*. Definição calcada na etimologia latina da palavra, que aglutina o radical *littera* (“letra”) ao sufixo (*t*)*ura* (“resultado ou instrumento da ação”) também partícipe da morfologia de outros vocábulos referentes ao universo das artes – *pintura*, *escultura* etc. (Cunha, 2007).

Uma concepção que interessa particularmente a nós, debruçados sobre um encontro entre literatura e psicanálise: a da literatura como resultado ou instrumento da ação da letra. Interessa porque poucos campos apostam na ação da letra com tanta veemência quanto a psicanálise. Da letra enquanto suporte material do significante, tal como define Lacan ao discorrer sobre *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957a/1998), e ao conceituar o sujeito enquanto aquilo que um significante representa para outro significante. Ao conceituar o sujeito, portanto, enquanto um resultado da ação do significante, ação que constitui o pilar da *cura pela fala*, desde os primórdios da clínica psicanalítica. Daí o neologismo lacaniano que designa o ser humano como o *falasser* – o ser que fala, ou o *húmus* da linguagem: esse resto de matéria languageira que se deposita no chão, fertilizando-o (Lacan, 1969-1970/1992, p. 48).

Lacan se debruça sobre o resultado da ação da letra em *O seminário sobre “A carta roubada”* (1956a/1998), referente ao conto de Edgar Allan Poe (1844/2008) em que uma misteriosa carta circula entre as mãos de diferentes personagens que se esforçam para ocultá-la ou roubá-la um do outro. O conteúdo da carta permanece desconhecido. O que importa é a repetição em marcha nesse jogo de ocultação e roubo da carta, que situa lugares intercambiáveis entre os personagens envolvidos. O título em francês – *La lettre volée* – porta uma interessante equivocidade, cuidadosamente explorada pela leitura lacaniana. Uma equivocidade que se perde em português. Pois onde lemos “carta”, em francês se lê *lettre*, que também pode se traduzir por “letra”. E onde lemos “roubada”, em francês se lê *volée*, adjetivo que Lacan associa ao substantivo *vol*, “voo”, para se referir ao *vol de la lettre* – o “roubo da carta” ou o “voo da letra”. Essa missiva, essa letra que voa, Lacan a toma como o próprio significante, que, ao se deslocar, a cada endereçamento, institui lugares simbólicos a serem ocupados pelo sujeito.

O voo da letra, evidenciado pelo encontro entre literatura e psicanálise, mereceu a atenção de Lacan desde os momentos iniciais do seu ensino, como o da escrita de *O seminário sobre “A carta roubada”* (1956a/1998), até os últimos anos do seu Seminário, cujo vigésimo terceiro livro se apoia na escrita de James Joyce para daí derivar o conceito de *sinthoma* (Lacan, 1975-1976/2005). Nas muitas e diversificadas abordagens que teceu sobre esse encontro, o que mereceu a atenção de Lacan foi o fato de que literatura e psicanálise compartilham uma aposta: a de que o significante e a letra produzam efeitos – estéticos, no caso da primeira; clínicos, no caso da segunda. Efeitos que não se limitam àquele que escreve, ou àquele que fala, mas transbordam para aquele que lê, ou aquele que escuta.

A palavra *encontro*, que escolhi para designar a relação entre literatura e psicanálise, porta um intrigante paradoxo. *Ir ao encontro de alguma coisa* significa ir na direção dela, colocar-se junto a ela. Ao passo que *ir de encontro com alguma coisa* significa exatamente o contrário: opor-se, chocar-se contra ela. Ao mesmo tempo em que explicita o caráter heterogêneo do próprio significante, que não é idêntico a si mesmo, tal paradoxo dá notícias de uma tensão que permeia as tentativas de fazer dialogarem os campos psicanalítico e literário.

Durante décadas, grande parte dos estudos que se dedicaram a essa tarefa forneceram as bases para uma crítica literária movida por uma espécie de ambição colonialista, como se coubesse ao saber psicanalítico dominar, subjugar, domesticar o texto literário, a fim de colocá-lo a seu serviço, como um bom selvagem.

Não obstante, no encontro entre literatura e psicanálise, lembra Rivera (2005, p. 10), “não devemos esquecer que o enigma se situa (...) mais no terreno da própria psicanálise do que no da literatura”. Um lembrete extraído de Lacan (1971/2009), quando afirma que a crítica literária poderia “se renovar pelo fato de a psicanálise estar aí para os textos se medirem por ela, justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar” (p. 108).

Parece ser esta a indicação deixada por Freud numa famosa passagem do seu primeiro escrito integralmente dedicado à literatura, *O delírio e os sonhos na “Gradiva” de W. Jensen* (1907 [1906]/2010)<sup>6</sup>. “Os criadores literários são aliados valiosíssimos e seu testemunho deve ser levado em alta conta”, escreveu ele, “pois costumam saber de uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com cuja existência nem sonha a nossa sabedoria acadêmica”. E Freud não se limita em atribuir tal saber aos escritores, mas enxerga nele um caráter visionário, afirmando que, “na ciência da alma [os criadores literários] se adiantaram grandemente com relação a nós, homens comuns, pois se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (p. 8).

As referências literárias de Freud são tão ricas e numerosas que podemos dizer, com Shoshana Felman (1977), que a literatura é constitutiva da psicanálise. Na escrita freudiana, elas não se resumem a meros adornos ou gestos de erudição: participam frequentemente da própria organização dos conceitos psicanalíticos.

Basta lembrar que a construção de um dos conceitos psicanalíticos mais seminiais, o complexo de Édipo, se deve aos efeitos que Freud recolheu da leitura de *Édipo Rei*, de Sófocles – conforme relatou numa carta a Fliess (Freud, 1897/1988, p. 160) e conforme reafirmou em *A interpretação dos sonhos* (Freud, 1900 [1899]/1991), primeira obra em que se refere à literatura como um ponto de costura da sua malha

---

<sup>6</sup> Advirto o leitor para o fato de que me apoio, nesta tese, nas Obras Completas de Sigmund Freud publicadas pela argentina Amorrortu Editores – o que poderá acarretar variações dos títulos e trechos livremente traduzidos, no corpo do texto, do espanhol para o português.

teórico-clínica, ao evocar o universalismo dos desejos incestuosos e parricidas que lhe foram apontados pela tragédia sofocliana.<sup>7</sup>

A interdição do incesto também aparece como tema no artigo *O romance familiar dos neuróticos* (1909 [1908]/2010), onde Freud discorre sobre a condição do neurótico usando como metáfora os conflitos que animam uma trama romanesca. A arte imita a vida, a vida imita a arte, e o leitor tem a impressão de estar diante de autênticas tramas romanescas quando se entrega à experiência de leitura dos casos clínicos freudianos.

Outros exemplos do modo como a literatura fomenta a organização dos conceitos psicanalíticos se encontram no ensaio *Alguns tipos de caráter elucidados pelo trabalho psicanalítico* (1916/2010), no qual Freud, sem abrir mão do rigor característico de suas abordagens clínicas, transita entre literatura e psicanálise com uma liberdade notável, dando margem à impressão de praticamente borrar as fronteiras entre ambas. Ele descreve em minúcias importantes observações sobre o funcionamento neurótico extraídas da dramaturgia de William Shakespeare e Henrik Ibsen, destrinchando falas e ações de diversos personagens e mesclando-os com casos atendidos por ele, de modo que o leitor distraído poderia se perguntar, diante de alguns trechos, se eles se referem a um personagem ou a um paciente. E a relevância atribuída por Freud à literatura não se restringe ao valor conferido por ele a certas obras e escritores específicos, mas se mostra também na sua escrita, cuja elegância estilística lhe rendeu um Prêmio Goethe de Literatura (Freud, 1930/2007).

Quanto a Lacan, chama atenção o fato de que não só ele se debruça sobre uma variedade assombrosa de autores e gêneros literários, como também, e especialmente, ele se detém sobre o modo com que a *estrutura* de certas obras produz determinados efeitos de linguagem. Afeito aos neologismos, pela sua possibilidade de indicar o funcionamento do significante e da letra, Lacan foi de tal modo tocado pela obra de James Joyce, em particular, que, além de mudar os rumos da organização de conceitos

---

<sup>7</sup> Embora haja controvérsias quanto ao assunto, escolhi abordar a tragédia, assim como as demais obras teatrais, televisivas ou cinematográficas mencionadas ao longo da tese, como criações estéticas pertencentes ao universo da literatura, mais exatamente ao gênero dramático – numa apropriação da divisão canônica dos gêneros literários entre épico, lírico e dramático, proposta por Aristóteles (335-326 a.C./1998).

importantes como os de sintoma e real, ela chegou a afetar a sua própria escrita, que se permitiu “joycianizar” (Mandil, 2003). De fato, Lacan parece radicalizar a possibilidade de uma aproximação entre psicanálise e literatura, porque sua concepção do inconsciente freudiano já o situa, de saída, enquanto estruturado como uma linguagem – e dotado, portanto, de um funcionamento pautado por metáforas, metonímias, figuras de linguagem caras à arte literária.

Há que se notar, contudo, que esse encontro entre psicanálise e literatura – ora tensão, ora aproximação – não pode nem deve resultar de um exercício de deriva diletante. Um norte específico dá rumo aos caminhos traçados por Freud e Lacan, ao colocarem em diálogo esses dois campos linguageiros. E a bússola aponta, invariavelmente, na direção do sujeito.

Mas de que sujeito se trata?

### **1.3. ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE, O SUJEITO**

O sujeito de que trata a psicanálise, e de que tratam obras de escritores como os que impulsionaram o trabalho de Freud e o de Lacan, não corresponde ao *indivíduo* – um ser indivisível, dotado de uma personalidade e de uma permanência. Ele é, por definição, um sujeito *dividido*, desprovido de uma existência consistente e unificada.

Assim como podemos afirmar, com Roland Barthes (1968/2012), que na escritura o sujeito não preexiste ao texto, numa análise o sujeito tampouco preexiste ao seu dizer, podendo emergir somente como efeito de significantes que se articulam na fala. Tal emergência do sujeito constitui uma experiência pontual, marcada pela perda, e é neste ponto que uma análise visa operar. Freud inventou um dispositivo que se estrutura de tal modo a favorecer não só a emergência do sujeito, mas a possibilidade de uma incidência sobre ele, com implicações clínicas. Incidência que depende da escuta e do ato do analista, capazes, por exemplo, de conferir a um equívoco aparentemente insignificante, que em outras circunstâncias passaria despercebido, o estatuto de formação do inconsciente.

Na associação livre – não tão livre quanto se supõe –, nota-se a força com que a cadeia significante se impõe à fala do analisante. Nessas condições, contingencialmente, o sujeito subverte seu estatuto de exclusão no discurso e emerge como representado de um significante para outro. Deve-se lembrar, contudo, que embora seja o sujeito quem fala em análise, as palavras que saem da sua boca são oriundas do Outro, esse tesouro dos significantes, de todos os significantes. É por isso que, ao destacar a relevância da função da fala e do campo da linguagem para a clínica psicanalítica, Lacan (1953/1998) questiona o caráter de liberdade atribuído à associação livre. Caracterizando-a como “o trabalho forçado” de um “discurso sem escapatória” (p. 249), ele chama atenção para algo que *insiste* na cadeia significante, cujos efeitos se situam para além da deliberação do falante. É nessa cadeia que se articulam significantes diante dos quais o sujeito vivencia uma experiência de alteridade, e, paradoxalmente, uma possibilidade de, aí, se encontrar representado.

Lacan (1964/2008; 1965-1966/1998) data o nascimento do sujeito num momento preciso da história ocidental, durante o século XVII, que tem como marco inaugural a enunciação do *cogito* cartesiano, com suas implicações decisivas para os rumos da modernidade. *Penso, logo sou*, declara Descartes (1637/2001), subordinando o ser ao pensamento. E assim produz um corte na tradição filosófica, que tomava o ser como uma entidade plena, dotada de uma essência e de uma existência em si. A partir de Descartes, o ser perde essa consistência essencial e existencial: passa a ser o resultado contingencial de um sujeito que pensa. Por isso, Lacan afirma que é Descartes quem coloca o sujeito no mundo, porém é Freud quem recolhe os efeitos desse acontecimento – ao constatar o que ele próprio denominou de uma ferida narcísica da humanidade: o fato de que o eu, determinado pelo inconsciente, além de não habitar o centro do universo e não ser feito à imagem e semelhança de Deus, não é senhor da sua própria casa (Freud, 1914/2010). Uma constatação que leva Lacan (1964/2008) a uma reformulação do *cogito* cartesiano, emblemática do caráter paradoxal do funcionamento do sujeito: *Penso onde não sou, logo sou onde não penso*.

O eu não é senhor da sua própria casa, porque, desde os primórdios da sua *existência* – neologismo criado por Lacan para apontar um paradoxo: aquilo que consideramos uma experiência existencial interior é construído por um campo de exterioridade –, o eu se constitui a partir do outro, num movimento de tensão entre

alienação e separação, abordado por Lacan em *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica* (1949/1998). Diante do espelho, é preciso que um outro diga ao bebê que o seu corpo – aquele corpo cuja imagem ele vê refletida – lhe pertence, fornecendo uma matriz simbólica para a imagem corporal à qual o eu poderá vir a se identificar, dali em diante. Tal matriz simbólica, entretanto, não é capaz de dar ao sujeito um lugar definitivo. Não é capaz de engendrar a consistência inabalável outrora operante nas culturas regidas pelas tradições antigas e medievais. Isso pode lançar o eu, sedento de consistência, numa relação com o outro pautada numa rivalidade imaginária especular – *ou ele, ou eu* –, favorecendo a emergência da agressividade como defesa narcísica.

Enquanto que, nas sociedades pré-modernas, cada homem, cada mulher e cada criança tinha seu lugar definido por determinações simbólicas muito precisas, a modernidade inaugura um tempo de ruptura com as tradições, produzindo um sujeito desamarrado do discurso de um Outro absoluto e consistente. No lugar vazio deixado pelo declínio da religião, como instância organizadora do social e fonte de respostas para todas as perguntas, ascende a ciência moderna, cujo formalismo discursivo foraclui o sujeito, que resta dividido entre o saber e a verdade. É esse mesmo sujeito, excluído, que retorna no sintoma histérico, dois séculos depois, para encontrar em Freud uma escuta capaz de dar lugar a um funcionamento que denuncia os limites do saber médico, ao contrariá-lo. E é esse mesmo sujeito, excluído, que encontra na literatura uma possibilidade de advir como efeito de linguagem. Nas palavras de Barthes (1977/2012), “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (p. 18).

Se Deus-Pai está morto, conforme a máxima nietzschiana (Nietzsche, 1882/2001), cabe a cada sujeito órfão cavar um lugar no mundo, sob um céu esvaziado, e suportá-lo. É mais ou menos esta a conclusão a que chega Freud, depois de elencar e discutir uma ampla variedade de recursos de que se utiliza o falasser para tentar lidar com *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]/2007). Entre eles, a arte: esse campo que pode produzir um efeito de “*suave narcose*”, mitigando o mal-estar, ainda que provisoriamente. Em outras ocasiões, porém, é a arte que vem acentuar o mal-estar, produzindo um efeito de *descentramento* – efeito, aliás, almejado pela análise. De um

modo ou de outro, “talvez [a arte] não deixe nunca”, sentencia Rivera (2007), “de relançar para o sujeito a questão de seu lugar (ou falta de lugar) no mundo” (p. 16).

Diante desse lugar (ou falta de lugar) do sujeito, é comum que surjam reações defensivas, como a consolidação da fantasia de que o sujeito é, inversamente, um indivíduo integrado e mestre de si. Ironicamente, é nessa fantasia imaginária, denunciada pela psicanálise, que parece estar fundado um grande número de pesquisas que partem da própria psicanálise para propor um diálogo com o campo literário. Em particular, pesquisas que se baseiam numa aposta na *psicobiografia*: a tendência a se abordar uma obra de arte a partir de correlações traçadas com a biografia do artista, ou sua genial “personalidade” – ilusão imaginária de continuidade, que só pode ser escrita, aqui, entre aspas. Tal aposta anda de braços dados com outra tendência, a que se costuma chamar de *psicanálise aplicada*: a ambição de aplicar o saber psicanalítico a outros campos, como a literatura, arriscando interpretações ou mesmo diagnósticos relativos ao autor, ou aos seus personagens. Conforme observa Tania Rivera (2005), “a psicanálise, inúmeras vezes, levou a obra ao divã, imaginando tratar-se do autor” (p. 11).

Um nítido exemplo de ambas as tendências é fornecido pelo livro *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica* (1993), onde o psiquiatra brasileiro Carmine Martuscello se debruça sobre uma ampla variedade de peças do escritor, com o intuito de “tentar associar sua obra teatral a alguns aspectos de sua personalidade [*sic.*] que (...) teriam ascendência genética sobre sua criação” (p. 8). Logo na introdução, Martuscello escreve que “Toda grande obra de arte provém de motivações emocionais importantíssimas para o autor”. E prossegue asseverando que “será sempre a identificação do leitor com estes conflitos a responsável pela sintonia indispensável que permite a acolhida e a aclamação da obra como sendo arte verdadeira” (p. 7). Embora comente que não pretende “psicanalisar” o dramaturgo, Martuscello dá mostras de um afã interpretativo calcado numa espécie de entificação do sujeito na pessoa de Nelson Rodrigues: “Algumas pessoas – tais como Nelson Rodrigues – conseguem evitar o beco sem saída da formação sintomática”, arrisca ele, “e dar um rumo totalmente novo a seus conflitos, que, sem a opção da arte, não teriam senão a patologia do sintoma como meio de extravasamento e manifestação”. Nesta concepção, o artista é tomado como alguém privilegiado, que “transforma o que seria um impasse patológico numa saída proveitosa

e saudável”. E a arte, “para os que foram ungidos por seu dom, permanece como grande meio de metamorfosear a dor em prazer” (p. 14), através do privilégio da sublimação.

Em se tratando de Nelson Rodrigues, essa supervalorização da pessoa do artista chega a ser, no mínimo, curiosa, pois o próprio escritor se referia ao assunto com certo sarcasmo: “O artista tem que ser gênio para alguns e imbecil para os outros”, declarou certa vez. “Se puder ser imbecil para todos, melhor ainda” (Rodrigues, 1997, p. 18).

“Que a obra literária seja expressão da subjetividade do autor é uma ideia comumente aceita, ao menos desde o Romantismo”, escreve Tania Rivera, no livro *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita* (2005). Rivera comenta que a ideia de expressão supõe algo interno, preexistente no íntimo do autor, a ser exteriorizado – “a subjetividade do homem, sua psiquê, seus conflitos”, que se dariam a ver na obra. Ela propõe, em contrapartida, que a escrita literária seja considerada não como uma *expressão*, mas como uma *impressão* – “como *trabalho* que se torna de alguma maneira fixo em palavras impressas, e que imprime também no autor sua marca” (p. 11, grifo da autora).

Interessado na obra rodriguiana enquanto expressão da subjetividade do homem Nelson Rodrigues, sua psiquê e seus conflitos, o livro de Martuscello não configura um caso isolado, mas dá voz à assunção de que uma obra literária porta um significado oculto – associado a fatos, conscientes ou não, da biografia do autor – que pode ser decifrado pelo arsenal teórico da psicanálise. Uma concepção problematizada pelo que Lacan (1957a/1998) depreendeu do percurso freudiano, em articulação com a linguística saussuriana, quanto à primazia do significante sobre o significado, quando se trata da psicanálise, e também da literatura. Mesmo na experiência analítica, na qual o trabalho com o significante visa produzir efeitos clínicos, uma interpretação não deve se propor a solucionar um enigma, mas a fazê-lo reverberar. Ademais, conforme a advertência feita por Lacan, retomando a indicação de Freud (1907 [1906]/2010), o psicanalista deve atentar para o fato de que, “em sua matéria, o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Porém, nos primórdios da psicanálise, na aventura em que Freud precisou se engajar para consolidar um campo antes dele inexistente, ele mesmo incorreu na

tentação de se lançar em busca de verdades psicobiográficas escondidas em obras literárias. Sabe-se, por exemplo, que, em correspondência com o escritor alemão Wilhelm Jensen, Freud se esforçou para investigar dados sobre a infância do autor que corroborassem hipóteses clínicas construídas por ele a partir da leitura da “Gradiva” – esforço mal recebido por Jensen, que logo colocou um ponto final na investigação (Pontalis & Mango, 2013).

A aposta na psicanálise aplicada escreveu certo por linhas tortas a convicção que se colocou para Freud, desde cedo, de que a psicanálise poderia oferecer importantes contribuições a uma reflexão mais ampla sobre o sujeito, para além dos limites da clínica. Linhas tortas, porque não demarcaram os limites entre uma reflexão e uma psicanálise. Foi Lacan quem se preocupou em demarcar esses limites, sobretudo no escrito *Juventude de Gide ou a letra do desejo* (1958/1998), onde comenta o livro do psiquiatra francês Jean Delay sobre a vida e a obra do escritor André Gide. Distinguindo-a da empreitada psicobiográfica, tal como a conduzida por Delay, Lacan assevera que a psicanálise, a rigor, só pode ser aplicada como um tratamento – ou seja, a um sujeito que fala e ouve.

Além do ensaio sobre “Gradiva” (Freud, 1907 [1906]/2010), o apelo à psicobiografia retornou na obra freudiana em outras ocasiões, como no artigo *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (1910a/1992), no qual Freud arrisca inferências sobre uma possível inibição sexual do artista florentino, partindo de um relato narrado pelo próprio sobre sua infância. Convém, entretanto, apontar a relevância deste artigo para a construção do conceito de sublimação, o que faz com que as considerações nele apresentadas subvertam sua casca psicobiográfica para dar notícias de um funcionamento estrutural do sujeito, acossado pela pulsão e sua exigência de satisfação.

Em outro artigo que se apoia em dados psicobiográficos, *Dostoiévski e o parricídio* (1928 [1927] /2007), Freud interpreta as crises epiléticas do escritor russo como sintomas histéricos de autopunição, que ofereceriam uma via de satisfação ao sentimento de culpa resultante de um desejo parricida inconsciente. Mas aqui, novamente, Freud chega ao ponto de tecer considerações quanto ao funcionamento

estrutural do sujeito – por exemplo, na seguinte passagem, referente à universalidade do Édipo:

Difícilmente pode dever-se ao acaso que três das obras-primas da literatura de todos os tempos – *Édipo Rei*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare; e *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski – tratem todas do mesmo assunto, o parricídio. Em todas três, ademais, o motivo para a ação, a rivalidade sexual por uma mulher, é posto a nu (Freud, 1928 [1927] /2007, p. 185).

Não seria exagero apontar em Nelson Rodrigues um sucessor nessa linha de transmissão desenhada por Freud entre Sófocles, Shakespeare e Dostoiévski – autores que, não por acaso, constavam entre os favoritos do escritor brasileiro. A universalidade do Édipo se dá a ver em inúmeras obras rodriguianas, inclusive em contos de *A vida como ela é...*, como “Diante da morte”, publicado na edição do Última Hora de 26 de agosto de 1952.

Diante da morte precoce do pai, o jovem Antoninho – personagem que encarna o “menino perene” existente em todo homem, no dizer de Nelson (1997, p. 11) – se encontra enlaçado à mãe de tal modo que ela se arroga o papel de criticar todas as moças por quem o rapaz venha a se interessar. Os problemas entre os dois têm início quando Antoninho se apaixona por Antonieta, uma criatura “leviana, sem-modos, sem-educação, sapequíssima”, na avaliação de Dona Jandira. Diante da resistência do filho em abandonar a namorada, a mãe lhe dá o ultimato: “Ou ela, ou eu!”. E obriga Antoninho a jurar, pela morte materna, que terminará o namoro. “A própria D. Jandira ditou os termos do compromisso que ele, dócil, ia repetindo: – Quero ver a senhora morta se...”. Com humor, Nelson nos conta que Dona Jandira não se opôs, e até se mostrou enfaticamente favorável, a que Antoninho firmasse noivado com outra mulher, a prima Marilu, que era “fria”, e por quem o filho nutria “um afeto platônico e inofensivo” – deixando claro o componente erótico da relação entre mãe e filho. Mas o destino quis que Antoninho se encontrasse novamente com Antonieta, numa contingência que o perturbou, por reacender sua divisão. E após o reencontro dos namorados, Dona Jandira morre num repente, “fulminada por um edema irremediável”. Na saleta contígua à câmara ardente do velório da mãe, Antoninho dá em Antonieta

“um beijo feroz, selvagem, que parecia não terminar” (Rodrigues, 1952b/2009, p. 16-18).

É o mesmo sujeito de que trata a psicanálise – sujeito paradoxal, dividido, que ora não quer o que deseja, ora não deseja o que quer – que se dá a ver na obra rodriguiana. E com tintas tão carregadas, que muito dificilmente se poderia defender qualquer hipótese contrária.

Sobre esse tema, Leyla Perrone-Moisés, no artigo “A fala esvaziada em Nelson Rodrigues” (2007-2008/2011) chega a afirmar que “Interpretar Nelson Rodrigues à luz da psicanálise é uma tarefa à primeira vista tão fácil, que nem vale a pena empreendê-la”. Isto porque se trata de um escritor, segundo ela, “aparentemente desprovido de autocensura”. Um escritor “que não encobre nem eufemiza, que trabalha com o escabroso e o inconfessável, que vai direto ao assunto naquilo que esse teria, em princípio, de mais tenebroso e, por isso mesmo, destinado ao recalque” (p. 161).

A título de exemplo, a autora menciona a peça *Álbum de família* (1945/1981), onde “o incesto corre solto” (Perrone-Moisés, 2007-2008/2011, p. 161). Os filhos são fixados na mãe, que lhes corresponde, amando-os como mulher. A filha é fixada no pai, que, desejando-a como homem, busca se satisfazer com outras meninas como ela. De tal modo que Perrone-Moisés afirma que a peça “poderia ser uma paródia da teoria psicanalítica, na medida em que as relações inconscientes aí são explicitadas, em gestos e falas, pelas personagens”. Para ela, “Não há nada a interpretar, nas obras de Nelson Rodrigues, porque nelas não há véus, substituições inconscientes, lapsos ou atos falhos. Está tudo feito e dito” (p. 162). Uma perspectiva próxima à de Victor Hugo Adler Pereira (1999), um dos principais pesquisadores da obra rodriguiana, que reconhece nela um jogo recorrente com o impacto da *obs-cena* – a compulsão a tudo ver, tudo mostrar e tudo dizer.

É relevante notar, porém, que, para reforçar seu argumento, Perrone-Moisés se refere a uma peça em que se exhibe uma encenação próxima ao que se poderia tomar como o “inconsciente a céu aberto” – o que, entretanto, não constitui uma regra em Nelson Rodrigues. A obra rodriguiana, embora marcada por um estilo singular e praticamente inconfundível, guarda certa diversidade que serviu de ponto de partida para o crítico Sábato Magaldi, em diálogo com o próprio Nelson, propor uma análise e

um agrupamento do seu Teatro Completo, em quatro volumes: 1. *Peças psicológicas*; 2. *Peças míticas*; 3. *Tragédias cariocas I*; 4. *Tragédias cariocas II*. Nesse sistema ordenador, *Álbum de família* se inclui entre as *Peças míticas*, escritas entre 1946 e 1949, aquelas em que, nas palavras de Magaldi (1981, p. 7), Nelson explora o “inconsciente primitivo”, os “arquétipos”, os “mitos ancestrais” (*sic.*). Porém, tal caráter “primitivo” e “arquetípico” não se mostra tão explícito em outras obras da dramaturgia rodriguiana. Não se mostra tão explícito nas chamadas *Peças psicológicas*, como *Vestido de noiva* (1943), em que a narrativa se desenrola numa alternância entre os registros da memória, da alucinação e de um estado de vigília e lucidez da protagonista. E tampouco se mostra tão explícito nas chamadas *Tragédias cariocas*, grande parte das quais escrita entre 1951 e 1961, ou seja, ao mesmo tempo em que Nelson se dedica à coluna *A vida como ela é...* Neste período, em particular, no lugar do “arquétipo” manifesto, os enredos giram em torno do impasse, da divisão, de um conflito próximo ao conflito trágico clássico, o qual, na descrição de Aristóteles (335-326 a.C./1998), opõe o destino à vontade humana. Como ressalta Pereira (2012), a filiação de Nelson Rodrigues à arte trágica é de tal forma determinante que o escritor se engajou numa ousada empreitada de *reatualizar a tragédia*, conferindo à estrutura trágica os contornos da carioquice, sobretudo dos subúrbios do Rio de Janeiro – o que levou Magaldi a adotar a alcunha de *Tragédias cariocas*, criada pelo próprio Nelson, para os dois últimos volumes do seu Teatro Completo.

Se, por um lado, é inegável que em Nelson Rodrigues há algo que se *mostra*, ou mesmo algo que se *escancara*, para além dos habituais limites impostos pelo recalque – o que justifica que ele tenha sido “praticamente o autor mais censurado do planeta” (Castro, 2016) –, por outro lado, dificilmente poderíamos atribuir aos contos de *A vida como ela é...* a constatação de Perrone-Moisés de que aí “não há véus” e que “está tudo feito e dito”.

Para além da diversidade entre as obras de Nelson, diversidade inclusive quanto à intensidade do que se mostra ou se escancara, somos forçados a considerar que o gênero narrativo do conto constrange um escritor que se define como, antes de tudo, um dramaturgo (Pereira, 1999) a rearquitar seus recursos de mostra. Nos contos, é forte a presença dos diálogos diretos, indicando a estrutura de uma *prosa quase dramatúrgica*, mas não é sem consequências o fato dela vir temperada pelo recurso

indireto do narrador em terceira pessoa, geralmente onisciente. Com frequência, o narrador pouco ultrapassa o limite de fazer fluírem as falas e ações dos personagens, às vezes chegando a se limitar à função da *rubrica* na escrita para o teatro: a de uma mera contextualização descritiva e direta. Mas o efeito de mostraçãõ não se veicula em imagens explícitas. É condensado em palavras, comprimido em narrativas curtas. São pílulas rodriguianas que fazem as imagens brotar não no palco, diante dos olhos de um espectador, mas como efeito de uma escrita, no laço literário com um leitor.

No levantar das cortinas do teatro rodriguiano, é possível, sim, que o recalcado se exhiba, *em discurso direto*, ao olhar do espectador. Sem a mediação do narrador, pode acontecer que os véus se levantem junto com as cortinas, como sugere Perrone-Moisés, embora nem sempre esse desvelamento seja tão radical quanto em *Álbum de família*. Já nos contos de *A vida como ela é...*, há algo que se revela, *em discurso indireto*, mas não propriamente se *desvela*, quanto ao funcionamento do sujeito. Que se *revela*, porque o véu não se retira em definitivo: ele se levanta e se recoloca, como que balançado ao vento por uma lufada de ar fresco – ou muitas vezes, é verdade, balançado ao vento por um furacão. Um movimento próximo ao do próprio inconsciente. Não do inconsciente reduzido ao recalcado, que Freud sonhou em exorcizar pelo método catártico. Mas o inconsciente que só se abre para se fechar, conforme nos ensinou Lacan.

Nas primeiras lições de *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008), Lacan chama atenção para o estatuto do inconsciente enquanto falha no campo do discurso. Algo do não realizado que se dá a ver somente pela dimensão do tropeço – no sonho, no ato falho, no chiste. Ao contrário do que se poderia supor, o inconsciente não constitui uma instância psíquica contínua e durável, passível de ser desvelada. O inconsciente – e, logo, o sujeito do inconsciente – é um efeito que só se dá por rotura, hiância, descontinuidade no campo discursivo. Mas esse efeito, essa fenda que se abre, precisa ser rapidamente recoberta, para que se restabeleça a continuidade do discurso. É preciso um ponto de basta, sem o qual se mergulharia no inferno de um funcionamento, aí sim, vivido como o do “inconsciente a céu aberto”, cujo horror se atesta na radicalidade da experiência psicótica.

Em *A vida como ela é...*, os suicídios, homicídios, mutilações, agressões e enlouquecimentos se repetem, insistentemente, como desfechos narrativos, enquanto

pontos de basta – pontos de exclamação, mas também pontos finais –, a serviço de um fechamento necessário para o insuportável da ferida que se abriu. Talvez por sua característica estrutural, a de uma escrita breve e narrativa, os contos evidenciem não a univocidade de um arquétipo, ou a evidência de um significado fixo e subjacente, mas o *paradoxo* do sujeito, que é sujeito do inconsciente, onde o sim e o não convivem lado a lado, sem contradição.

#### **1.4. ENTRE A LITERATURA E A PSICANÁLISE, O PARADOXO**

O número 26 da revista *Terceira margem*, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, apresenta uma importante discussão sobre “Literatura e psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação” (2012). Na Apresentação à compilação de artigos ali publicados, as organizadoras Flávia Trocoli e Suely Aires argumentam em prol de um diálogo entre os dois campos que rompa com a tendência a priorizar o saber psicanalítico como o fundamento de uma interpretação que busca desvendar, na obra literária, o seu significado oculto e último. Elas propõem que se faça, neste encontro entre os dois campos, uma leitura pautada por “uma prática e uma ética que é a de cada um a *fazer com*” (p. 16). No lugar da psicanálise aplicada à literatura, a psicanálise *com* a literatura. No nosso caso específico, trata-se de uma leitura que, ainda conforme uma indicação das autoras, vise menos um *o que ler* na obra rodriguiana, e mais um *como ler* a obra rodriguiana.

Na minha leitura de *A vida como ela é...*, marcada pelos significantes da psicanálise (leitura de Nelson Rodrigues *com* Freud e Lacan), foi o paradoxo que me assaltou, que me saltou aos olhos – como o iodo jogado aos olhos, que cega o olhar do outro, no mesmo movimento em que dá a ver a dimensão do sujeito. O paradoxo: esse recurso estilístico que testemunha a equivocidade do significante e, por consequência, do seu efeito, o sujeito. Porque conjuga elementos incoerentes, ou até opostos entre si, com a mesma força subversiva que Freud descobriu na lógica própria do inconsciente, a Outra lógica, insubordinada ao princípio clássico da não-contradição. Essa figura de linguagem que nos constitui – haja vista que é a linguagem que nos constitui – é o que

se procura encobrir pela fantasia de consistência das aparências imaginárias, do senso comum, da opinião popular – da *doxa*, como diriam os gregos. A *doxa* que se *para*, que se rompe a contrapelo, quando irrompe o paradoxo, seja no campo literário, no campo analítico ou no encontro entre eles.

O conto “A grande noite”, publicado na edição do Última Hora de 1º de setembro de 1958, carrega, inclusive no título, a equivocidade de um paradoxo envolvido na relação entre duas irmãs. A grande noite, tão esperada, do casamento de Humberto e Marly se aproxima. E a irmã da noiva, Dalva, promete dar a ela um presente à altura da ocasião. Um presente condizente com o fato de que Marly, tomada pela sua alegria, sequer reconhece que roubou da irmã o único homem que ela tinha amado. “Vocês estão tão cegas que não perceberam nada!”, protesta a caçula, diante da mãe e principalmente da irmã. “Ele estava gostando de mim, cada vez mais. E teria me preferido, se você não tivesse dado em cima!”. No dia da festa, enquanto Marly, já vestida de noiva, se prepara para colocar a grinalda, Dalva vai ao banheiro, enche de iodo uma seringa e volta ao quarto da irmã, para anunciar: “Olha o meu presente de casamento.” O narrador faz questão de contar que Marly se volta para a outra “com um sorriso encantado”, na expectativa de um carinhoso gesto de generosidade. Mas Dalva aperta a seringa, para esguichar iodo nos olhos de Marly. “Foi um barulho tremendo naquela casa. Corre daqui, corre dali, enquanto a noiva gritava: – Estou cega! Cega! Quero os meus olhos!”. E a frase final do conto reenvia o leitor ao título: “De branco vestida, entrou numa noite que não teria fim” – uma formulação que remete, poeticamente, ao efeito pictórico do *chiaroscuro*, usado para extrair realismo do contraste efusivo entre luzes e sombras.

“A vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo”, declarou outro importante escritor brasileiro, João Guimarães Rosa, numa famosa entrevista a Günter Lorenz (1965/1973). E acrescentou: “Os paradoxos existem para que se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (p. 320). A definição roseana, ela mesma paradoxal, aponta para a potência dessa figura de linguagem que, embora se constitua de palavras, remete ao além das palavras: ao real, definido por Lacan (1972-1973/2008) como o impossível de representar, ou “o que não cessa de não se escrever” – para o qual não existem, nunca existirão palavras. E ainda assim, a literatura teima em se fazer.

Tudo jogado aos olhos, as histórias de *A vida como ela é...* transmitem o funcionamento paradoxal do sujeito – eis a hipótese que sustenta a espinha dorsal desta tese. Uma tese que, paradoxalmente, flerta com a *antítese*, desconfiada das asserções inequívocas. Afinal, é próprio do desejo produzir divisão. E não foi outro o motor que impulsionou a escrita deste trabalho.

Inspirada pela posição de Freud e Lacan, extraí das obras de ambos algumas indicações que me parecem determinantes para este exercício de recolher consequências, quanto ao funcionamento do sujeito, da potência reveladora da literatura. Determinantes porque tais indicações se referem à própria concepção do que é a literatura, para Freud e Lacan. Concepção variável ao longo dos percursos freudiano e lacaniano, ela mesma não unívoca.

Assim, os próximos capítulos procuram afinar a leitura de textos selecionados de *A vida como ela é...* pelo diapasão de uma concepção psicanalítica do que é a literatura. Uma não: três. A concepção freudiana da literatura como uma espécie de “sonho diurno”, que oferece ao sujeito uma via de *realização de desejo*, pela fantasia. A concepção também freudiana da literatura como *encontro com o estranho familiar*, uma inquietante estranheza que diz respeito ao sujeito, por mais que lhe pareça alheia e bizarra. E a concepção lacaniana da literatura como *litoral* entre dois campos heterogêneos – o saber e o gozo, ou o simbólico e o real. A partir dessas três concepções, que implicam em três *funções* da literatura, com seus respectivos *efeitos* num laço literário, proponho uma quarta concepção, que abarca as três anteriores, da literatura como *práxis*: uma prática de linguagem que permite tratar o real pelo simbólico, sem prescindir de uma amarração desses dois registros com o registro do imaginário.

## 2.

### “POR CAUSA DE FREUD”:

#### LITERATURA COMO REALIZAÇÃO DE DESEJO

*O personagem é vil para que não o sejamos.  
Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós.*

Nelson Rodrigues<sup>8</sup>

#### 2.1. DA PSICANÁLISE AO FREUDISMO

Entre as décadas de 1920 e 1930, nos conta Victor Hugo Adler Pereira (1999), a psicanálise se tornou um assunto corrente entre as bocas de uma intelectualidade brasileira que tinha no Rio de Janeiro, a capital federal, seu núcleo de efervescência máxima. Grupos de teatro amador, fortemente influenciados pelo movimento modernista, surgiam sedentos por revolucionar o panorama teatral carioca, dominado por montagens comerciais de comédias de costumes. Foi um desses grupos – ironicamente denominado Os Comediantes – que montou no Teatro Municipal, em 1943, uma peça que entraria para a história como o marco inaugural do teatro moderno brasileiro: *Vestido de noiva*, a segunda peça escrita por Nelson Rodrigues. Com direção do polonês Zbigniew Ziembinski, a montagem apresentou uma inovadora linguagem cênica para dar vida às alternâncias entre os diferentes estados de consciência da protagonista, que oscilavam entre cacos de memória, rompantes de alucinação e instantes de lucidez.

A questão da consciência, e da sua subversão, tomava conta de determinados movimentos de vanguarda do início do século XX, num ímpeto de apropriação artística dos conceitos psicanalíticos. Ímpeto que fascinou os surrealistas europeus, criadores da

---

<sup>8</sup> Rodrigues, 1996, p. 14.

escrita automática como uma suposta réplica literária da associação livre, e se espalhou entre grandes romancistas como Stefan Zweig e Thomas Mann, sob a forma de um modismo fanático, quase religioso. Nas palavras de Mann,

Pensávamos então o ser humano, com bastante ingenuidade, nas balanças do freudismo (...). Parecia-me avançar no rastro delas pelo dédalo da consciência, munido de uma tocha inextinguível. Nosso mundo interno, o dos outros, os escritores, os artistas, um gesto, um sonho, um lapso: passávamos tudo pelo crivo da nova doutrina (...). A chave mágica da análise abriu em nosso ócio câmaras secretas, repletas de tesouros e de monstros. Éramos seus visitantes devotos e assíduos (Mann *apud* Pereira, 1999, p. 64).

Nos Estados Unidos, o dramaturgo Eugene O’Neill – ídolo de Nelson Rodrigues – admitia ter lido duas ou três obras de Freud, mas atribuía, antes, a Jung a influência sobre a escrita de peças como *Desejo sob os ulmeiros* (1925). Não demorou muito para que a psicanálise se tornasse uma referência até mesmo em musicais da Broadway.

Enquanto isso, no Brasil, a rápida assimilação de ideias freudianas chegava aos escritores modernistas, sobretudo Oswald e Mário de Andrade. Pouco tempo depois, nos palcos brasileiros, o inconsciente, o recalque, os sonhos e inclusive o nome de Freud brotavam nos diálogos de personagens em cena – por exemplo, na peça *Sexo* (1934), do dramaturgo Renato Vianna.

Deste modo, certa apropriação cultural da psicanálise – principalmente numa vertente que enfatizava uma espécie de “pansexualismo”, deduzido da importância conferida por Freud à sexualidade (Pereira, 1999) – contagiou o ambiente intelectual dos círculos sociais com que Nelson Rodrigues convivia e trabalhava. Um contágio que realizava um grande temor de Freud (1933a [1932]/1992): o de que a psicanálise se convertesse numa *Weltanschauung*, isto é, numa “visão de mundo”. De acordo com Paul-Laurent Assoun (1991), tal distorção da psicanálise, reduzida ao freudismo, é efeito da resistência produzida, na cultura, pelo próprio teor das descobertas freudianas, cujo caráter perturbador tende a suscitar reações defensivas.

## 2.2. NELSON COM FREUD

Nesse cenário, Nelson Rodrigues assume uma posição paradoxal.

Por um lado, numa proximidade espantosa com o teor das descobertas freudianas, a obra rodriguiana gira em torno do funcionamento de um sujeito que, em termos psicanalíticos, podemos descrever como dividido pelo desejo e determinado pelo inconsciente. Uma proximidade que não parece exatamente intencional ou planejada, embora o escritor tenha dado indícios de que ele mesmo não a ignorava completamente.

Numa crítica escrita para O Globo em 1936, por exemplo, o jovem e beligerante Nelson Rodrigues, do alto dos seus vinte e poucos anos, ataca o maestro carioca Carlos de Mesquita e sua regência da ópera *Esmeralda*, queixando-se de que a protagonista se mostra “um ser sem complexos, sem recalques e cujas excitações são maravilhosamente controladas e atenuadas”. De acordo com Nelson, seria esperado que a montagem apresentasse “personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesma (...), não com poses convencionais, e sim histérica e grotescamente, com esgares, caras feias, ríctus tremendos, babas de ódio, medo e lascívia”. Ele arremata a crítica com um conselho: “O maestro precisa conhecer melhor os seus semelhantes. Lembro ainda que procure adquirir uma certa cultura freudiana”. O episódio é relatado na biografia escrita por Ruy Castro, que faz um parêntese: “Não que o próprio Nelson tivesse lido Freud em 1936, mas as ideias do pai da psicanálise já eram conhecidas em alguns círculos do Rio”. E acrescenta: “Freud era então o tarado oficial” (Castro, 1992, p. 141).<sup>9</sup>

Mas episódios como este, em que Nelson Rodrigues faz uma apologia à “cultura freudiana”, na realidade são raros. Nas poucas ocasiões em que menciona o nome de Freud, o escritor geralmente o faz para depreciá-lo ou ironizá-lo. Isso porque ele tende a atribuir a Freud, ou mais precisamente à difusão do freudismo na cultura, um efeito de *desvelamento* de questões que deveriam permanecer *veladas*. Um efeito de suspensão

---

<sup>9</sup> Mais de duas décadas após a publicação de *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992), Ruy Castro afirmou que Nelson chegou a ler Freud, em espanhol, mas não explicitou quando, nem o quanto o dramaturgo se aprofundou no estudo dos conceitos psicanalíticos (Castro, 2016).

do pudor, da vergonha, do que o próprio Freud, nos *Três ensaios sobre teoria sexual* (1905a/2011), chamou de “diques” ou barreiras da moralidade.

É conhecido o tom de protesto com que Nelson, em crônicas ou entrevistas, se insurge, por exemplo, contra o tamanho dos biquínis nas praias cariocas, situando na nudez desavergonhada a morte da sedução. Sobre esse assunto, ele dispara: “O que é a praia senão a nudez com Freud?” (Rodrigues, 1997, p. 119).

A referência a Freud, enquanto responsável pela suspensão dos pudores e pelo desvelamento de questões que deveriam permanecer veladas, é marcante no último ato da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), quando o milionário Heitor Werneck oferece uma festa, com ares de bacanal, no seu palacete na Gávea. A certa altura, devidamente embriagados ou entorpecidos tanto os convidados quanto o anfitrião, este propõe àqueles uma “brincadeira” (*sic.*):

**WERNECK:** – O negócio é psicanálise. Psicanálise. Assim, olha. O divã. (*Werneck vai até o divã*) O divã está aqui.

**2º GRÃ-FINO:** – Pra que divã?

**1º GRÃ-FINO:** – Você é analfabeto, hem, rapaz?

**WERNECK:** – Mas calma! (*Didático*) O freguês deita-se no divã. Como na psicanálise. Eu vou bancar o Freud. Tomar notas. Num caderninho. O que está deitado conta as próprias sujeiras.

**3º GRÃ-FINO:** – Qual é a graça?

**WERNECK** (*como um camelô*): – Vai querer? Primeira!

**1º GRÃ-FINO:** – Eu!

**WERNECK:** – Um momento. Só mulher! Mulher tem mais graça. (*Num berro maior*) De preferência, mulher casada com o marido presente. Quem se habilita?

**1º GRÃ-FINO** (*para a mulher*): – Vai você! Vai!

(*A mulher ergue o dedo.*)

**ANA ISABEL:** – Eu!

(*Palmas.*)

**WERNECK:** – Muito bem. Deita aqui, Ana Isabel. Pode deitar. (*Para o marido*) Marido progressista. Permitiu que a própria esposa... Agora, silêncio. (...)

**ANA ISABEL:** – Essa luz em cima de mim é que está chato!

**1º GRÃ-FINO:** – Apaga a luz!

**WERNECK:** – Fica quieto, Fontaninha. Não apaga nada. Tem que ser no claro. *(Para os outros)* Vamos parar com esse barulho! Silêncio! Vou começar.

**2º GRÃ-FINO:** – Pergunta quantas vezes ela traiu o marido.

**WERNECK** *(com voz forte)*: – Ana Isabel! Qual foi o seu michê mais baixo?

**ANA ISABEL:** Não me lembro.

**WERNECK** *(possesso)*: – Responda, Ana Isabel! Não admito pudores. Você pertence a uma família formidável. Não interessa. Tem que dizer tudo. Qual foi o seu michê mais baixo? O mais baixo?

**ANA ISABEL** *(violenta e esganiçada)*: – 75 cruzeiros! (...) Agora eu vou dizer tudo! Tudo! *(Ofegante)* Foi em Brasília. Na inauguração. O rapaz trabalhava numa obra. Descalço. Imundo.

**WERNECK:** – Silêncio! Vamos ouvir a analisada! *(Para Ana Isabel)* Escuta! *(Para os outros)* Calem a boca! *(Para Ana Isabel)* E agora, responda, Ana Isabel, rápido, sem pensar. *(Aos berros)* E qual foi o seu maior michê?

**ANA ISABEL** *(feroz)*: – 250 contos.

**WERNECK** *(num humor brutal)*: – 250 contos ou cruzeiros?

**ANA ISABEL** *(esganiçada)*: – Contos! Contos! 250 contos! (...)

**WERNECK** *(com exaltação selvagem)*: – Outra mulher!

**3º GRÃ-FINO:** – Agora, sou eu.

**WERNECK:** – Mulher, rapaz! *(Para os outros)* Outra coisa. É o seguinte. Isso aqui é psicanálise. De galinheiro, mas é. Para a mulher, a psicanálise é como se fosse um toque ginecológico – sem luva!<sup>10</sup>

Os ânimos se exaltam a tal ponto que o anfitrião propõe uma nova “brincadeira”: manda buscar três moças de família, virgens, com seus namorados, e decide “entupir os namorados de maconha” para incitá-los a currá-las em público, em plena festa. Diante da revolta de um dos grã-finos de que “isso é crime”, o milionário dispara: “Sua besta! Ou vocês não acreditam no Poder Econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz. O negócio dá em nada” (p. 314).

Reconhecemos, aqui, alguns dos motivos que levam Perrone-Moisés (2007-2008/2011) a afirmar que, na dramaturgia rodriguiana, “tudo está feito e dito”. Ainda

---

<sup>10</sup> Rodrigues, 1962/1990, p. 310-312.

assim, há pequenas falas, como os protestos indignados de alguns presentes na festa, que nos indicam que não se trata, aí, de um mero exibicionismo perverso – mas, antes, de uma discussão moral. Daí a caricatura da psicanálise (carregada do exagero que define qualquer caricatura), em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, como “um toque ginecológico sem luva”, às claras, promulgado por um libertino imoral. E daí o comentário de Perrone-Moisés (2007-2008/2011) de que, a despeito da obscenidade da obra rodriguiana, Nelson Rodrigues “é um moralista” (p. 176) – ponto ao qual retornaremos no próximo capítulo.

Por ora, convém destacar uma fácil constatação: Nelson dava sinais de que não ignorava a pertinência dos postulados freudianos quanto ao funcionamento do sujeito – e da vida como ela é –, mas, ao mesmo tempo, se mostrava preocupado com as implicações desses postulados para cada sujeito e para a cultura. Há que se notar, contudo, que o mais paradoxal, na posição rodriguiana quanto a Freud, não é tanto sua oscilação entre ora referendar, ora criticar (ou até mesmo ridicularizar) a psicanálise. O mais paradoxal é o fato de que a obra rodriguiana, tanto quanto a obra freudiana, também revela questões que, segundo o próprio Nelson Rodrigues, deveriam permanecer veladas. De modo muito distinto, obviamente. Mas que pode ser ainda mais direto – pois até mesmo Freud (1907 [1906]/2010) admitiu precisar dar muitas voltas para chegar a um saber sobre o sujeito do inconsciente ao qual alguns escritores conseguem chegar diretamente.

### **2.3. REALIZAÇÃO DE DESEJO**

É no âmago dessa tensão, entre o que se vela e o que se revela do funcionamento do sujeito, que podemos situar o conto “Por causa de Freud”, publicado na coluna *A vida como ela é...*, na edição do Última Hora de 11 de novembro de 1960.

A história tem início numa cena cotidiana, na alcova de um casal como outro qualquer:

Às sete da manhã, Sueli sacode o marido:

– Acorda, filhote! Acorda!

Aluísio vira de bruços; enterra o rosto no travesseiro. Sueli insiste:

– Olha a hora! Filhote!

Ele geme: – “Que horas são?” Disse:

– Sete!

Então, vesgo de sono, Aluísio senta-se na cama. E Sueli, junto do camiseiro, apanhando a roupa interior do marido, vai falando:

– Filhote, imagina que eu tive, hoje, um sonho gozadíssimo. Sonhei, veja só: – que matava você!

Bufa:

– Isola!

E ela, voltando:

– Pois é. No sonho, eu esperava que você dormisse e fazia, sabe o quê? Derramava no teu ouvido água quente!

O marido levantou-se, foi escovar os dentes, fazer a barba. Sueli não parava de falar:

– Você não acha meio besta o sonho? O negócio é o seguinte: – eu dormi de barriga para cima. E quando durmo de barriga para cima, já sabe: – tenho pesadelo. Batata, meu filho, batata!

Aluísio vira-se para a mulher:

– Você é minha amiga ou amiga da onça?<sup>11</sup>

O que poderia se limitar a um diálogo trivial, entre marido e mulher, ganha os contornos de um problema. Pois Aluísio decide contar o sonho da esposa para o amigo Orestes, companheiro de trabalho que “passava por culto”, porque leitor de *X-9* e *Detective* – revistas em quadrinhos norte-americanas de temáticas policiais, em moda nos anos 1950. É com evidente sarcasmo que Nelson caracteriza a “cultura geral” de Orestes, personagem conhecedor da obra de Freud: “A telefonista, uma D. Maria, costumava dizer: – Seu Orestes tem um intelectual muito desenvolvido!”. E é esse homem “culto”, de “intelectual muito desenvolvido”, o porta-voz da concepção

---

<sup>11</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 85-86.

freudiana do sonho como realização de desejo, que é posta em questão logo no início do conto:

Mais tarde, no emprego, (...) Aluísio faz a blague:

– Hoje, imagina, fui assassinado no sonho de minha mulher.

Orestes, que repassava umas faturas, não entende: – “O quê?” Aluísio conta todo o sonho. Batia na madeira: – “Ora veja!” Orestes fez, então, o comentário sucinto:

– Freud explicaria isso, percebe?

Desta vez, quem não entende é o Aluísio. “Freud? Que Freud?” E o outro:

– Abre o olho! Abre o olho!

– Fala português claro! E abre o olho por quê?

Orestes, que apanhara um cigarro, está catando os fósforos:

– O sonho quer dizer, escuta, escuta. Deixa eu falar. O sonho é um desejo não realizado. Compreendeu? Não realizado. Quem diz isso não sou eu. É Freud.

No seu espanto, protesta:

– Você acha que minha mulher deseja a minha morte? É isso?

Orestes voltava às suas faturas. Aluísio rosna: – “Sossega o periquito!” Até o fim do expediente, Aluísio pensa na mulher, em Freud, no sonho. Houve um momento em que passando pela mesa do companheiro diz:

– Freud é um vigarista!

Mas já começava a sofrer. Na saída, desceram juntos. Arrisca a pergunta: – “Aquilo que você me disse é batata ou piada?” O outro, que conhecia a mulher do amigo, acha graça:

– Não amola! D. Sueli é incapaz de matar uma mosca!<sup>12</sup>

Quando fala a Aluísio, Orestes pede (e repete) que ele escute. O sonho é um desejo não realizado. Eis uma verdade que precisa ser escutada. O inconsciente, diz Lacan (1964/2008), é o não realizado. É o achado, que se apresenta nas formações do sonho, do chiste, do ato falho – para logo em seguida se perder novamente. Entre elas, o sonho merece destaque aqui. Tomado por Freud (1900 [1899]/1991), desde muito

---

<sup>12</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 86-87.

cedo, como “a via régia para o inconsciente”, o sonho foi o ponto de partida para o primeiro escrito freudiano dedicado não a uma obra literária em particular, mas à literatura, enquanto, ela própria, uma formação do inconsciente.

No ano seguinte à publicação de *O delírio e os sonhos na “Gradiva” de W. Jensen* (1907 [1906]/2010), vem a lume *O criador literário e o devaneio* (1908 [1907]/2010), onde Freud atribui à literatura a função de realização de desejo, semelhante à do sonho, ou à de um “sonhar acordado” que é próprio da fantasia.

Desde os primórdios da clínica da histeria, que correspondem aos primórdios da clínica psicanalítica, Freud se deparou com a incidência do desejo, com seu caráter inconsciente e subversivo, como aquilo que divide o sujeito. Divide e, deste modo, *produz* o sujeito. Porque, a rigor, o sujeito só advém na condição de sujeito do desejo, sujeito do inconsciente, sujeito dividido. Paradoxal.

O sintoma neurótico, que também obedece a um funcionamento paradoxal – por engendrar, nos termos de uma formação de compromisso, a concomitância entre satisfação e sofrimento –, apontou para Freud o fato de que o sujeito não pode ignorar o desejo sem sofrer prejuízos. Não que o desejo deva sempre ser *satisfeito* – esta é, antes, uma vicissitude da pulsão, que sempre se satisfaz (Freud, 1915a/2010). Mas o desejo precisa, sim, ser *reconhecido*. Há que se conferir um lugar a ele, um lugar simbólico. Se o desejo permanece exilado no não dito, em se tratando da neurose histérica, é o corpo que fala: o sintoma histérico vem metaforizar, à revelia do sujeito, o que não teve lugar na palavra. Por isso, efeitos impressionantes de remissão de sintomas passaram a ser produzidos pelo advento da *cura pela fala* – apelido do método catártico cunhado por Anna O., uma das primeiras a experimentá-lo (Freud & Breuer, 1893-1895/1988).

O método criado por Breuer, e inicialmente endossado por Freud, se fundamentava na suposição de que, num quadro histérico, uma experiência traumática teria deixado como resto um afeto estrangulado, não representado pelo psiquismo, funcionando como uma espécie de combustível para a formação e manutenção do sintoma neurótico. Freud e Breuer procuravam, então, produzir um efeito referido como *catártico*: sob hipnose ou sugestão, induziam a paciente (eram do sexo feminino, em sua maioria) à rememoração do evento traumático e a uma verbalização capaz de

representar em palavras o afeto estrangulado, verbalização geralmente acompanhada pela vivência de uma forte descarga afetiva, culminando na dissolução do sintoma – ainda que provisória ou parcial.

Freud, ao contrário de Breuer – o que motivou, aliás, o rompimento entre eles –, não resistiu à percepção de que a marca do sexual conferia a tais experiências traumáticas o seu caráter violento e patogênico. O desejo, embora recalcado, ou melhor, justamente *porque* recalcado, impõe seu retorno ao sujeito, exigindo reconhecimento, exigindo representação – seja pelo *pathos* (pelo sofrimento) de que o sujeito padece no sintoma, ou por outras formações do inconsciente que compõem o que Freud chamou de *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/1991), como os atos falhos, lapsos de linguagem e esquecimentos.

Mesmo após abandonar o método catártico, Freud manteve a aposta na cura pela fala como possibilidade de articulação simbólica alternativa à via metafórica do sintoma, e como fundamento da clínica psicanalítica, o que atesta a herança dessas primeiras investigações metodológicas para a construção da psicanálise. Herança que, por sua vez, remonta a um tempo muito mais remoto: a noção de catarse nos remete à antiguidade clássica e à tragédia grega.

Em sua *Poética* (335-326 a.C./1998), Aristóteles descreve a catarse como uma purificação ritual: uma forte reação emocional causada pela *mimesis*, imitação da natureza implicada na arte em geral, e na arte trágica em particular. Para Lacan, porém, o efeito da tragédia grega não se distingue apenas por levar a audiência a ser tomada pelas emoções, mas por tornar possível decantá-las através da *palavra*. Apesar de situada no registro do *logos*, esta decantação pela palavra envolvia uma reflexão fora do escopo do saber. Não é mera casualidade, portanto, que a morte da tragédia tenha coincido com o nascimento da filosofia, cuja paixão pelo saber alimenta uma tentativa de domesticação do real, assim como a evitação da problemática concernente ao desejo (Lacan, 1959-1960/1988).

Ao longo do século V a. C., durante apenas um século, na região da Ática, a tragédia era uma instituição social tão valorizada quanto os órgãos políticos e judiciários de cidades como Atenas. O modo como essas antigas obras trágicas chegam até nós, como textos literários ou encenações adaptadas, é essencialmente diverso do modo

como eram recebidas – ou mais precisamente, *vividas* – pela audiência que lhes era contemporânea. Não obstante, a condição paradoxal do herói trágico pré-moderno é curiosamente próxima à condição ética do sujeito moderno: apesar de determinado por um campo de exterioridade que escapa totalmente ao seu controle, cabe a ele se responsabilizar por seu ato – ato que só se efetiva em perda. Tal proximidade justifica, em grande parte, por que tais narrativas milenares – que impressionavam Nelson Rodrigues a tal ponto de lhe inspirar a missão de reatualizar a tragédia – continuam a exercer efeitos impactantes sobre espectadores e leitores de diversas partes do mundo, ainda hoje.

#### **2.4. O BRINCAR, O SONHO E O “SONHO DIURNO”**

Em carta remetida a Wilhelm Fliess, num momento precoce de seu esforço para dar à luz a psicanálise, Freud se questiona sobre o efeito cativante produzido pela tragédia *Édipo Rei*, tantos séculos depois de escrita por Sófocles. Sua hipótese – retomada anos depois, em *A interpretação dos sonhos* (1900 [1899]/1991), a primeira obra em que se refere à literatura como fonte de investigação sobre o sujeito – associa tal efeito cativante à assunção de que cada leitor ou espectador terá sido um dia, “em germe ou na fantasia, um Édipo, e cada qual [recuaria], horrorizado, diante da realização de seu sonho” (Freud, 1897/1988, p. 160), isto é, diante da realização de seus desejos incestuosos e parricidas.

É desde muito cedo, portanto, que Freud percebe na literatura – no caso, no relato dramático de uma narrativa mítica preexistente, incluído por ele em sua concepção de criação literária (Freud, 1908 [1907]/2010) – uma via de realização de desejo.

Em 1907, Freud proferiu uma conferência sobre o assunto, publicada no ano seguinte sob a forma do artigo *O criador literário e o devaneio*. Ele parte da seguinte indagação: de onde o criador literário (em alemão *Dichter*, também traduzido por “poeta” ou “escritor criativo”) retira o seu material e como consegue despertar em nós emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes? E em vez de encaminhar a

questão atribuindo ao *Dichter* os privilégios do talento, da inspiração ou da genialidade, Freud prefere aproximá-lo dos leigos, buscando “descobrir em nós mesmos ou em nossos pares uma atividade de algum modo afim à criação literária” (p. 127).

Em sua investigação, percebe que “toda criança que brinca se comporta como um criador literário, pois cria um mundo próprio, ou melhor, insere os elementos de seu mundo numa nova ordem que lhe agrade” (p. 127). Freud destaca que a criança leva a sério essa atividade, de modo que a antítese do brincar não é o que é “sério”, mas o que é “real” (*sic.*). E Freud deduz que o escritor “faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe grandes quantidades de afeto, ao mesmo tempo em que o separa nitidamente da realidade efetiva” (p. 128).

É interessante notar como Nelson Rodrigues é sensível a tal aproximação entre a posição da criança e a posição do escritor, ao menos no que se refere aos motivos que impulsionam a criação e a fantasia tanto no caso do brincar quanto no da literatura – motivos que, no texto de 1908, Freud situa no âmbito da obediência ao princípio de prazer. Nas palavras de Nelson, “o artista morre quando se faz adulto. Se ele é incapaz do espanto, do horror, do medo, que só as crianças têm, não escreverá uma linha válida” (Rodrigues, 1997, p. 153).

Ao lado do brincar infantil, a atividade onírica também é apontada por Freud como afim à criação literária, sobretudo naquilo em que ambas propiciam enquanto vias possíveis de realização de desejo. Freud sublinha que a palavra alemã *Tagtraum* (sem tradução exata para o português – geralmente traduzida por “devaneio”) deriva de uma aglutinação entre *Tag* (“dia”) e *Traum* (“sonho”). O que entendemos por devaneio seria então um “sonho diurno”. Assim como o trabalho do sonho opera de modo a distorcer aquilo do que se trata na cena onírica, por meio de recursos como a condensação e o deslocamento (Freud, 1900 [1899]/1991), o trabalho da literatura, com suas metáforas, metonímias e outras figuras de linguagem, também possibilita uma via distorcida de realização de desejo.

Nesse ponto, porém, o criador literário se distingue do leigo: enquanto o primeiro trabalha de modo a tornar públicas as suas fantasias, o segundo tende a guardar as suas em segredo, justamente porque se trata de desejos irrealizados, que

frequentemente são fonte de conflito e, se expostos, causariam vergonha. É notável, observa Freud, que as crianças, em suas brincadeiras, não deem mostras do mesmo constrangimento. Não é raro que uma criança manifeste, ao brincar, impulsos moralmente condenáveis, como atestam as tradicionais (e eventualmente exaltadas) brincadeiras de luta ou de guerra. É preciso lembrar, entretanto, que na atividade lúdica pode entrar em jogo algo de que Freud só se deu conta anos depois: as crianças costumam repetir situações traumáticas, num esforço incessante para simbolizar, no brincar, um resto de real inassimilável – real que denuncia a inexorabilidade do movimento pulsional em sua exigência de satisfação, presente no que Freud conceituou como a pulsão de morte, em *Além do princípio de prazer* (1920/1992). Tal esforço de apalavrar o trauma também se dá a ver no trabalho de alguns escritores, com uma peculiar nitidez entre aqueles que produzem a chamada literatura de testemunho, da qual um dos nomes mais canônicos é o do italiano Primo Levi (1945-1947/1988). Sobrevivente de Auschwitz, Levi dedicou o resto da vida a narrar os horrores da sua experiência como prisioneiro de um campo de concentração nazista, retornando a ela com a mesma força inexorável e repetitiva que impressionou Freud nos pesadelos dos neuróticos de guerra.

Em 1907, Freud ainda não havia formulado o conceito de pulsão de morte, mas já se mostrava atento ao fato de que o brincar infantil, os sonhos e a literatura têm uma propriedade em comum: oferecem ao sujeito a possibilidade de obter satisfação através de uma encenação daquilo que o próprio Freud nomeia como *real*. Quanto à literatura, ele afirma que

da irrealidade do mundo poético resultam consequências muito importantes para a técnica artística, pois muito do que na condição de real não poderia trazer satisfação pode fazê-lo no jogo da fantasia, e muitas excitações que em si mesmas são penosas podem se converter em fonte de prazer para o auditório e os espectadores do criador literário (Freud, 1908 [1907]/2010, p. 128).

Se alguém, reticente em expor suas fantasias vergonhosas, se decidisse enfim por revelá-las a nós, isso provavelmente não nos causaria prazer, mas repulsa. Diversamente, quando um escritor relata seus devaneios, devidamente distorcidos pelos recursos estéticos dos quais se utiliza, em geral experimentamos um grande prazer.

Freud conclui, então, que a autêntica *ars poetica* reside “na técnica de superar esse sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que se erguem entre cada eu singular e os outros” – barreiras típicas do narcisismo (p. 135).

Avançando nesta direção, Freud caracteriza o prazer estético oriundo da experiência literária como um prazer preliminar, que conduz finalmente à “liberação de tensões em nossas mentes”. Por esta via, produzindo um efeito similar – mas não idêntico – ao catártico, o escritor nos ofereceria a chance de “nos deleitarmos com nossas próprias fantasias, sem autoacusações ou vergonha” (p. 135). Tal efeito parece próximo daquele almejado por Nelson Rodrigues: “Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros”, afirma ele. “São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los” (Rodrigues, 1996, p. 15). Efeito que, para Nelson, não se restringe à tragédia, nem mesmo ao teatro, mas se depreende do campo da literatura – arte da palavra ou resultado da ação da letra – numa acepção mais ampla: “Em *Crime e castigo*, Raskólnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fomenta em nós está diminuído, aplacado. Ele matou por todos” (Ibid.).

## 2.5. AMBIVALÊNCIA AFETIVA

Em “Por causa de Freud”, suspende-se o véu que encobria uma verdade. Não *a* verdade, mas *uma* verdade – já que, como nos ensina Lacan (1973/2003), a verdade é não-toda e só se diz pela metade. Uma verdade confessada, encenada – na *outra cena* do sonho: Sueli deseja assassinar Aluísio. E de um modo atroz: derramando água quente no seu ouvido. Subitamente, tal verdade ganha tamanha importância que Aluísio nem dá ouvidos a Orestes, quando este lhe diz que Sueli é incapaz de matar uma mosca. São duas verdades antagônicas que não se anulam. Convivem lado a lado, em paradoxo, como as *meias verdades* do poema de Carlos Drummond de Andrade (1984):

## VERDADE

A porta da verdade estava aberta,  
mas só deixava passar  
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,  
porque a meia pessoa que entrava  
só trazia o perfil de meia verdade.

E sua segunda metade  
voltava igualmente com meio perfil.  
E os dois meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.  
Chegaram a um lugar luminoso  
onde a verdade esplendia seus fogos.  
Era dividida em duas metades,  
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.  
As duas eram totalmente belas.  
Mas carecia optar. Cada um optou conforme  
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

Arrebentando a porta da verdade, “Por causa de Freud” nos conduz a um lugar onde a verdade se divide em duas metades. O conto dá a ver, em especial, um tipo de paradoxo bastante específico – e bastante explorado por Nelson Rodrigues –, a que Freud se refere como a *ambivalência afetiva*.

Constituída pela aglutinação dos radicais latinos *ambi* (“ambos”) e *valentia* (“força”), a palavra ambivalência se refere à “Disposição psíquica do sujeito que sente ou manifesta, simultaneamente, dois sentimentos, duas atitudes opostas em relação a um mesmo objeto” (Chemama, 1995, p. 11).

Originalmente, o termo é introduzido por Eugen Bleuler em 1910, no contexto de seus estudos sobre a esquizofrenia, nos quais ele distingue três modalidades de ambivalência: volitiva, intelectual e afetiva. Manifesta em atitudes contraditórias da vontade, do pensamento e do afeto, a ambivalência é situada por Bleuler entre os sintomas cardeais da categoria diagnóstica definida pela dissociação psíquica, e sua

importância clínica foi considerada por ele como primária à de sintomas como o delírio e a alucinação.

Dois anos depois de divulgada por Bleuler, a noção de ambivalência, notadamente em seu viés afetivo, aparece pela primeira vez no texto freudiano, em *Sobre a dinâmica da transferência* (1912/1992). Ali, Freud se refere à “ambivalência das intenções afetivas” do neurótico, ao observar que, na neurose, uma transferência terna, recorrentemente, oculta uma transferência negativa, tal como a outra face de uma mesma moeda. Uma moeda que facilmente pode se virar, revelando cara onde antes se revelava coroa.

Entretanto, é interessante notar que, antes mesmo de sua divulgação por Bleuler, Freud já se referia à ambivalência sem nomeá-la. Nos casos clínicos publicados em 1909, relativos às análises do Pequeno Hans e do Homem dos Ratos, Freud faz menção à coexistência conflituosa entre o amor e o ódio dirigidos por um sujeito a uma mesma pessoa (Freud, 1909a/1992; Freud, 1909b/1992). E anos mais tarde, ele retorna a este ponto, situando no sintoma neurótico uma tentativa de solução de tal conflito – na fobia, deslocando o componente do ódio para um objeto substituto, e na neurose obsessiva, recalçando o componente do ódio de modo a produzir uma formação reativa (Freud, 1926/1992).

A descrição da ambivalência por Bleuler enquanto manifesta na dissociação psicótica, e sua posterior retomada por Freud enquanto latente na divisão neurótica, nos apontam que tal noção dá notícias não só do funcionamento psicótico ou neurótico, mas da equivocidade própria do funcionamento da linguagem – argila da qual é constituído o falasser. O Outro da linguagem, ou do inconsciente, funciona segundo uma lógica Outra, insubmisso à lógica da não-contradição. É em reação – ou em *defesa* – a tal potencialidade ambivalente do significante que se formam o delírio psicótico, no qual é necessária a consistência de uma certeza irrefutável, ou a fantasia neurótica, na qual as certezas ainda podem vacilar, em prol do benefício da dúvida – o mesmo benefício que, ironicamente, pode vir a maltratar o sujeito fixado ao gozo obsessivo, como mostra Aluísio em “Por causa de Freud”:

Chegou em casa e brincou com a mulher:

– Escuta. Então, você quer a minha morte, hein?

Ela, que ia em direção da copa, estaca, vira-se: – “Está maluco?” Tira o paletó e arregaça as mangas:

– Batata, meu anjo. Freud explica que o sonho, ouviu? O sonho é desejo não realizado.

– Não amola!

E ele, com falsa gravidade: – “Fora de brincadeira! Sério, minha filha!” O interessante é que o marido começara em tom alegre. E, súbito, fica grave ou simula uma certa gravidade. Queria levar adiante a brincadeira e dispôs-se a representar uma pequena comédia:

– Estou meio chateado. E, talvez, você nem saiba. A gente não tem consciência de certos desejos.

Surpresa (e com princípio de angústia), ela não se mexe: – “Você está falando sério? Ou é brincadeira?” Ele devia ter desfeito a sua gravidade com uma gargalhada. Mas um moleque interior o induziu a ir mais longe. Com um jeito taciturno, continua:

– É Freud, ouviu? Freud.

Durante o jantar, houve um momento, em que, tomando sopa, suspira:

– Você pode ser a minha assassina.

Pediu, vivamente: – “Não brinca assim. Não gosto dessas brincadeiras!” Quis mudar de assunto. Alúcio, porém, fazia-se de triste, de temeroso, de angustiado. Na hora de se deitar, novo suspiro.

– Imagina se eu durmo e se você resolve me matar! Imagina você derramando água quente no meu ouvido!

A mulher enfia a camisola:

– Posso te pedir um favor? Para! Escuta, Alúcio! Muda de chapa! Esse negócio já está enchendo!

Antes de fechar a luz, Alúcio diria ainda:

– Das duas uma: ou Freud é uma besta ou eu corro um perigo de vida!<sup>13</sup>

Mesmo que Nelson nunca tenha feito qualquer menção à noção de ambivalência, a assunção de que o laço com o outro é permeado pela coexistência simultânea entre o amor e o ódio se mantém latente, ou até manifesta, em grande parte dos personagens rodriguianos – maridos e mulheres, pais e filhos, amigos, irmãos, e por aí vai.

---

<sup>13</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 87-88.

Em “Por causa de Freud”, seria fácil localizar em Sueli uma posição ambivalente, supondo-se que ela nutre amor e ódio pelo marido, sendo o primeiro consciente e o segundo recalcado, de modo a retornar num sonho. Porém, o desenrolar da trama, surpreendentemente, aponta de modo cada vez mais enfático para a divisão que se coloca do lado de Aluísio, que se mostra muito mais fixado ao relato do sonho da esposa do que ela mesma.

No benefício maldito da dúvida, Aluísio encarna um impasse. Ou Freud é uma besta ou é preciso levar a sério as consequências das descobertas freudianas. Descobertas que, como vimos, suscitam resistência, pelo seu próprio teor. Teor que diz respeito ao desejo. E, portanto, ao sujeito.

## 2.6. O CHISTE, O ATO FALHO E A TRANSINDIVIDUALIDADE DO INCONSCIENTE

Assim como reconhece uma verdade no sonho de Sueli, Orestes reconhece uma verdade na “piada ótima”, “gozadíssima”, de Aluísio. Piada que remete à importância dada por Freud (1905b/1991) ao chiste, como outra via de realização de desejo:

No dia seguinte, [Aluísio] entra no escritório às gargalhadas:

– Vem ver que piada ótima! Sabe que, desde ontem, eu estou enchendo a minha mulher? E o pior você não sabe. Gosto muito da Sueli, tal e coisa. Mas ela tem um espírito fraco. Está impressionadíssima!

Orestes coça a cabeça com um lápis: – “Rapaz, não brinca assim que pode dar mau resultado!” Ele ria: – “Está gozadíssimo!” E, nos dias que se seguiram, repetia, em casa, com um lúgubre descaso:

– Ou Freud é uma besta ou eu estou frito!<sup>14</sup>

Enquanto escrevia *A interpretação dos sonhos* (1900 [1899]/1991), Freud já voltava a sua atenção para um dado relevante: a semelhança entre o modo como se

---

<sup>14</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 88.

estruturam certos sonhos e o modo como se estruturam certos chistes. Este dado é registrado por Freud (1887-1904/1988) na sua correspondência com Fliess (carta de 11/09/1899), ao lado de outros indícios do seu interesse pelo tema, como o fato dele colecionar uma série de piadas sobre judeus (carta de 12/06/1897). Várias dessas piadas são analisadas no livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905b/1991), que começou a ser escrito junto com o livro dos sonhos, mas só foi publicado cinco anos depois.

O chiste é a formação do inconsciente que mais depende do outro para referendá-la, diferente do sonho, que tende ao solipsismo – a não ser quando narrado. Em “Por causa de Freud”, Alúcio transforma em chiste a narrativa onírica de Sueli. E assim, o conto evidencia o caráter *transindividual* do inconsciente, apontado por Lacan em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953/1998).

Nesse relatório convertido em escrito, Lacan comenta que, certa vez, lhe apresentaram a crítica de que seus ensinamentos conduziam ao paradoxo de que a linguagem seria “uma comunicação em que o emissor recebe do receptor sua própria mensagem sob forma invertida” (p. 298). Para Lacan, tal objeção, enunciada por um outro, tem o valor de expressar, melhor do que ele mesmo, aquilo que ele procurava sublinhar: o estatuto do inconsciente enquanto “o discurso do outro” (p. 265), ou enquanto “o campo da realidade transindividual do sujeito” (p. 258).

Realidade transindividual que se dá a ver em outras passagens de “Por causa de Freud”, como a seguinte:

Aquilo foi, aos poucos, envenenando o espírito, a imaginação, toda a vida de Sueli. O marido a perseguia, até pelo telefone. Ligava da rua: – “A minha esperança é que Freud seja uma besta.” Ela já chorava:

– Mas olha! Isso é batata? Você não pode pensar assim de mim. Olha, escuta. Eu daria a minha vida por você. Deus me livre de morrer antes de você!<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 88.

Nessa última frase, o leitor atento irá deparar com um achado. Ao dizer: “Deus me livre de morrer antes de você!”, Sueli inverte o conteúdo da sua argumentação anterior: “Eu daria a minha vida por você”. A última frase, portanto, poderia ser tomada como um ato falho, mais uma formação do inconsciente em que Freud (1901/1991) reconhece uma via de realização de desejo. Trata-se de uma inversão tão sutil, que poderia facilmente passar despercebida. É preciso que se escute, ou que se *leia* uma formulação como esta – conforme a indicação clínica de Lacan (1972-1973/2008) de que “o inconsciente é o que se lê” (p. 32) –, para que ela ganhe o estatuto de um ato falho.

Teria Nelson Rodrigues cometido um ato falho, na urgência da sua escrita suja e urgente? Ou teria intencionalmente situado esse ato falho na boca da personagem?

Numa de suas *Conferências de introdução à psicanálise* (1916-1917 [1915-1917]/1991), Freud procura demonstrar que os atos falhos resultam de um trabalho do inconsciente, que obedece a operadores específicos como a condensação e o deslocamento, e não exatamente de explicações como o cansaço, a pressa ou a desatenção – como poderia supor a opinião popular, ou a *doxa*.

Mais importante do que discutir o que este ato falho revela sobre Nelson Rodrigues, ou mais importante ainda do que discutir o que ele revela sobre Sueli, é sublinhar o que ele revela quanto ao funcionamento do sujeito. Pois no ato falho se evidencia o fato de que não é propriamente o sujeito, mas a linguagem, quem fala. Quando as palavras que saem da boca de Sueli dizem o oposto do que ela tenciona dizer, isso só prova que o sujeito funciona de tal modo que a sua relação com o significante é paradoxal: ele se crê mestre do que diz, mas cai como efeito de um dizer que lhe escapa. Uma condição paradoxal do próprio sujeito que, *assujeitado* à linguagem, dá a ver o seu caráter *objetal*.

## **2.7. A OUTRA SATISFAÇÃO**

Objetal é também a condição de Alúísio, escravizado pela compulsão à repetição:

O próprio Alúísio não saberia explicar por que insistia. Havia qualquer coisa de obtuso, qualquer coisa de doentio nessa pilhéria gratuita e terrível. Chegou um momento em que reconheceu para si mesmo: – “Sou escravo de uma piada!” Viciara-se nesse jogo atroz. Sentia um deleite sinistro em lidar, dia a dia, hora a hora, com o terror da mulher.<sup>16</sup>

Um “jogo atroz”. Um “deleite sinistro”. São belas as definições rodriguianas para aquilo que a psicanálise conceituou como o gozo. Essa *outra satisfação*, que, segundo Lacan (1972-1973/2008), “é o que se satisfaz no nível do inconsciente – e na medida em que ali algo se diz e não se diz, se é verdade que ele é estruturado como uma linguagem”. Lacan afirma ainda que todas, absolutamente todas as necessidades do falasser “estão contaminadas pelo fato de estarem implicadas com outra satisfação”, à qual elas podem, inclusive, faltar (p. 57). Uma afirmação que reforça o fato de que, mesmo as necessidades humanas mais básicas, tomadas pela opinião comum como “naturais” ou “instintivas”, estão desde sempre contaminadas pelo fato de que o sujeito é constantemente acossado pela pulsão, que exige satisfação, no seu circuito acéfalo. Um fato cuja radicalidade foi descoberta por Freud em 1920, quando a sua investigação de fenômenos que subvertem o princípio de prazer o conduziu à formulação do conceito de pulsão de morte.

No clímax de “Por causa de Freud”, é vertiginosa a força narrativa que se intensifica, em poucas linhas, como tensões que se acumulam no ápice do gozo sexual – *la petite mort*, no jargão da língua francesa:

Uma noite, chega em casa e vai apanhar o revólver. Entrega-lhe a arma e baixa a voz:

– Toma! Segura! Aponta para mim, aponta! Agora vamos ver se o Freud é uma besta ou não! Se for uma besta, você resistirá à tentação. Do contrário, sou homem morto.

---

<sup>16</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 88.

Durante alguns momentos, Sueli ficou lívida, de revólver apontado. Ele começou a dizer: – “Pelo visto, Freud era mesmo”... Não chegou a dizer “uma besta”. Sueli apertava o gatilho, uma, duas, três vezes. Com o peito varado, o marido caiu de joelhos. Sueli continuava atirando. Ele morreu aos seus pés.<sup>17</sup>

A morte traz, enfim, o silêncio. A quietude. Traz um fechamento para a ferida que se abriu: é preciso recolocar o véu sobre aquilo que nunca deveria ter sido desvelado. Calar a desmesura do que ultrapassou todos os limites. E galopava automatizado, desembestado.

Mas é da morte que pode surgir a vida. Ao menos esta é a concepção freudiana exposta em *Além do princípio de prazer* (1920/1992): a de que a vida de todo organismo resulta de um acidente no curso evolutivo da Terra, um acidente que tornou possível uma dada combinação de átomos de carbono e hidrogênio, originando moléculas orgânicas – vivas. Do ponto morto do inorgânico partimos, a ele retornamos. Nesse ínterim, a batalha entre Eros e Tanatos, referida por Freud, metaforiza a tensão entre as forças que nos impulsionam à manutenção da vida e as forças que nos impulsionam a um retorno à morte, ao inanimado, a um estado em que se anulam as aflições e as dores do viver. Uma bela metáfora que faz cair uma certa idealização do desejo, filho de Eros. Pois se o desejo impulsiona a manutenção da vida, é somente ao dividir o sujeito. Ao inquietá-lo. E é dessa inquietude que o sujeito se defende. Mas não é possível matar o desejo. Ele clama por realização. Por isso existe o sonho, o brincar, o chiste, o ato falho. Por isso existe a literatura.

## 2.8. O CONTEÚDO É A FORMA

De que realização de desejo se trata, em “Por causa de Freud”? Onde situar o sujeito do desejo? Do lado do “conteúdo” (da sonhadora Sueli, ou do chistoso Aluísio)?

---

<sup>17</sup> Rodrigues, 1960/2009, p. 88-89.

Ou do lado da “forma” (do escritor ou do leitor, que “sonham acordados” na experiência literária)?

“O meio é a mensagem”, repetia Marshall McLuhan desde o início da década de 1960, argumentando que a “forma” como uma mensagem nos chega determina seu “conteúdo” final (insistamos nas aspas). Embora tenha voltado a atenção para os *mass media* e sua frenética proliferação no mundo pós-guerra, McLuhan se mostrava sensível a uma generalização da sua máxima, inclusive para o caso de veículos de comunicação tão antigos quanto o livro. Um dos seus livros mais conhecidos, *The Medium Is The Massage: An Inventory of Effects* (1967/2001), tem um título que suscita a curiosidade do leitor: por que *The Medium Is The Massage* (“O meio é a *massagem*”), em vez de *The Medium Is The Message* (“O meio é a *mensagem*”? Eric McLuhan, filho mais velho do filósofo, conta que o equívoco se deveu tão simplesmente a um erro de tipografia. Quando a prova final do livro chegou às mãos de Marshall McLuhan, ele leu o lapso na contracapa e exclamou: “Vamos deixar desse jeito! É ótimo, e bem na mosca!”. E assim se encerra a anedota de como um teórico da comunicação pôde ler e acolher um ato falho: saltou-lhe aos olhos o interessante efeito de equivocidade criado entre *message* e *mess age* (“mensagem” e “era caótica”), ou entre *massage* e *mass age* (“massagem” e “era das massas”).<sup>18</sup>

A aclamada diretora argentina Lucrecia Martel (2015) se mostra sensível a tais determinações da “forma” sobre o “conteúdo” de uma obra, ao declarar que qualquer esforço de se adaptar uma obra literária para o cinema – como o que ela está realizando, a partir do romance *Zama* (2006), do conterrâneo Antonio di Benedetto – só pode resultar não numa simples releitura da obra original, mas numa nova obra original. Isso porque não é possível supor algo como um “conteúdo” que possa ser destacado da sua “forma” original e “reformatado”. Para a cineasta, “a literatura não pode ser adaptada para o cinema. O que acontece é algo de uma outra ordem, digamos, médica” – algo que Martel sintetiza em cinco etapas:

---

<sup>18</sup> O episódio é narrado por Eric McLuhan no site dedicado à vida e à obra do pai: [www.marshallmcluhan.com](http://www.marshallmcluhan.com).

**Dia 1.** O sujeito lê um romance, como, por exemplo, *Zama*, que é uma obra-prima.

**Dia 2.** Infectado pela beleza do livro, o sujeito se transforma, revira na cama incapaz de dormir, sedento por fazer parte do mundo ali retratado.

**Dia 3.** Apaziguada a febre, o sujeito se dá conta da enorme estupidez que é fazer um filme baseado em uma obra-prima. E, geralmente, o sujeito se dá conta também de que mais estúpido ainda é fazer um filme de que ninguém precisa.

**Dia 4.** A cólica volta e também a febre, porque o romance revelou ao sujeito aspectos do mundo que ele não conhecia, revelando fendas abertas na realidade. Ele se dá conta da doença e dorme com ela.

**Dia 5.** Começa humildemente a escrever um script cuja premissa é assassinar o romance que leu, pois, só assim, pode sobreviver (Martel, 2015).

O próprio Nelson não escondia as suas reservas quanto às numerosas iniciativas de se adaptarem as suas obras:

A palavra “adaptação” diz tudo. Se foi “adaptada” a obra literária passa a ser outra. Pelo mesmo motivo, não gosto de ser traduzido. “Traduzir” é ser falsificado. A peça que passa a ser filme vira a antipeça. Assim, *Bonitinha, mas ordinária*, *O beijo no asfalto*, *Boca de Ouro* e outras, quando transportadas para a tela, parecem-me uma caricatura de mim mesmo.<sup>19</sup>

No nosso campo de trabalho, o de um encontro entre literatura e psicanálise, é Lacan quem nos fornece coordenadas capazes de orientar a questão que nos colocamos – de que realização de desejo se trata em “Por causa de Freud”? – num encaminhamento que dispense o recurso à cisão entre o “conteúdo” e a “forma” do conto.

No escrito em que presta uma *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (1965/2003), Lacan se debruça sobre o romance da escritora francesa numa perspectiva distinta da adotada em *O seminário sobre “A carta roubada”* (1956a/1998). Na leitura que empreende do conto de Poe, a dimensão do sujeito se coloca enquanto atrelada à instituição de lugares simbólicos, intercambiáveis, em que cada personagem pode vir a se situar, pelo deslocamento da carta – ou pelo *voo*

---

<sup>19</sup> Rodrigues, 2012, p. 164-165.

*da letra*, como vimos. Diversamente, na leitura que empreende do romance de Duras, a concepção dos lugares possíveis para o sujeito não se restringe ao universo de personagens da trama, ou ao “conteúdo” da obra. Lacan (1965/2003) se propõe a incluir a escritora, e a si mesmo, leitor, enquanto atados por um laço em que “arreatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados” (p. 198). Mas nem por isso dispensa qualquer menção ao “conteúdo” da obra: num segundo momento, Lacan inclui o arrebatamento da protagonista num enlaçamento de três – ou mais propriamente, num nó. Assim, ele prefere introduzir Marguerite Duras “num terceiro ternário, um de cujos termos é o arrebatamento de Lol V. Stein tomado como objeto em seu próprio nó, e onde eis-me o terceiro a introduzir um arrebatamento, no meu caso decididamente subjetivo” (p. 199).

“O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós”: na formulação que serve de epígrafe para o presente capítulo, Nelson Rodrigues enoda personagem, escritor e leitor – condensados em “nós”. Seguindo esta pista, deparamos com o simples fato de que “Por causa de Freud” gira em torno da temática da realização de desejo, e, ao mesmo tempo, pode se prestar como uma via literária de realização de desejo. Logo, o conto não apenas *dá a ver* o funcionamento paradoxal do sujeito, mas também *transmite* esse funcionamento. Funcionamento contrário à *doxa*, à opinião popular de que o sujeito é uma entidade fixa e encarnada no indivíduo. Em cada um dos nós, o sujeito, que emerge da *experiência literária* atrelada à *cena literária*, emerge contingencialmente como efeito de uma divisão. Sujeito efêmero e pontual. Sujeito objetal.

### 3.

#### “MALDADE”:

#### LITERATURA COMO ENCONTRO COM O ESTRANHO FAMILIAR

*Não há nada pior do que a crueldade do bom.  
Nas suas maldades excepcionais, o bom é capaz de invadir um  
berçário e chupar o sangue das criancinhas como groselha.*

Nelson Rodrigues<sup>20</sup>

#### 3.1. ANJO PORNOGRÁFICO

Numa das suas metáforas mais célebres (e paradoxais), Nelson Rodrigues definiu a si mesmo como um “anjo pornográfico” – termo adotado por Ruy Castro (1992) como título da biografia do escritor. “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa”, admite. “Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista” (Rodrigues *apud* Castro, 1992, epígrafe).

Como numa operação matemática, a soma da angelitude à pornografia gera um resultado que não é idêntico a nenhum dos dois termos. Se a pornografia pode ser concebida como o registro da obscenidade desvelada, o buraco da fechadura é o que lhe dá um contorno. E o anteparo da porta, o que lhe dá um limite. Por esta via, percebemos que Nelson Rodrigues trata menos da pornografia do que do erotismo, o que o próprio escritor confirma quando declara, por exemplo, que o desejo sexual “exige o pudor, o segredo, o mistério” (Rodrigues, 1997, p. 49).

---

<sup>20</sup> Rodrigues, 1997, p. 28.

Novamente deparamos com o que Freud, nos *Três ensaios sobre teoria sexual* (1905a/2011), chamou de “diques” da moralidade: barreiras simbólicas que se opõem ao fluxo acéfalo da pulsão sexual. E novamente deparamos com o moralismo rodriguiano – um moralismo confesso: “Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários” (Rodrigues, 1997, p. 109).

A esse respeito, é interessante recuperar a conclusão a que chega Leyla Perrone-Moisés, no artigo “A fala esvaziada em Nelson Rodrigues” (2007-2008/2011), mesmo depois de afirmar que na obra rodriguiana “não há véus” e “está tudo feito e dito”. Segundo ela,

como toda arte, a obra de NR é obscena. O que deveria ficar de fora da cena se apresenta em cena, é encenado. (...) Apesar disso – ou melhor, por isso mesmo – NR é um moralista. Não um moralista no sentido daquele que condena ou propõe uma moral, mas um moralista no sentido maior da palavra (Perrone-Moisés, 2007-2008/2011 p. 176).

E para definir “o sentido maior da palavra”, a autora recorre a Lacan, em *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955/1985): o moralista é aquele “que introduz uma perspectiva dita verdadeira na observação dos comportamentos morais ou dos costumes” (Lacan *apud* Perrone-Moisés, 2007-2008/2012, p. 176).

É precisamente essa função moralista que se dá a ver em contos como “Maldade”, publicado na coluna *A vida como ela é...* na edição do Última Hora de 17 de outubro de 1958.

A história se passa em Pedra Branca, que “foi, durante oitenta anos, a cidade mais doce do mundo”, cuja população se constituía de “amigos de infância” que “não conheciam o ódio, nem outros sentimentos absolutos” e às oito horas da noite já estavam em casa, dormindo. “A rigor, a coisa mais sensacional e espetacular que poderia acontecer, na localidade, era o aparecimento de um forasteiro” (Rodrigues, 1958b/2008, p. 97):

Ora, numa cidade onde todos se conhecem, são íntimos e quase parentes, o “desconhecido”, qualquer que seja ele, causa estupor. Os

próprios cachorros sem dono aproximam-se dele e o farejam, sofregamente. Senhoras o espiam através das venezianas. As crianças de pé descalço fazem o acompanhamento do estranho. Há um cochicho universal em Pedra Branca. Os habitantes, atônitos, sussurram:

– Tem gente de fora, na cidade!<sup>21</sup>

O “desconhecido”. O “estranho”. Assim se denomina o elemento inquietante capaz de ameaçar a ordem estabelecida em Pedra Branca. E assim se institui, de saída, uma oposição entre o que se *sabe* – todos na cidade se *conhecem*, amigos *íntimos* – e o que *não se sabe*. Oposição que sublinha o caráter ameaçador do desejo, inconsciente por definição, do qual o sujeito neurótico – o mais próximo do que concebemos como “normal”, minimamente submetido às *normas* da civilização, ainda que tal submetimento lhe custe caro e resulte conflituoso (Freud, 1930 [1929]/2007) – se defende pela via do recalque.

### 3.2. NEUROSE E PERVERSÃO

Em “Maldade”, os habitantes de Pedra Branca acompanham com desconfiança cada passo de um estranho recém-chegado, claramente perturbador. Enquanto caras espantadas o seguem das janelas, meninos, cachorros e um mendigo o seguem pelas ruas. É ao mendigo, Ezequiel, que o “fulano” (*sic.*), esse outro sem nome, se dirige:

– Aqui tem pequenas?

– Como?

E o desconhecido:

– Pequenas. Tem?

– Não.

– Ué!

– Aqui todo mundo é de família.

---

<sup>21</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 97.

O sujeito coçou a cabeça. Diante do irremediável, fez, em voz alta, a reflexão que lhe pareceu mais oportuna:

– Estou frito!

Mas como carregava dinheiro no bolso e vinha com um apetite vital tremendo, insistiu:

– Não há nenhum cabaré, nenhum lugar onde a gente possa, enfim, se divertir?

– Não.

– Ora bolas!<sup>22</sup>

O mendigo parece ser o único interlocutor possível para o estranho. Ocupa um lugar de marginalidade, que o destaca da massa. Mas uma marginalidade dócil e tolerada pelos moradores. Ezequiel se mistura aos cachorros e crianças, criaturas propensas ao universo *doméstico – d’hommetique*, diria Lacan (1973/2003), ou *do homem*.

A fala do mendigo apresenta a primeira condição para a manutenção da paz em Pedra Branca: “todo mundo é de família”. Não é possível gozar livremente das mulheres, todas elas obedientes às restrições morais do matrimônio. “As mulheres, aqui, não são levianas, não senhor”, reafirma Ezequiel. Uma notícia que aborrece o forasteiro:

– Mas que azar! E onde é que se bebe?

– Na leiteria.

O sujeito ficou ressentido, humilhadíssimo, de ter que beber numa leiteria. Foi assim mesmo e resmungando:

– Essa é a maior! A maior!

Mas, enfim, sentaram-se numa mesa da leiteria. Veio o garçom; o desconhecido foi lacônico:

– Cerveja!

E o mendigo:

– Água da bica.

O outro achou ruim:

---

<sup>22</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 98-99.

– Não, senhor, água da bica coisa nenhuma! Vai beber comigo!  
Bebe, sim senhor! Faço questão!

E para o garçom:

– Traz cerveja e dois copos.<sup>23</sup>

O dócil mendigo, há muito abstinente do álcool, recorda as advertências que ouviu de um médico quanto à gravidade da sua úlcera. Mas o outro, determinado a “arrastar alguém para o abismo” (p. 100), insiste em, digamos, *perverter* Ezequiel.

No primeiro dos *Três ensaios sobre teoria sexual*, Freud escreve que “a neurose é, por assim dizer, o negativo da perversão” (1905a/2011, p. 150). Daí não se conclui que neurose e perversão constituem polos dicotômicos que se anulam. Tal afirmação aponta, antes, a existência de elementos perversos no próprio funcionamento neurótico – de modo implícito, porque recalcados ou inibidos.

Neurose e perversão, aqui, não correspondem às estruturas clínicas elencadas por Lacan, além da psicose, determinadas pelas diferentes modalidades de defesa frente ao real da castração – o recalque, o desmentido e a forclusão do Nome-do-Pai, respectivamente. Nos *Três ensaios*, a perversão se apresenta, antes, como um traço distintivo da pulsão sexual, que não tem objeto nem objetivo definidos, logo se diferencia do instinto sexual animal, unívoco e meramente reprodutivo. No escrito de 1905, Freud dá a ver o caráter perverso e polimorfo da sexualidade infantil, que se estende à sexualidade do adulto neurótico, em seu infantilismo, e, finalmente, se estende à própria sexualidade humana – deste ser definido por Lacan (1969-1970/1992, p. 48) como “o *húmus* da linguagem”: o seu produto, o seu resto e, ao mesmo tempo, o ponto onde a linguagem é mais fértil.

Efeito de linguagem, a pulsão é polissêmica. E eminentemente perversa-polimorfa: envolve as mais variadas formas de obter satisfação, que estão longe de se limitar à função reprodutiva. “O sexo, estritamente sexo, nada tem a ver com o pobre e degradado ser humano”, atesta Nelson. “É um problema dos bezerros, vira-latas e cabras” (Rodrigues, 1997, p. 153). Aliás, é fácil conceber o quão incomum ou excepcional seria um ato sexual restrito exclusivamente à penetração do pênis pela

---

<sup>23</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 99-100.

vagina, sem qualquer prazer acessório ou preliminar. Freud conduz, portanto, a uma inversão do que supõe o senso comum quanto aos objetos e objetivos sexuais humanos. Um simples beijo na boca pode ser situado no campo da perversão, assim como o voyeurismo, o exibicionismo, o sadismo, o masoquismo, o fetichismo, entre tantas outras vias de satisfação frequentemente trilhadas na intimidade da alcova – ou mesmo fora dela.

Eis aí um campo exaustivamente explorado pela ficção rodriguiana. Além das relações incestuosas, que animam grande parte das peças, romances e contos do escritor, o fetiche é um tema recorrente em *A vida como ela é...*, retornando à coluna em histórias como “Orelha de mulher” (1958b/2008) – em que a excitação sexual da protagonista só pode ser despertada quando ela é beijada na orelha – ou “Amor doente” (1952d/2008) – em que a excitação sexual de um casal infiel só pode ser despertada quando eles trazem à cena o nome e a memória do noivo traído.

Nós, *falasseres*, constituídos pelo Outro da linguagem, temos como para sempre perdida uma relação com a natureza supostamente anterior à ordem simbólica. Entre uma fêmea e um macho, no reino animal, bastam o cio de uma e o ímpeto copulador do outro. “Entre o homem e a mulher”, diversamente, “existe um mundo” – lembra Lacan (1971-1972/2009), citando o poema do escritor francês Antoine Tual. Um mundo de significações, de objetos e objetivos sempre provisórios, no movimento metonímico do desejo. “Entre homem e mulher”, escreve Nelson, “não há perversão possível” (Rodrigues, 1997, p. 134). Não há perversão que mereça o nome de perversão. Porque quando se trata de *falasseres*, a regra é o desvio.

Ciente disso, Nelson comenta:

Sei que meus personagens dão, quase sempre, uma impressão de sordidez. Mas aí é que está: – o homem se sustenta nos dois pés, e só não anda de quatro, só não escorrega nas rolhas, porque é sórdido. De fato, nunca se viu uma cabra vil, um bode cínico, uma zebra abjeta.<sup>24</sup>

Ou ainda:

---

<sup>24</sup> Rodrigues, 1997, p. 134.

As senhoras me dizem: – “Eu queria que os seus personagens fossem como todo mundo”. E não ocorre a ninguém que os meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções.<sup>25</sup>

O paradoxo implicado aí resulta de um funcionamento neurótico que não deixa de ser perverso. A perversão se presentifica negada, recalcada. E como Freud nos ensinou, o recalcado, embora esquecido, não deixa de produzir efeitos. Muito pelo contrário: retorna à força, a contrapelo – no sintoma, no sonho, no ato falho, na insistência das formações do inconsciente.

Mas por que reprimir tais desvios? Por que recalcar as inclinações perversas que, afinal, conformam as moções sexuais humanas?

Nos *Três ensaios*, Freud associa a etiologia da neurose a um conflito entre a pulsão sexual e o que se coloca para o sujeito enquanto exigências da civilização: a limitação ou mesmo a supressão de determinados impulsos considerados inadequados à moral e aos bons costumes. No texto de 1905, além de se referir aos “diques” da moralidade – o asco, a vergonha, a dor e a compaixão –, ele faz menção a uma relação inversa entre a cultura e o livre desenvolvimento da sexualidade. No entanto, é em *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna* (1908/2010) que Freud desdobra uma exposição centrada nesse antagonismo. Ele ressalta, aí, os pesados sacrifícios impostos ao homem pela renúncia à satisfação pulsional. Sacrifícios entre os quais se inclui o preço que se paga com o sofrimento neurótico. Freud sustenta, então, a hipótese de que o modelo da família nuclear monogâmica cria problemas à sexualidade perversa-polimorfa, favorecendo a eclosão da “doença nervosa moderna”.

É relevante frisar que, nesse momento inicial da sua conceituação teórico-clínica, Freud já se detém sobre a potencialidade agressiva da sexualidade, o que se deduz do seu forte interesse pelo paradoxo do sadomasoquismo, e pela enigmática economia de prazer-desprazer aí envolvida. Assim, o problema decorrente da renúncia à satisfação de impulsos sexuais se estende ao problema decorrente da renúncia à

---

<sup>25</sup> Rodrigues, 1997, p. 134.

satisfação de impulsos agressivos, eventualmente ligados à libido, mas não necessariamente eróticos em sua finalidade.

Em *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna* (1908/2010), lemos, por exemplo, que, para obedecer aos ditames civilizatórios transmitidos pela educação, “[cada] indivíduo renuncia a uma parcela dos seus atributos, do seu sentimento de onipotência, das [suas] inclinações agressivas e vingativas” (p. 168). Tais renúncias podem conduzir à formação de um quadro dito *patológico*, inclusive no caso da “supressão dos impulsos hostis que não são diretamente sexuais” (p. 181). Nesta trilha, Freud assevera que

se alguém, por uma violenta supressão de uma inclinação constitucional para a aspereza e a crueldade, se torna excessivamente bondoso, frequentemente perde tanta energia ao realizar isso que não consegue fazer tudo que os seus impulsos compensadores exigem, podendo, no final das contas, fazer pior do que teria feito sem a supressão (Freud, 1908/2010, p. 181).

Tal assertiva faz eco à epígrafe escolhida para o presente capítulo, assim como ao conto que anima a escrita dele. Numa bela amostra do “conhecimento da alma” atribuído por Freud aos escritores, Nelson Rodrigues apresenta em “Maldade” um tratamento literário para uma das mais espantosas entre as tantas facetas possíveis do paradoxo do sujeito. Uma faceta associada à perversão que se mantém como o outro lado da moeda neurótica. E que Nelson chamou de “a crueldade do bom” – uma denominação que comporta um paradoxo em si mesma.

Por que os *bons* moradores de Pedra Branca recebem com tamanha inquietação esse estranho que chega à cidade, em vez de acolhê-lo com sua habitual pacatez?

Ora, ao *bom* não basta renunciar à satisfação pulsional perversa. É preciso vigiá-la e censurá-la no outro. “A toda hora e em toda parte”, escreve Nelson, “há íntegros que nos atropelam com a sua integridade, há justos que nos humilham com a sua justiça, há castos que nos ofendem com a sua pureza” (Rodrigues, 1997, p. 27).

Assim, em Pedra Branca, “pouco a pouco”, sem que o forasteiro percebesse, “a leiteria foi se enchendo de uma multidão silenciosa e hostil”, unida pela determinação de vigiar e punir o outro:

Aqueles dois homens, bebendo cerveja, com aquela falta de compostura, era um desafio, um acinte. Cada cara, ali, exprimia uma reprovação categórica à pouca vergonha. E mesmo fora dali, nas casas, nas ruas, nas lojas, os demais habitantes acompanhavam a pândega. (...) Dir-se-ia que o escândalo era irradiado, em todas as suas minúcias. No interior das casas de família, sabia-se:

– Vão beber agora a quinta garrafa!<sup>26</sup>

Com sua “falta de compostura”, o forasteiro faz barulho, incomoda e subverte o ambiente de *bondade* reinante em Pedra Branca, resultante de uma espécie de contrato social, que remete à noção mais ampla de civilização. Noção que mereceu a atenção de Freud em muitos dos seus escritos. Inicialmente, como vimos em *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna*, foi tratada como patogênica, problematizada pelas suas consequências para a etiologia das neuroses – o que levou Freud a propor até mesmo “reformas” (*sic.*) no campo da educação moral, de modo a torná-la menos nociva ao sujeito (Freud, 1908/2010). Já em escritos mais tardios, como *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]/2007), a civilização continuou sendo concebida como fonte de sofrimento, mas de um mal-estar inexorável, com o qual cada sujeito deve buscar o seu modo singular de lidar. Um mal-estar cuja inexorabilidade tampouco era ignorada por Nelson: “Todos nós somos mais ou menos infelizes”, ponderou. “As angústias estão crispadas dentro de nós como víboras” (Rodrigues, 1997, p. 17). Mal-estar cuja causa, também para Nelson, se situa na própria condição do sujeito, dividido entre as exigências pulsionais e as civilizatórias: “Nada de falar mal dos neuróticos. O homem do nosso tempo tem de fazer a escolha: – ou a angústia ou a abjeção” (Rodrigues, 1997, p. 118).

Quanto às considerações freudianas sobre a civilização, merecem destaque aquelas que se dedicam às origens dela, contrapondo-a à noção de barbárie, para derivar daí uma relação de opostos em que os dois polos estão longe de se anular: assim como a neurose se constitui como o negativo da perversão, a civilização se constitui como o negativo da barbárie. E aprendemos, com Freud, que o que se nega não se aniquila: permanece latente, fazendo força para retornar.

---

<sup>26</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 100-101.

### 3.3. CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

Em *A moral sexual “civilizada” e a doença nervosa moderna* (1908/2010), Freud ainda parece vislumbrar uma solução possível para o que ele chamaria, mais tarde, de mal-estar na civilização, quando, nas últimas linhas, defende reformas pelas quais a civilização se tornaria menos patogênica para o sujeito. Já em *Totem e tabu* (1913/1991), percebe-se o sujeito não mais como uma mera *vítima* da civilização e da violência à qual ela o submete, mas como *responsável* por ela. Entre as conclusões mais perturbadoras decorrentes deste escrito, destaca-se a constatação de que a barbárie – uma barbárie recalcada, negada – se mantém latente no coração da civilização.

Em 1913, é apresentada a versão freudiana do mito de origem da organização social humana. Os homens primevos conviviam numa pequena horda, onde o único a ter direito a copular com as mulheres era o pai soberano, que expulsava os filhos do grupo tão logo começassem a oferecer ameaça ao seu monopólio de prazer e força. Certo dia, um grupo de filhos expulsos se rebelou e retornou à horda para se vingar: fortalecidos pela união, mataram e devoraram o pai num festim violento. Acontece, porém, que os filhos nutriam pelo pai sentimentos ambivalentes, paradoxais. Antes do parricídio, o amor, fruto da identificação e do desejo de um dia ocupar o lugar do pai, se encontrava ofuscado pelo ódio que se destacava em primeiro plano. Como consequência da satisfação do ódio, o amor prevaleceu, e os parricidas passaram a compartilhar um sentimento de culpa pelo assassinato, o que reforçou seus laços de união. Para preservar esses laços, concluíram que não deveriam lutar pela sucessão do pai, e que a todos seriam proibidos os privilégios outrora gozados por ele. No novo clã de irmãos, o parricídio e o incesto passaram a constituir tabus, desde então auto-impostos, fundantes do contrato social que os enlaçava.

Tal contrato, para Freud, se situa na base da organização social totêmica, onde as duas leis mais importantes derivam, justamente, da interdição do incesto e do parricídio. São elas: a exogamia, que implica na renúncia às mulheres do clã, e o próprio totemismo, segundo o qual se proíbe matar o animal totêmico, substituto do pai morto.

A hipótese freudiana concebe que essa estrutura primitiva se tornou mais complexa ao longo do desenvolvimento da civilização, mas suas duas leis primordiais se mantiveram intactas em essência, transmitindo-se de geração a geração até os dias atuais.

Essa ficção freudiana sobre as origens da civilização constitui uma breve passagem do livro *Totem e tabu*, que se tornou célebre por ser capaz de condensar uma verdadeira teoria política, cara às conceituações psicanalíticas. A hipótese de que a violência estaria situada no seio da civilização, no seu nascimento e na sua manutenção, persiste até o final da obra de Freud. Por esse motivo, tal narrativa – referida pelo próprio Freud, em 1913, como um “mito científico” – poderia ser chamada, com propriedade, de um *mito político*, pelo qual se apresentam as origens do contrato social estabelecido e perpetuado pela violência.

A passagem da barbárie à civilização, representada no mito político de *Totem e tabu*, implica não somente em que um grupo social institua leis e se submeta a elas. Visto que a barbárie, latente no coração da civilização, faz força para retornar, há que se instituir e alimentar mecanismos de vigilância quanto ao cumprimento da lei, e de punição nos casos de descumprimento. Mecanismos que mereceram a atenção pormenorizada de Michel Foucault (1975/1987) na sua famosa análise do Panóptico de Bentham, dispositivo arquitetônico que permite a um vigia instalado numa torre central observar (sem ser observado) os corpos de todos os prisioneiros dispostos em celas ao seu redor. O interesse do panóptico para o estudo foucaultiano das relações de poder deriva do fato de que ele dispensa o uso de armas ou de violência física para facilitar o controle disciplinar de tais corpos. Basta apenas um olhar, atesta Foucault (1979/2012), “[um] olhar que vigia, e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo” (p. 218).

Essa operação de *interiorização* do olhar do outro – conduzindo à auto-observação, à autocensura e à evitação de atos condenáveis antes mesmo da sua execução – fortalece a união dos irmãos parricidas, fundante do contrato social estabelecido entre eles. Após o assassinato, o sentimento de culpa partilhado pelos assassinos fornece as bases para um acordo que desencoraja cada um deles a repetir as ações despóticas do pai morto – cuja presença, *post mortem*, se faz sentir de modo mais enfático do que quando vivo. Sentimento a cujo caráter civilizatório Nelson também se

mostra sensível: “Só não estamos de quatro, urrando no bosque, porque o sentimento de culpa nos salva” (Rodrigues, 1997, p. 48).

O banquete antropofágico, depois de digerido, deixou para os filhos uma herança paterna – correspondente àquela posteriormente atribuída por Freud (1923/1992) ao supereu, herdeiro do complexo de Édipo. A interdição do incesto (ou do acesso às mulheres do clã) passou a ser garantida não mais pelo poder do pai, mas por uma moralidade incipiente, segundo a qual cada membro obedeceria à lei porque estaria submetido ao acordo político que se estabeleceu em prol da coesão e da segurança do grupo. Assim como a interdição do incesto, a interdição do parricídio precisava se fundar na certeza de que aquele que a desobedecesse seria violentamente punido. A punição severa, como sanção aplicada ao membro que não reconhecesse as obrigações mútuas do clã, gratificaria os demais por terem renunciado a suas próprias satisfações pulsionais.

Assim, *Totem e tabu* sublinha a força coercitiva da violência que mantém a lei, os direitos e deveres, enfim, as condições de possibilidade para que exista e persista uma comunidade aparentemente pacífica de homens. Daí decorrem importantes conclusões quanto às motivações que alimentam os ideais mais nobres e caros à civilização, como os ideais de justiça e consciência social.

Sobre este tema, Freud escreve, em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921/1992), que “justiça social significa que nos negamos muitas coisas a fim de que os outros tenham de passar sem elas também, ou, o que dá no mesmo, não possam pedilas”. Se não posso dar livre vazão às minhas inclinações sexuais e agressivas perversas, o outro também não pode. É preciso vigiá-las e puni-las no outro. “Essa exigência de igualdade”, prossegue Freud, “é a raiz da consciência social e do senso de dever” (p. 114).

Por essa via, torna-se mais compreensível o fato de que a pena de morte, ainda hoje, se mantém como medida punitiva em alguns países, em pleno século XXI, a despeito de um vasto percurso histórico no campo dos Direitos Humanos, entre os quais se destaca o direito à vida. Se tomarmos uma nação como um grupo estável de cidadãos, minimamente submetidos a determinados códigos de leis, percebemos que a legitimação do assassinato de um cidadão que desrespeita gravemente tais códigos,

efetuado pelo Estado (representante de todos os cidadãos), garante aos demais que a custosa renúncia às suas próprias moções de ódio e destrutividade não se realizou em vão. Mesmo nos países que aboliram a pena de morte, persistem outros dispositivos – também violentos, como o encarceramento – para assegurar que os dissidentes sejam punidos e o restante da população satisfaça o seu ímpeto justiceiro.

Considerando essa modalidade de violência, aplicada em nome de uma ordem instituída, Max Weber (1919/1967) descreveu o Estado como a instância política que detém o monopólio do uso legítimo da ação coercitiva. Quando executadas por agentes oficialmente designados para aplicá-las – dentre os quais merece destaque a polícia, com sua truculência socialmente consentida –, as sanções estatais se justificam por uma missão ordenadora, mas não deixam de revelar a olhos vistos a violência necessária à manutenção da lei.

Violência que, em “Maldade”, espreita por trás das janelas e venezianas, nos olhares que acompanham o estranho, imaginariamente inclinados a aniquilá-lo – *ou ele, ou eu*. No conto, a tensão narrativa cresce à medida que o forasteiro e o mendigo, na leiteria, vão se embriagando, o que tem como efeito a intensificação do estado de apreensão dos moradores. Sobretudo quando, a certa altura, o próprio desconhecido “[torna]-se violento” (p. 101), asseverando:

– Hoje, eu mato um!

E era assim o homem. Muito bom de coração, camarada, amável, bem-educado; mas o álcool o transfigurava. Libertava, dentro dele, não sei que estranhas potências.<sup>27</sup>

As “estranhas potências” libertas no homem pelo álcool, inibidor das censuras superegoicas, não poderiam ser toleradas pela *bondosa* população de Pedra Branca, que a essa altura já não tinha mais dúvidas: “o desconhecido era o Anticristo!” (p. 101).

Diante disso, “[um] dos presentes, porta-voz dos sentimentos feridos, correu e arrancou da delegacia o cabo de polícia local”. E aí se introduz no conto um detalhe burlesco: em Pedra Branca, até mesmo o cabo de polícia, representante do Estado, do

---

<sup>27</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 101.

contrato social, que estaria autorizado a fazer um uso legítimo da força, “era um santo homem, incapaz de dar voz de prisão a uma mosca” (p. 102):

Quando tinha que exercer sua autoridade experimentava tal contrariedade que aparecia, no dia seguinte, de urticária. Atendeu, porque assim era seu dever. Mas já começava a experimentar umas comichões antecipadoras da urticária emocional. Entrou [na leiteria], com bons modos:

– Não faça isso: isto é feio!<sup>28</sup>

A falência de um representante da ordem que pudesse garantir a sua observância, num momento em que ela se encontrava ameaçada, é levada ao ápice quando o forasteiro decide saciar o seu ímpeto agressivo no próprio cabo de polícia, empunhando um revólver e disparando quatro tiros mortais, à queima-roupa.

Desse ponto em diante, a história segue o curso inverso àquele descrito no mito político de *Totem e tabu*, que vai da barbárie à civilização. Num só parágrafo, os *bons* cidadãos de Pedra Branca passam, em poucas linhas, da civilização à barbárie:

Então aquela cidade tranquila ficou possessa. Homens, mulheres, crianças e até cães vadios se atiraram contra o desconhecido. Arrancaram braços, pernas; quebraram dedos. Os cachorros, assanhados, levavam, nos dentes, carne, ainda viva. E a ferocidade histórica e coletiva não poupou nem mesmo a roupa. Em poucos minutos, o homem estava despido. (...) E quando pararam, por causa do cansaço físico, aquela carne estraçalhada não poderia ser identificada por ninguém. O desconhecido continuara para sempre desconhecido.<sup>29</sup>

Nesse impressionante desfecho, chama a atenção que o festim violento tenha sido descrito como dotado de uma “ferocidade histórica”, pois o próprio Freud, em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921/1992), destaca o contágio histórico entre os mais poderosos combustíveis capazes de inflamar uma massa. Isso porque, numa massa, os integrantes tendem a se identificar uns aos outros, e “[sua] submissão à emoção torna-se extraordinariamente intensificada, enquanto que sua capacidade

---

<sup>28</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 102.

<sup>29</sup> Rodrigues, 1958b/2008, p. 103.

intelectual é acentuadamente reduzida, com ambos os processos evidentemente dirigindo-se para uma aproximação com os outros indivíduos da massa”. Freud sublinha ainda que “esse resultado só pode ser alcançado pela remoção daquelas inibições às pulsões que são peculiares a cada indivíduo” (p. 84). Em outras palavras, o que se instala é um processo de rebaixamento das censuras e inibições que conferem à civilização uma ilusão de consistência, deixando a nu a barbárie latente que a habita.

Reunida numa massa acéfala, a população de Pedra Branca é capaz de potencializar a *crueldade dos bons*, consumando um ato de violência muito mais crua e radical do que aquele consumado pelo forasteiro.

Também sobre esse tema, Nelson Rodrigues se aproxima de tal modo de Freud que as palavras de um produzem a estranha impressão de que poderiam ter sido proferidas pelo outro: “Como entender as multidões, se elas não falam, não pensam, não sabem e vivem da pura e irresponsável euforia numérica?”, pergunta-se o escritor brasileiro (Rodrigues, 1997, p. 115). Em outra ocasião, ele escreve: “Aí está o milagre da multidão, ainda que seja pequena. Há um fulminante nivelamento intelectual por baixo. O sujeito que se mete no meio de trezentos idiotas será um deles” (p. 114).

A passagem da civilização à barbárie, em “Maldade”, escandaliza o leitor que preferiria acreditar na bondade sólida e genuína da população de Pedra Branca. Preferiríamos acreditar que a civilização é uma conquista permanente da cultura. E no início do século XX, também Freud admitiu ter se iludido ao supor que o avançado estágio da civilização europeia jamais abriria brechas para a emergência de agressões e transgressões tão atroz quanto as que tiveram lugar durante a Primeira Guerra Mundial, com hospitais bombardeados, populações civis assassinadas e armas químicas largamente utilizadas – situações que continuam acontecendo, no século XXI, na dramática guerra da Síria, por exemplo. Em *De guerra e morte: temas da atualidade* (1915b/2010), publicado no ano seguinte à eclosão da Primeira Guerra, Freud confessa sua forte desilusão frente à queda do ideal humanista de progresso civilizatório, e à constatação de que o caminho que conduz da barbárie à civilização não se efetiva de uma vez por todas.

O impactante artigo de 1915 tem interesse direto para a nossa discussão sobre “Maldade”. O argumento tecido por Freud tem base na suposição comum de que, na

civilização, o indivíduo é educado para erradicar suas tendências “más” e substituí-las por “boas” (*sic.*). Não obstante, Freud é enfático ao observar que, “[na] realidade, não existe essa ‘erradicação’ do mal”:

Em si mesmos, [os] impulsos não são nem bons nem maus. Classificamos esses impulsos, bem como suas expressões, dessa maneira, segundo sua relação com as necessidades e as exigências da comunidade humana. Deve-se admitir que todos os impulsos que a sociedade condena como maus – tomemos como representativos os egoísticos e cruéis – são de natureza primitiva (Freud, 1915b/2010, p. 283).

Os ditos impulsos “primitivos”, devido a suas características culturalmente condenáveis, são “inibidos, dirigidos no sentido de outras finalidades e outros campos, mesclam-se, alteram seus objetos e revertem, até certo ponto, a seu possuidor”. Como resultado dessas operações, “[formações] de reação contra certas pulsões assumem a forma enganadora de uma mudança em seu conteúdo, como se o egoísmo se tivesse transmutado em altruísmo ou a crueldade em piedade” (p. 283). Freud descreve esse estado de coisas para justificar como é possível que um homem altamente civilizado seja capaz de tratar outros homens de modo tão cruamente violento: seu altruísmo e sua piedade não passariam de formações reativas contra moções egoísticas e cruéis que permanecem latentes, manifestando-se somente quando uma ocasião como a guerra suspende a exigência política de que a elas se renuncie.

Fora do campo de batalha, na vida cotidiana, tal homem é coagido a suprimir os seus impulsos egoísticos e cruéis. No entanto, pode se surpreender ao constatar que o Estado, representante da nação a que ele pertence, não obedece à mesma coação: “o Estado proíbe ao indivíduo a prática do mal, não porque deseja aboli-la, mas porque deseja monopolizá-la, tal como o sal e o fumo”. Além de guardar para si, no âmbito nacional, o monopólio da violência, o Estado também se permite exercer, no âmbito internacional, “todos os malefícios, todos os atos de violência que desgraçariam o indivíduo” (p. 281).

Nesse e em outros pontos, a argumentação desenvolvida no artigo de 1915 nos leva à conclusão de que, mesmo em tempos ditos “de paz”, a violência e a “prática do

mal” se mantêm inevitáveis. Porém, ainda se nota em Freud uma posição ambivalente, na medida em que, paradoxalmente, ele declara acreditar nos efeitos conciliatórios de uma suposta “susceptibilidade à cultura”, definida como “a capacidade pessoal de um homem para transformar os impulsos egoístas sob a influência do erotismo” (p. 284). Além do erotismo, Freud chega a apontar outro fator capaz de transformar as pulsões “más” em “boas”: a influência da educação. Portanto, em *De guerra e morte* (1915b/2010), parece haver uma esperança de que dias melhores viriam com o futuro da civilização. Uma esperança que não sobreviveria à formulação do conceito de pulsão de morte em 1920, o que se atesta pelo tom muito mais trágico assumido por Freud em seu segundo grande escrito sobre a guerra, que busca desdobrar uma pergunta formulada pelo físico Albert Einstein: *Por que a guerra?* (1933b [1932]/1992).

A mesma esperança de que dias melhores viriam com o futuro da civilização parece ter movido Einstein quando elegeu Freud como seu interlocutor, atendendo à proposta da recém-nascida Liga das Nações para iniciar um debate sobre qualquer tema do seu interesse e de relevância internacional. Em sua carta, o físico não esconde sua expectativa de que a psicanálise contribuísse para o projeto de proteger a humanidade da maldição da guerra – uma maldição que, poucos anos depois, obrigaria os dois interlocutores a se exilarem, fugindo da perseguição nazista aos judeus.

Freud aceita o convite ao diálogo. E inicia a carta endereçada a Einstein destacando a relação paradoxal entre direito e violência:

Atualmente, direito e violência se nos afiguram como antíteses. No entanto, é fácil mostrar que um se desenvolveu do outro; e, se nos reportarmos às origens primeiras e examinarmos como essas coisas se passaram, resolve-se o problema facilmente (Freud, 1933b [1932]/1992, p. 188).

Reportando-se a tais “origens primeiras”, Freud novamente se refere a uma suposta horda humana, onde a superioridade da força muscular fornecia a uns a possibilidade de fazer sua vontade prevalecer sobre outros. Uma vez que teve início o uso de instrumentos, ou de armas, o mais poderoso passou a ser aquele que melhor soubesse manejá-las. Esse teria sido o primeiro passo na substituição da força bruta pela superioridade intelectual. Porém, não se alterou o objetivo final da luta: a destruição do

adversário – a qual garantia que este não se vingaria e dissuadia os demais a seguirem seu exemplo. Mais tarde, com o surgimento da ideia de escravizar o inimigo para a realização de trabalhos úteis, inaugurou-se uma tendência a deixá-lo vivo, de modo que “a violência do vencedor contentava-se com subjugar, em vez de matar, o vencido”. Em ambos os casos, contudo, o que ocorre é igualmente “a dominação por parte de qualquer um que tivesse poder maior – a dominação pela violência bruta ou pela violência apoiada no intelecto” (p. 188).

Tal estado de coisas foi modificado por um caminho “que se estendia da violência ao direito ou à lei”, ou ainda da “violência suplantada pela transferência do poder a uma unidade maior” (p. 189). Este caminho só se criou a partir do reconhecimento de que a união de muitos indivíduos fracos pôde se contrapor a um único indivíduo forte. E esses indivíduos, que se tornaram fortes porque unidos, converteram seu poder em lei:

Vemos, assim, que a lei é a força de uma comunidade. Ainda é violência, pronta a se voltar contra qualquer indivíduo que se lhe oponha; funciona pelos mesmos métodos e persegue os mesmos objetivos. A única diferença real reside no fato de que aquilo que prevalece não é mais a violência de um indivíduo, mas a violência da comunidade (Freud, 1933b [1932]/1992, p. 190).

Tornou-se preciso, então, que a união da maioria se mantivesse estável e duradoura, a fim de se consolidar “a transição da violência a esse novo direito ou justiça” (p. 189). Desta forma, surgiu a necessidade de organização da comunidade, que “deve estabelecer regulamentos para antecipar-se ao risco de rebelião e deve instituir autoridades para fazer com que esses regulamentos – as leis – sejam respeitadas, e para superintender a execução dos atos legais de violência” (p. 190). Portanto, ao lado dos interesses comuns e dos laços emocionais, a força coercitiva da violência contribui igualmente para a união da comunidade, uma vez que compele cada um dos seus membros a abrir mão de uma parcela dos seus impulsos para obedecer ao que institui a lei compartilhada.

Assim, em *Por que a guerra?*, Freud volta a discorrer sobre a violência fundante da civilização, retomando argumentos de 1913 e 1915. Mas dá um passo além, em 1933,

ao condicionar seu discurso ao âmbito do segundo dualismo pulsional, considerando as consequências para a civilização do embate entre Eros e Tanatos. Logo, um novo e importante argumento apresentado por ele em 1933, acerca das moções que levam os homens a guerrear, tem base no conceito de pulsão de morte, formulado em *Além do princípio de prazer* (1920/1992). Ele escreve a Einstein:

O senhor expressa surpresa ante o fato de ser tão fácil inflamar nos homens o entusiasmo pela guerra, e insere a suspeita de que neles existe em atividade alguma coisa – uma pulsão de ódio e de destruição – que coopera com os esforços dos mercadores da guerra. (...) Acreditamos na existência de uma pulsão desta natureza, e durante os últimos anos temo-nos ocupado realmente em estudar suas manifestações (Freud, 1933b [1932]/1992, p. 192).

Nessa passagem, Freud apresenta a pulsão de morte como fator determinante entre os motivos que levam o homem à guerra, que estaria *além* dos fatores históricos, sociais, políticos ou econômicos comumente elencados para justificá-la. E prossegue:

quando os seres humanos são incitados à guerra, podem ter toda uma gama de motivos para se deixarem levar – uns nobres, outros vis, alguns francamente declarados, outros jamais mencionados (...). Entre eles está certamente o desejo de agressão e destruição (Freud, 1933b [1932]/1992, p. 193).

Quando os cidadãos de Pedra Branca são incitados ao linchamento de um estranho, podem ter toda uma gama de motivos para se deixarem levar – uns nobres, outros vis, alguns francamente declarados, outros jamais mencionados. Entre eles está certamente o desejo de agressão e destruição. E, como nos lembra Nelson, “O ódio é, sabemos, muito mais voluptuoso do que o amor” (Rodrigues, 1997, p. 121).

#### **3.4. SADISMO E MASOQUISMO**

Como vimos, a renúncia à plena satisfação do desejo de agressão e destruição se encontra na base do que Freud nomeou de *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]/2007), já que grande parte dos impulsos agressivos e destrutivos que o sujeito desejaria saciar no outro, ele se vê obrigado a recalá-la, ou ao menos inibi-la. Tal operação, entretanto, deixa um resto irremediável, atestando a inexorabilidade da pulsão de morte, que se relança incessante, visando a satisfação.

Em geral, essa cruel agressividade aguarda por uma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro propósito, cujo objetivo também poderia ter sido alcançado por medidas mais brandas. Em circunstâncias propícias, quando as forças mentais contrárias que costumam inibi-la se encontram ausentes, ela também se manifesta espontaneamente e revela o homem como uma besta selvagem, que não respeita sequer os membros da sua própria espécie (Freud, 1930 [1929]/2007, p. 108).

A concepção do homem como “uma besta selvagem”, cuja crueldade espera apenas pelas “circunstâncias propícias” para sua livre manifestação, contraria os ideais mais caros à civilização. Freud demonstra que “os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes pulsionais deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade” (p. 108).

Como consequência dessa “poderosa quota de agressividade”, que permanece latente (ou eventualmente se manifesta) nos homens,

o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo (Freud, 1930 [1929]/2007, p. 108).

No entrecruzamento das palavras de Freud e de Nelson, retornamos ao desfecho de “Maldade”, para situar no assassinio empreendido pelos moradores de Pedra Branca motivações que ultrapassam o esforço coletivo (e violento) pelo restabelecimento da lei. A agressão e a destruição do desconhecido obedecem não somente ao intuito de

aniquilar um forasteiro que ameaça a paz e a civilização. Obedece também a um imperativo de gozo. A massa não se contenta em matar o estranho: arranca os seus braços e pernas, quebra os seus dedos, destroça a sua roupa, estraçalha a sua carne, e não se detém por nenhum limite moral, mas somente quando não tem mais forças para gozar desse corpo desfigurado, “por causa do cansaço físico” (Rodrigues, 1958b/2008, p. 103).

A massa de “bestas selvagens”, no dizer de Freud, tomada pela “euforia numérica”, no dizer de Nelson, parece cumprir o que Lacan, no escrito *Kant com Sade* (1962/1998), descreve como um imperativo sadiano: “Tenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar” (p. 780). A formulação brinca com a enunciação de Kant, visando um universal, mas uma das principais questões problematizadas por Lacan nesse escrito é justamente a impossibilidade de se enunciar uma moral universalizante quando se trata do sujeito dividido – sempre contingencial na sua relação com cada objeto que ocupe provisoriamente o lugar de *Das Ding*, a Coisa freudiana, esse lugar vazio de causa do desejo.

A moral kantiana, calcada na renúncia ao prazer por meio da força de vontade, parece guiar a conduta cotidiana dos *bons* cidadãos de Pedra Branca. Porém, como Lacan faz questão de apontar, há algo que falta ao imperativo categórico de Kant, e que se demonstra na obra do Marquês de Sade: o “fato de que a lei e o desejo recalcado são uma única e mesma coisa, o que é justamente o que Freud descobriu” (p. 794).

No desfecho de “Maldade”, que poderíamos chamar sadiano, o retorno do recalcado se põe a serviço de um gozo perverso, que poderíamos chamar sádico. Sádico porque permite aos paladinos da moral e dos bons costumes situar no forasteiro um objeto do qual extrair satisfação em agredir, humilhar, causar sofrimento, torturar e matar. Um sadismo que poderíamos chamar de *moral*, como a outra face do que Freud (1924/1992) chamou de *masoquismo moral* – uma modalidade de masoquismo que se distingue das demais pelo fato de que, nela, o componente erótico se encontra enfraquecido, deixando sobressalente o componente agressivo do gozo

sadosmasoquista. Gozo, aliás, paradoxal por definição, já que “um sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista” (Freud, 1905a/2011, p. 145).

Desse modo, os mecanismos punitivos mantidos por uma sociedade em prol da observância da lei podem servir também como oportunidades para um gozo sadomasoquista moral – uma oportunidade nem sempre disruptiva e episódica, como em “Maldade”, mas frequentemente institucionalizada. É neste sentido que, em Freud, a sede de justiça se confunde com a sede de vingança, que pode ser saciada por meio dos mais diversos dispositivos penais – do encarceramento à pena de morte, passando por práticas coletivas como os apedrejamentos.

Recentemente, a série de televisão britânica *Black Mirror*, criada por Charlie Brooker em 2011, tematizou a concepção, tão viva em Freud e em Nelson Rodrigues, de que a lei é a força de uma comunidade, cujas sanções podem se tornar tão ou mais violentas do que o ato infracional de um sujeito que se opõe a ela. Cada episódio da série narra uma história independente, embora todas tenham a proposta de satirizar a contemporaneidade, pela abordagem futurista de temas cotidianos, como a incidência do uso da tecnologia sobre o sujeito e a cultura. Nos episódios “White Bear” (2013) e “White Christmas” (2014), de diferentes maneiras, a tecnologia é posta a serviço do intuito de punir infratores que cometeram assassinatos. No primeiro, uma assassina se torna a vítima e anti-heroína de um verdadeiro parque de diversões, no qual o público pagante pode assistir e filmar com seus celulares o espetáculo de punições às quais ela é submetida, dia após dia. No segundo, agentes policiais gozam da oportunidade de castigar um assassino, usando um simulador que o submete à experiência virtual (mas extremamente realista) de uma quantidade incalculável de anos de tortura num bunker fechado, do qual é impossível escapar. Em ambos os casos, trata-se de releituras atuais de um fenômeno que, parafraseando Nietzsche (1878/2000), poderíamos chamar de *humano, demasiado humano*: como percebeu o filósofo alemão, o caráter absoluto dos valores e sentimentos morais, apoiado em ideais como a virtude, a justiça e o bem, remetem a uma vontade de verdade que, ao visar a conservação do homem, acaba, paradoxalmente, por dominá-lo.

### 3.5. O ESTRANHO FAMILIAR

O estranho que chega a Pedra Branca provoca inquietação. Assim como o álcool lhe desperta “estranhas potências”, a sua própria presença perturbadora desperta “estranhas potências” adormecidas entre os cidadãos, como um espelho negro, que devolve a eles a imagem difusa da sua própria perversidade recalcada. Potências que, como vimos, têm relação com a violência necessária à manutenção da civilização, assim como têm relação com a condição de uma massa, em que a coesão grupal se sustenta num rebaixamento dos limites impostos à pulsão. E um terceiro fator vem se somar à configuração de elementos que entram em combustão e provocam a explosão final de “Maldade”: a força disso a que Nelson se refere como a *voluptuosidade* com que o ódio se volta para um objeto, quando este é tomado como objeto de satisfação para o desejo de agressão. Esse outro “forasteiro”, portanto, é objeto de estranhamento, na sua *alteridade*, mas se converte em objeto de gozo, na sua *objetividade* (Lacan, 1962-1963/2005).

Se o que produz susto aos moradores é a descompostura do estranho, o que produz susto ao leitor é o gozo “assanhado” dos moradores – “homens, mulheres, crianças e até cães vadios” que quebram, arrancam, estraçalham pedaços de carne do desconhecido (Rodrigues, 1952b/2008, p. 103). Susto e horror. Efeitos abordados por Freud no artigo *O estranho* (1919/1992), que extrai da literatura importantes contribuições para o campo da psicanálise.

Nesse artigo, Freud destaca efeitos da experiência literária que estão para além da possibilidade de realização de desejo apresentada em *O criador literário e o devaneio* (1908 [1907]/2010). Dessa vez, são abordadas narrativas que tendem a provocar uma *inquietante estranheza*, como o conto *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffman, em que diferentes personagens encarnam representações da terrível figura que dá título à obra – um homem que joga areia nos olhos das crianças indisciplinadas, para depois arrancá-los. Uma estranheza que se torna inquietante justamente porque confronta o sujeito com a castração e o recalque – algo que lhe diz respeito, que lhe é familiar, embora não seja reconhecido como tal.

Trata-se de um dos mais paradoxais conceitos freudianos: *das Unheimliche*. O estranho familiar. Um conceito que fundamenta a noção lacaniana de *extimidade*: a concepção de que é no outro que encontramos aquilo que suporíamos mais *íntimo* e privado em nós mesmos (Lacan, 1959-1960/1988).

Numa das várias ocasiões em que se debruça sobre a relevância da linguagem e dos seus elementos estruturais, Freud consegue ler, em 1919, um paradoxo escrito na palavra alemã *unheimlich*. Ele adverte que os adjetivos *heimlich* e *unheimlich*, traduzidos por “familiar” e “não-familiar” (ou “estranho”), são usualmente tomados como antagônicos, mas se confundem em algumas das suas acepções. Uma advertência que faz coro à tese sustentada anos antes, em *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas* (1910b/1992), acerca da etimologia comum de palavras que nos chegam como antíteses. E que também faz coro à tese sustentada anos depois em *A negativa* (1925/1992), acerca da denegação enquanto meio de afirmação de um significante – como no clássico exemplo, apontado por Freud, do sonhador que se põe a falar da mãe justamente ao afirmar que a pessoa com quem ele sonhou *não é* a sua mãe. Avançando numa direção semelhante em *O estranho* (1919/1992), Freud sublinha o prefixo de negação *un-* como índice da operação do recalque. E ressalta que o *não-familiar* contém em si mesmo, por escrito, o *familiar*, na condição de negado. O *Unheimliche* é ameaçador porque dá notícias do recalcado, esse resto da operação do recalque que deveria permanecer oculto, mas faz força para retornar. Como um morto-vivo, um zumbi, que se levanta do jazigo para vir nos assombrar.

Em outras circunstâncias, em vez de dar ênfase à inquietante estranheza que a criação artística é capaz de suscitar, Freud tende a caracterizá-la como uma atividade potencialmente sublimatória, apta a oferecer à pulsão sexual um destino não-sexual e socialmente valorizado. Mesmo em escritos tardios, como *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]/2007), ele não abandona certa expectativa de que a arte possa fornecer algum alívio, ainda que paliativo, para o mal-estar, ao propiciar ao sujeito uma experiência de “suave narcose”. *O estranho* (1919/1992), entretanto, marca um ponto fora da curva nas considerações estéticas freudianas, num prenúncio à virada conceitual efetuada pela formulação do conceito de pulsão de morte, em *Além do princípio de prazer* (1920/1992). No texto de 1919, escrito quase concomitantemente ao de 1920, Freud confere ao estranho familiar um caráter *demoníaco*, que se impõe ao sujeito à sua

revelia, associado à compulsão à repetição. Portanto, relaciona *das Unheimliche* não apenas ao *princípio de prazer*, a serviço do qual se coloca a operação do recalque, mas também, e ao mesmo tempo, a um *além do princípio de prazer*, haja vista sua relação com a marca da repetição.

Em *O estranho* (1919/1992), Freud convida, então, os psicanalistas a operarem um desvio em suas concepções estéticas, sustentando que o interesse da psicanálise pela arte deve se dirigir menos a categorias como o belo e o sublime, e mais a elementos habitualmente marginais, como ao efeito de estranheza que ele se propõe a analisar. Um convite relativamente próximo à ruptura com os cânones da arte clássica promovida pelas vanguardas europeias do início do século XX. O que não deixa de ser surpreendente, pois é sabido que Freud não manifestava apreço pela arte moderna, mantendo-se fiel às preferências clássicas. É famosa, por exemplo, a ocasião em que ele recebeu com nenhum entusiasmo uma visita do escritor André Breton, figura de destaque do Movimento Surrealista (Rivera, 2002). Trata-se, portanto, de mais um dos paradoxos que envolvem a obra freudiana, que chegam a suscitar ao leitor a curiosa impressão de que o próprio Freud, eventualmente, parecia capaz de enxergar além de si mesmo.

Em “Maldade” (1958b/2008), o que nos causa horror é o que o próprio Nelson chama de *crueldade do bom*, paradoxo que deixa às claras a inexorabilidade da dimensão do gozo. O assassinato que encerra o conto expõe o fato, tão estranhamente familiar, de que somos constituídos por aquilo a que Lacan (1972-1973/2008) se refere, para além das categorias cartesianas de substância extensa e substância pensante, como uma *substância gozante* – a do próprio significante. Como bons neuróticos, construímos leis morais que imponham limites ao desejo. Como bons perversos, gozamos até da lei moral, cedendo ao empuxo pulsional – esse empuxo acéfalo à satisfação.

Segundo o escritor argentino Júlio Cortázar (2008), o romance vence o leitor por pontos, ao passo que o conto vence o leitor por nocaute. Tal analogia, fiel à violência que pode se produzir numa obra literária, tem em “Maldade” um exemplo precioso. O conto trata do funcionamento paradoxal do sujeito, em dois planos simultâneos. No plano da *narrativa*, desdobrando as consequências de um encontro com um estranho que se torna ameaçador, na medida em que é tão insuportavelmente familiar. E no plano

dos *efeitos* propiciados pela literatura, provocando angústia, num certo encontro com uma inquietante estranheza que também nos diz respeito. Nessa experiência, não são só os cidadãos de Pedra Branca que perdem o chão e as estribeiras: somos nós, leitores, que caímos dela – nocauteados.

#### 4.

**“NÃO TENHO CULPA QUE A VIDA SEJA COMO ELA É”:**

#### **LITERATURA COMO LITORAL**

*Falo, falo e não digo o essencial.*

Nelson Rodrigues<sup>30</sup>

#### **4.1. ENTRE O SABER E O GOZO, A LITERATURA**

No início do longo percurso de trabalho que culminou nesta tese, me ocorreu pensar a experiência literária como pura fruição, puro gozo: satisfação pulsional desprovida de qualquer utilidade pragmática, e ainda assim tão valiosa para o *falasser*.

Esta possibilidade me ocorreu do cruzamento entre a leitura de *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008), onde Lacan define o gozo como “aquilo que não serve para nada” (p. 11), e a leitura do poema *Matéria de poesia* (1970/2010), onde Manoel de Barros lista uma série de coisas inúteis que servem para fazer poesia – “Cada coisa sem préstimo / tem seu lugar / na poesia ou na geral”; “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde / dos pássaros, / serve para poesia”; “O que é bom para o lixo é bom para a poesia”, e assim por diante. Cheguei a supor que a literatura, não só a poesia, é tão inútil que tenderia a se extinguir em situações radicais, de escassez extrema, como as guerras – ocasiões em que seria imprescindível o *savoir-faire* instrumental do médico, do engenheiro, do militar, e altamente dispensável, porque inútil, o *savoir-faire* do escritor.

A própria literatura me provou o contrário.

---

<sup>30</sup> Rodrigues, 1997, p. 129.

Um pequeno trecho do livro *Paisagens da memória* (2005), em que a escritora austríaca Ruth Klüger narra sua experiência como sobrevivente do holocausto, me ensinou que a potência da literatura não reside, *a priori*, na sua utilidade ou inutilidade, mas no que cada um de nós, contingencialmente, pode fazer dela – e é preciso que nos *apropriemos* dela, para fazermos alguma coisa dela. A literatura, portanto, não é um mero produto do *savoir-faire* do escritor, mas o efeito de um laço, do qual pode resultar, inclusive, a vida – nada menos do que isso.

Klüger comenta que “[muitos] internos dos campos de concentração acharam consolo nos versos que sabiam de cor”. Ao se perguntar de onde viria tal consolo, já que vários desses versos tinham conteúdo religioso, filosófico ou associado a algum valor afetivo relativo à infância do prisioneiro, a escritora arrisca a hipótese de que “o conteúdo dos versos tinha importância secundária e que, em primeiro lugar, a forma propriamente dita – a linguagem em versos e rimas – [era o que] nos proporcionava um arrimo” (p. 112). Além de encontrar arrimo em recitar mentalmente seus versos favoritos – “[as] baladas de Schiller tornaram-se (...) os meus poemas durante o toque de reunir, com elas pude permanecer de pé durante horas e horas sob o sol sem desmaiar” (p. 113) –, Klüger se sentia impelida a escrever poesia. Ela conta que, no campo de Binkernau, “a chaminé provocava um horror angustiante, e o impulso de sublimá-lo poeticamente sucumbiria à necessidade mais intensa de recalá-lo” (p. 114). Mas “[no] campo seguinte deu-se o contrário, lá quis elaborar minha experiência do único modo que sabia, em estrofes ordenadas, estruturadas” (p. 114-115).

Assim, Klüger me transmitiu que o gozo de que se trata na escrita e na leitura literárias – evidenciado numa situação tão radical quanto a da sobrevivência num campo de concentração nazista, mas certamente não exclusivo a ela – é um gozo *inútil*, porém *necessário*, na medida em que se inscreve no registro daquilo que humaniza o homem: o significante, essa substância gozante que nos constitui. Sobre esse ponto, vale recordar o que Lacan escreve, em *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008): que “[todas] as necessidades do ser falante estão contaminadas pelo fato de estarem implicadas com uma outra satisfação (...), à qual elas podem faltar” (p. 70). Nesse sentido, a realidade não pode ser abordada a não ser pelo que Lacan chama de “aparelhos de gozo”, com a advertência de que “aparelho não há outro senão a linguagem” (p. 75).

Nas palavras de Roland Barthes (1967/2012), “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’” (p. 5). Barthes destaca a dimensão do *gozo* implicado no ato de escrever: “estamos certos agora”, afirma ele, “de que há um gozo na escritura” (1976/2012, p. 39). Mas ao lado dessa dimensão, destaca também, na literatura, a dimensão de um *saber*, que se opõe ao saber científico, já que este se utiliza da linguagem de modo meramente instrumental, ao passo que o saber literário “designa [um] tipo de mensagem que toma a sua própria forma por objeto, e não os seus conteúdos” (p. 5).

É precisamente entre o *saber* e o *gozo* que Lacan situa a função da letra na literatura, na famosa lição sobre *Lituraterra* em *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971/2009). Função do *literal* que se faz *litoral*, demarcando o encontro de dois campos heterogêneos – o campo do saber, que se articula no registro do simbólico, e o campo do gozo, que se articula no registro do real. Uma função que ocorreu a Lacan a partir do registro do imaginário: foi numa imagem que ele a vislumbrou, da janela de um avião sobrevoando a planície siberiana, ao ler na paisagem um traço geográfico desenhado pelo escoamento das águas.

A lição sobre *Lituraterra* é repleta de figuras de linguagem – a começar pelo neologismo que dá forma ao título, inspirado na obra de James Joyce, que faz deslizar *a letter* para *a litter* (uma letra, um lixo). Em jogos homofônicos, Lacan parece tomado pelo trabalho de estabelecer, no próprio ato da escrita, o que distingue a letra do significante, situando-a como *resto* da operação significante – *a letter, a litter*. A literatura é concebida aí como uma ficção produzida no buraco do saber. E demarca um enlace entre simbólico e real, que, salvo em casos excepcionais como o localizado por Lacan na obra de Joyce, tampouco prescinde de uma dada amarração imaginária. Amarração que, na obra rodriguiana, como vimos, é potencializada pela mostraçãõ do que se dá a ver, em maior ou em menor grau, na sua *obs-cenidade*.

Lacan batizou o objeto de que se ocupa a psicanálise, objeto causa do desejo que também é motor da escrita literária, com nada mais do que uma letra. O *objeto a* – ao qual o próprio Lacan se refere como a sua única invenção – porta essa marca do *literal*

que se faz *litoral*: lugar vazio ofertado ao real da pulsão, cujas figurações denunciam a articulação de elementos simbólicos e imaginários na fantasia.

Próximo às pontuações de Lacan, Barthes (1977/1996) destaca e analisa três *forças* da literatura, na célebre aula inaugural ao curso de semiologia que lecionou no Collège de France. As duas primeiras forças, paradoxalmente, constituem o negativo uma da outra. Para Barthes, a primeira força da literatura deriva do fato dela ser *realista*, porque “tem o real por objeto de desejo”. E a segunda deriva do fato dela ser *irrealista*, porque “acredita sensato o desejo do impossível” (p. 22). A literatura é realista, e não só aquela classificada nos manuais como pertencente movimento literário do Realismo. Diferente da ciência, ela é realista porque é “o próprio fulgor do real”: *encena* a linguagem, em vez de simplesmente *utilizá-la*, e produz um rolamento reflexivo, em que “o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (p. 18). Mas a literatura é também irrealista, porque “se afaina na representação [do] real” (p. 21), embora o real se defina justamente como irrepresentável. Daí a potência estética da literatura, capaz de conjugar duas forças opostas que, em vez de se anularem, se retroalimentam, num relançamento contínuo. “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam”, afirma Barthes, “e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura” (p. 22). Quanto à terceira força da literatura, definida por Barthes como sua força propriamente semiótica, ela deriva do fato de que o fazer literário “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (p. 27-28, grifo do autor). Uma força que se faz sentir no modo como Lacan constrói a lição sobre *Lituraterra*, fazendo literatura para tratar da literatura.

Na apresentação à compilação de artigos intitulada *Escrita e psicanálise* (2007), as organizadoras Ana Costa e Doris Rinaldi destacam o esforço de Lacan em precisar o registro do *literal* que faz *litoral* entre dois campos, para situar a possibilidade de transposição de elementos heterogêneos entre eles *sem o apoio da metáfora*. O literal, escrevem elas, se distingue “da linha demarcatória de uma fronteira, por exemplo, onde o suporte de ‘tradução’ de uma língua a outra mantém a ilusão de homogeneidade e,

consequentemente, a possibilidade da substituição metafórica” (p. 11). Na lição sobre *Lituraterra* e em várias obras subsequentes que testemunham esse esforço, Lacan se debruça sobre a literatura de Joyce, em particular sobre o seu último romance, *Finnegans Wake* (1939/2003), escrito de modo que a letra parece se insurgir contra o significante, a tal ponto de desconstruí-lo, deixando qualquer reconstrução possível a cabo de um trabalho ativo por parte do leitor. É com base na leitura de Joyce que Lacan propõe, em *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976/2006), uma concepção psicanalítica do sintoma não mais apoiada nas operações simbólicas da metáfora ou da metonímia, mas no real de um gozo que singulariza o sujeito.

Se a escrita de Joyce, em cada linha de *Finnegans Wake*, deu pistas a Lacan sobre o modo singular de relação de um sujeito com o gozo, a escrita de Nelson, nas suas entrelinhas, também nos dá pistas, senão de um *sinthoma*, de um ato ético.

No artigo “Litorais da psicanálise” (2009), Ana Costa defende que “o ato do escritor tem uma dimensão ética, na medida em que produz a inscrição de seu produto – essa dimensão que poderia ser a mais solitária de seu gozo – num campo compartilhado” (p. 30). Em Nelson Rodrigues, a urgência de inserir seu produto num campo compartilhado parece obedecer a uma necessidade, como se fosse viável converter o *impossível* – “o que não cessa de não se escrever” – em *necessário* – “o que não cessa de se escrever” (Lacan, 1972-1973/2008). Tomado por um empuxo à escrita, designado por ele mesmo como “uma pressa literária” (Rodrigues, 2012, p. 24), Nelson jura dizer a verdade, nada além da verdade, na estrutura da sua ficção: “Não trapaceio”, garante. “Minha grande e real virtude é não trapacear” (Rodrigues, 1997, p. 60). Uma virtude que só merece ser chamada virtude porque depende de uma tomada de posição. Pois, como Nelson reconhece, é próprio do homem a possibilidade de “trapacear” ou “se falsificar”:

O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser tigre eternamente. Um leão há de preservar, até morrer, o seu nobilíssimo rugido. E assim o sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. E assim o bode de charrete, com sua barbicha flamenga e os chifres em caracóis. Só o homem pode deixar de ser homem, e repito: – só o homem pode se desumanizar.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Rodrigues, 1997, p. 152.

Nelson escolhe, então, não se esquivar diante de um real que ele nomeou de “a vida como ela é”. Nomeou aproximativamente, é claro, já que o real resiste a qualquer nomeação. Mas é notável que a mesma palavra, “vida”, tenha sido localizada por Lacan dentro do círculo do real, no seu diagrama da estrutura do nó borromeu, em *A terceira* (1975/1980).

Não por acaso, o sexo e a morte, as duas figurações mais radicais do indizível na experiência humana, são elementos centrais e recorrentes não só na coluna do Última Hora, mas em toda a obra rodriguiana. Uma obra que faz litoral entre um *gozo* (“uma pressa literária”) e um *saber* que mereceu a atenção de Leyla Perrone-Moisés (2007-2008/2012). Segundo a autora, Nelson Rodrigues *sabe* do inconsciente, mas ela sublinha que se trata de um saber *indireto* – condizente com a formulação barthesiana de que “a literatura não diz que *sabe alguma coisa*, mas que *sabe de alguma coisa*” (Barthes, 1967/1996, p. 18, grifos meus).

Perrone-Moisés propõe que “o saber que NR tem do inconsciente deve (...) ser buscado de outra forma que não a da interpretação psicanalítica elementar” (p. 162). E localiza esse saber enviesado no caráter performativo dos diálogos rodriguianos: são *atos de linguagem*, cuja função primeira não seria propriamente a de informar ou comunicar, mas de perguntar, tergiversar, duvidar, jurar, confessar ou pedir perdão. A autora destaca elementos recorrentes nesses diálogos, como “o erro, a desconversa, o estereótipo e a bobagem”, recordando a indicação de Lacan (1972-1973/2008) quanto à importância da bobagem (*bêtise*) como reveladora do funcionamento do sujeito. “Não tenho nenhum preconceito contra a bobagem”, ratificou Nelson, quanto a esse assunto. “O que nós chamamos de ‘bobagem’ pertence a todas as épocas, culturas e idiomas” (Rodrigues, 1997, p. 25).

“Que tipo de verdade emerge desses diálogos de NR?”, pergunta-se, então, Perrone-Moisés. Para, em seguida, arriscar: “São menos verdades de conteúdo do que verdades de estrutura” (p. 171). Isso porque, prossegue ela, Nelson Rodrigues “sabe que os afetos se revelam na própria estrutura do que se diz, mais do que no que é dito” (p. 172-173). Um saber que parece se confirmar numa declaração do próprio Nelson: “A

maioria das pessoas imagina que o importante, no diálogo, é a palavra. Engano, e repito: – o importante é a pausa” (Rodrigues, 1997, p. 51).

A distinção feita por Perrone-Moisés entre o *dito* e a *estrutura do que se diz* – ou entre o *dito* e o *dizer* – é marcada por Lacan em *O aturdo* (1972/2003), em especial na seguinte advertência: “Que se diga fica esquecido atrás do que se diz no que se escuta” (p. 448). Uma advertência que nos ajuda a encaminhar a seguinte questão: atrás do que apreendemos dos *ditos* de Nelson Rodrigues, o que é possível apreender da ordem de um *dizer* que fica esquecido? Isto é, de um dizer que dá notícias de uma certa posição do sujeito diante da palavra, ou mesmo daquilo que escapa à palavra, e que não se reduz às escolhas conscientes do enunciador?

Em suma: para além dos *enunciados* de Nelson Rodrigues, muitas vezes tão categóricos, o que se transmite na sua *enunciação*?

#### 4.2. DA MORAL À ÉTICA

No capítulo anterior, frisei que Nelson Rodrigues reconhece as suas peças como obras morais, dignas de serem adotadas em escolas primárias e seminários. Contudo, no mesmo capítulo, apresentei um conto em que o próprio Nelson, numa posição surpreendentemente afinada à de Freud, problematiza a manutenção da ordem moral como um meio de gozo sadomasoquista.

Tal problematização indica que é possível situar, na obra rodriguiana, uma dimensão que aponta para além da lei moral, talvez para além das intenções moralizadoras do próprio escritor. Uma dimensão que aponta na direção de uma ética. Ou seja, da posição de um sujeito frente ao *real*, não obliterada pela observância aos *ideais* do supereu – essa instância herdeira do complexo de Édipo e do complexo de castração (Freud, 1923/1992), que conjuga o imperativo moral ao imperativo do gozo (Lacan, 1959-1960/1988).

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960/1988), Lacan retoma um percurso da história da filosofia, a qual, desde Aristóteles, assume que “toda

exploração da ética deve incidir sobre o domínio do *ideal* – ou de ideais como os do Bem e do Belo. Caminhando num sentido distinto dessa tradição filosófica, Lacan propõe que “a questão ética, uma vez que a posição de Freud nos faz progredir nesse domínio, articula-se por meio de uma orientação do referenciamento do homem em relação ao *real*” (p. 21, grifos meus).

No trabalho de desdobrar tal noção de real, não é mais à filosofia, mas à literatura que Lacan volta a sua atenção. Mais uma vez, a obra de Sófocles oferece contribuições seminais para fazer a psicanálise avançar: depois de Freud extrair de *Édipo Rei* subsídios determinantes para a formulação do complexo de Édipo, do qual derivam inestimáveis implicações clínicas, Lacan extrai de outra tragédia sofocliana, *Antígona*, subsídios determinantes para a formulação do que está em jogo na ética da psicanálise. No mesmo seminário, aliás, Lacan se apoia em outra importante referência literária: a referência ao amor cortês medieval, um código cultural europeu de práticas e atitudes de enaltecimento do amor, que resultou, com sua vertente literária, no efeito sublimatório de criar um vazio por onde o desejo podia circular. Nesse contexto, Lacan concebe a arte literária como “muito próxima para nós do domínio ético”, ressaltando que é em função do problema ético que devemos julgar a sublimação implicada na literatura, enquanto criadora de valores culturais socialmente reconhecidos (p. 135) – e não propriamente em função dos ganhos secundários que um escritor porventura extraia de uma obra socialmente valorizada.

“Podemos situar a ética (...) como o que dirige os atos do sujeito”, propõe Ana Costa (2009), sublinhando que a ética se determina pelo que é impossível em cada discurso, e lembrando que o impossível não se confunde com a moral. “A ética é a linha traçada pelo que amarra o sujeito no discurso”, prossegue ela. “Nesse sentido traça uma borda, fazendo o contorno do impossível” (p. 30).

É uma posição ética a que se transmite na crônica “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”, publicada na edição de 13 de junho de 1952 do jornal Última Hora. Nelson Rodrigues aproveita o espaço da sua coluna diária para exercer uma espécie de direito de resposta a inúmeras queixas de leitores e colegas de redação, insatisfeitos com “uma característica quase invariável” dos contos ali publicados: a de que compõem “uma coluna triste”. Apesar da insistência das queixas, o escritor não parece disposto a

fazer concessões: “Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma”, afirma ele, irreduzível (Rodrigues, 1952e/2009, p. 9).

A crônica recupera a própria gênese da coluna *A vida como ela é...*, que nasceu de uma proposta do jornalista Samuel Wainer – fundador, diretor e editor-chefe do Última Hora. “Há muito tempo”, conta Nelson, Wainer “[sonhava] com uma seção que fazia falta na imprensa brasileira”:

Tratava-se de valorizar o fato policial, de dar ao fato policial uma categoria, digamos assim, poética, dramática. Um atropelamento deixava de ser apenas um acidente de trânsito. Passaria a ser uma tragédia, com seu clima específico, o seu grande sopro. Outra hipótese: um suicídio ou um assassinato ou um adultério. Alguém, que seria eu, daria ao fato um novo tratamento. Em vez da fixação rotineira, da reportagem meramente objetiva e convencional – uma penetração mais profunda e uma visão mais poética que jornalística. Em 15 minutos de conversa, deixei-me tocar pelo que a ideia de Samuel tinha de persuasiva, de irresistível. Ele perguntou:

– Você faz um negócio assim?

– Faço.<sup>32</sup>

Nesse tratamento literário dos fatos policiais, dotado de “uma penetração mais profunda e uma visão mais poética que jornalística”, Nelson promete suprimir os verdadeiros nomes e residências dos personagens, argumentando que o que importa não é a identidade de cada um deles, mas os seus “atos” e “sentimentos”. Ele adverte: “Só não altero nem falsifico as suas palavras e os seus crimes” (Rodrigues, 1952e/2009, p. 11). Mesmo fora do contexto de *A vida como ela é...*, o escritor comenta que é “na vida real” (*sic.*) que ele encontra os seus personagens: “Eu os farejo, eu os apalpo”. E brinca: “Ainda não perdi a esperança de ver um personagem pagar-me um cafezinho, em pé, defronte da ABI” (Rodrigues, 1997, p. 134).

### 4.3. A AURA TRÁGICA DO REAL

---

<sup>32</sup> Rodrigues, 1952e/2009, p. 9-10.

Na crônica “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”, Nelson defende que uma coluna como esta é imprescindível num jornal, e lista uma série de argumentos para justificá-lo:

O fato de polícia, seja qual for, representa o grande manancial poético de cada dia. Seja homicídio, cabeça quebrada, atropelamento, adultério, agressão, facada, tiro – não importa. A verdade é que do homicídio ao furto de galinha – a crônica policial tem suas raízes nas grandes paixões humanas, nos problemas eternos do homem. Quando o repórter apura a “Tragédia em Copacabana”, está diante de uma Anna Kariênina. E, então, pergunto: por que ignorar a aura trágica que marca a pecadora da vida real e carioca? Por que negar o valor dramático de um simples atropelamento? Para o jornal, alguns dos maiores dramas do coração humano se resolveriam assim: “Por motivos ignorados, pôs termo aos seus dias, Anna Kariênina, branca, casada, de tantos anos, residente etc., etc.” Quanto a Emma Bovary, teria “ingerido” violento tóxico, sendo o cadáver remetido para o Instituto Médico Legal etc., etc.

Eis por que um dos objetivos desta seção foi de preservar, tanto quanto possível, o nível lírico e dramático de cada acontecimento; de fazer sentir a fatalidade superior e apavorante que existe mesmo nas simples trombadas de automóveis.<sup>33</sup>

Tais argumentos nos remetem ao conhecido escrito sobre “O narrador” (1955/1994), onde Walter Benjamin descreve o texto jornalístico como meramente informativo e explicativo, e por isso mesmo antagônico à arte da narrativa, fundada na transmissão da experiência. Para Benjamin, uma obra literária como um romance “não é [significativa] por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (p. 214).

Assim, “fazer sentir a fatalidade superior e apavorante” dos acontecimentos, por meio da arte poética – ou da arte trágica, que Nelson procurou reinventar, à carioca –, implicaria num modo de *transmitir* o calor dos acontecimentos, excluído do texto jornalístico, seco e objetivo.

---

<sup>33</sup> Rodrigues, 1952e/2009, p. 10.

Assim, o “sonho” de Samuel Wainer, de manter uma coluna que “valorizasse o fato policial”, encontrava em Nelson um candidato ímpar para o trabalho de sustentá-la – o que de fato ele fez, por dez anos, narrando atropelamentos, suicídios, assassinatos e adultérios, e mesmo furtos de galinhas, revestidos de uma aura literária e eminentemente trágica.

E por que um candidato ímpar?

Poderíamos cair na tentação de fazer eco a uma análise psicobiográfica: a de que a posição rodriguiana de não recuar frente à crueza do real, frente à dureza da vida como ela é, se deve à experiência pregressa do escritor como repórter policial, ou mesmo aos infortúnios pessoais e familiares que se abateram sobre ele – a infância marcada pela pobreza, o assassinato à queima-roupa de um irmão, a fatídica morte de outro irmão num terrível acidente, o nascimento da filha cega, e assim por diante (Castro, 1992). O próprio Nelson promulgava que toda ficção é autobiográfica – mas na mesma medida em que promulgava que todo memorialismo é um tipo de falsificação (Rodrigues, 2012, p. 11). Nota-se, nesse paradoxo, um deslocamento semelhante ao que anima Nelson a valorizar, pela escrita literária, a aura trágica do fato policial. Há algo que se transmite na ficção, que não se transmite no texto meramente jornalístico ou memorialístico, artificialmente dessecado por um empuxo à objetividade. E o escritor de ficção participa desta transmissão justamente na medida em que se abstém de qualquer didatismo que pudesse *anteceder* a sua escrita.

Segundo Barthes (1966), para além dos objetivos confessos do autor, o escritor não é *anterior*, mas *interior* ao processo de escrita – “não a título de sujeito psicológico (...), mas a título de agente da ação” (p. 22). Barthes recorda que, na língua francesa, alguns verbos, cuja forma simples no presente é ativa, tomam o auxiliar do passivo (*être* / “ser”) no passado composto – por exemplo: declinando o verbo *tomber* (“cair”), diz-se *je tombe* (“caio”), no presente, e *je suis tombé* (“caí” ou “estou caído”), no passado. E ele poeticamente defende que, na literatura, o verbo *écrire* (“escrever”) deveria mudar de estatuto na sua forma composta: no lugar de *j’ai écrit* (“escrevi” ou “tenho escrito”), a posição do escritor implicaria num *je suis écrit* (“escrevi” ou “estou escrito”), ou ainda *on m’a écrit* (“fui escrito”), marcando um fazer que não prescinde de um agente, mas de um agente assujeitado pelo próprio fazer. Assujeitamento que

remete à própria condição paradoxal do sujeito: aquele que é efeito de linguagem, mas que num ato ético, contingencial, que só se dá a cada vez, pode tomar uma posição diante disso mesmo que o determina.

Muito antes de se tornar jornalista policial, muito antes de viver a maior parte dos infortúnios que se julgariam responsáveis pelo seu estilo trágico, Nelson Rodrigues conta que escreveu a sua “primeira *A vida como ela é...*” num concurso de redações na escola, no 4º ano primário – concurso que ele venceu, junto com outro garoto:

O outro garoto escreveu sobre um rajá que passeava montado num elefante e eu escrevi a história de um adultério que terminou com o marido esfaqueando a adúltera. Creio que a professora dividiu o prêmio com o outro garoto como concessão à moral vigente, porque ela ficou meio apavorada, em pânico, com a violência da minha *A vida como ela é...* Eu, quando soube que o garoto tinha ganho também e ouvi a história dele, a dele foi lida em voz alta, a minha não, fiz uma restrição que revela todo o meu despeito profundo, a minha competição feroz. É que eu teria posto na testa do rajá um diamante. Ele não tinha posto, e isso foi minha compensação (...).

Foi já com esta *A vida como ela é...* que me senti escritor, porque eu me entreguei a isso com um *élan* fabuloso. Desandei a escrever o troço...<sup>34</sup>

Essa “entrega” a “isso” que Nelson “desandou a escrever” num “*élan* fabuloso” são tentativas de nomear um “troço” que dá notícias de um destino pulsional propriamente sublimatório – isto é, desviado para a urgência do ato da escrita, e não condicionado pela intenção de produzir uma obra culturalmente valorizada. Não que a preocupação com a recepção da sua obra estivesse ausente entre as inquietações do escritor. Muito pelo contrário. Mas no lugar da preocupação com o aplauso, que lhe traria pouco além da mera satisfação narcísica, Nelson parecia obedecer à tarefa de *transmitir* – no sentido etimológico do termo, o de “deixar passar além” (Cunha, 2007, p. 783) – o real da vida como ela é. Como se pudesse *deixar passar além* o real da pulsão que o acoitava a escrever.

“A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz” (Rodrigues, 1996, p. 14), sustentou o escritor, numa clara referência à noção aristotélica de catarse, já abordada

---

<sup>34</sup> Rodrigues, 2012, p. 21.

no segundo capítulo desta tese. Recordemos que, na *Poética* (335-326 a.C./1998), Aristóteles define a catarse como uma purificação ritual, produzida pela arte trágica, que envolve uma forte reação emocional. Retomando o modo como Freud e Breuer (1893-1895/1988) deslocaram o referido efeito da tragédia para o tratamento da histeria, no método catártico ou ab-reativo, Lacan (1959-1960/1988) lembra que a catarse implica numa descarga – “descarga em ato, ou até mesmo descarga motora (...), de uma emoção que permaneceu suspensa” (p. 296). Retomando também Aristóteles, Lacan sublinha que, para o filósofo grego, o objetivo final da tragédia é “a purgação das *pathemata*, das paixões, do temor e da piedade” (p. 300). Debruçado sobre a *Antígona*, ele procura articular tal efeito trágico ao lugar do desejo como o operador da ética da psicanálise, afirmando que a tragédia de Sófocles “nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo” (Ibid.). Essa visada, prossegue Lacan, se dirige à imagem fascinante da própria Antígona:

Pois bem, sabemos que para além dos diálogos, para além da família e da pátria, para além dos desenvolvimentos moralizadores, é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnorteante – essa vítima tão terrivelmente voluntária (Lacan, 1959-1960/1988, p. 300).

Para Lacan, “é do lado dessa atração que devemos procurar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério, o verdadeiro alcance da tragédia” (p. 300). Por intermédio de uma imagem entre outras, somos purgados e purificados de tudo o que é da ordem de um imaginário que ofusca o real. Um efeito próximo ao que pode derivar também de outras modalidades artísticas, conforme defende Tania Rivera (2014), que reconheceu em certas obras de artes visuais a propriedade paradoxal de dar a ver o *avesso do imaginário*.

Essa “vítima tão terrivelmente voluntária”, que é Antígona, encarna uma posição desejanste que se situa para além do princípio de prazer, e assim se aproxima do que se trata na ética da psicanálise: mesmo assujeitada à inexorabilidade das forças que determinam a sua condição, ela não se esquivava da responsabilidade pelas suas escolhas. Trata-se daquilo a que o próprio Lacan se refere como o *paradoxo da ética*: embora determinado pelo inconsciente, sobre o qual não pode exercer qualquer domínio ou

mestria, o sujeito é responsável pelo seu ato. Nesse viés, Lacan distingue a face moralizadora da tragédia “[do] fato de que a lição da tragédia, em sua essência, não é absolutamente moral no sentido comum da palavra” (p. 387). Para além da moral, a lição da tragédia é ética.

A dimensão trágica da obra rodriguiana não se apresenta somente nas peças compiladas nos dois volumes intitulados *Tragédias cariocas I e II*, de seu Teatro Completo (Rodrigues, 1981; 1985; 1990). Ela perpassa todo o trabalho do escritor, desde os mais tenros e excepcionais escritos, como o “consultório sentimental” que manteve numa coluna do jornal Diário da Noite, em 1949, assinada pelo pseudônimo de Myrna, em que respondia cartas de leitoras sobre assuntos amorosos. Um dos conselhos mais célebres de Myrna, adotado como título de uma compilação dos seus melhores textos, revela um traço trágico na própria compreensão do amor: *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo* (Rodrigues, 1949/2002). No caso específico dos contos de *A vida como ela é...*, o que mais frequentemente se nota é uma espécie de narrativa trágica condensada, onde cada passo do protagonista o conduz na direção da realização do seu destino inevitável, tornando-o paradoxalmente responsável pela sua sina.

Esses são alguns indícios que nos permitem apostar que o apreço formal de Nelson Rodrigues pela tragédia ultrapassa a sua condição de um moralista autoproclamado, para situá-lo numa posição ética diante da vida como ela é. Uma posição eticamente decidida a não recuar diante do real, e muito menos a encobri-lo com o engodo imaginário dos ideais.

Friedrich Nietzsche também se mostrou sensível à função da tragédia, ao menos no seu contexto original na antiguidade grega, de tratar da “vida como ela é”, com seus imprevistos e infortúnios. Em *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo* (1872/1992), o filósofo formula um dualismo entre os princípios artísticos apolíneo e dionisíaco, associando ao primeiro o culto às aparências e ao belo, que orienta a arte tributária ao deus Apolo, e associando o segundo aos excessos e à embriaguez, ligados ao deus Dioniso. Nietzsche parte do pressuposto de que há algo da vida que transborda às pretensões harmoniosas das formas apolíneas, algo que só pode ser tratado pela desmesura trágica do dionisíaco. Ele sustenta, inclusive, que é necessário dar lugar, na

arte, a uma dimensão pessimista que faz parte da vida, em contraposição a uma demanda de felicidade prevalente na cultura.

É nessa mesma direção que caminha a dramaturgia rodriguiana, apelidada pelo próprio escritor de “teatro desagradável”. Chama atenção, por exemplo, o motivo que o levou a intitular uma das suas últimas peças de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973/1981): o simples fato de que o enredo, excepcionalmente, trazia um final feliz (Castro, 2016).

E é também nessa direção que caminha a crônica “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”: na direção de não recuar frente à demanda de felicidade dos leitores, inconformados com o “sangue vivo” (Rodrigues, 1997, p. 70) que jorra diariamente da coluna rodriguiana.

#### 4.4. FRENTE À DEMANDA DE FELICIDADE

“Enfim, estabelecidos os critérios de *A vida como ela é...*, ela iniciou o seu destino no Última Hora”, escreve Nelson. “Por uma tendência fatal, irresistível, só tratava de paixões, crimes, velórios e adultérios”. E, como consequência, “criou-se uma dupla situação: sofriam os personagens e sofriam os leitores” (1952e/2009, p. 11).

A princípio, ninguém disse nada. Um mês depois, porém, começaram as reclamações. Os próprios companheiros me chamavam, repetiam:

– Que diabo! Vê se dá um final menos trágico a teu negócio! Todo dia você mata um!

Eu procurava ser jocoso: – “Vou tratar disso.” Sempre que estava escrevendo, na redação, havia quem perguntasse:

– Muita morte hoje?

– Mais ou menos.

Um dia, o telefone bateu. Voz de mulher, perguntando por mim. Atendo e, do outro lado da linha, vem a pergunta:

– É o senhor que escreve aquela seção *A vida como ela é...*?

– Perfeitamente.

Continuou a voz:

– Aqui fala uma leitora. Me diz uma coisa: o senhor é inimigo das mulheres?

Caio, automaticamente, das nuvens:

– Eu, minha senhora?! Pelo amor de Deus!...

A leitora, porém, insiste:

– Então como é que, nas suas histórias, as mulheres fazem o diabo? Hein?

Estava criado o drama. Na maior das confusões, na mais dolorosa das perplexidades, tentei explicar o equívoco. Lembro-me de que um dos meus argumentos foi este: não tenho nada com os fatos, que os fatos ocorrem à minha inteira revelia. (...) A pessoa desligou e, se não me engano, pouco convencida. A partir de então, as observações não pararam mais. Todos acham *A vida como ela é...* muito triste. Sugerem: “Escreve umas coisas mais alegres!” Explico, em vão, que a minha coluna é assim mesmo, triste por natureza, triste por destino.<sup>35</sup>

Paradoxal é a relação de Nelson Rodrigues com o seu público. Embora reconhecesse nele a função imprescindível de um outro a quem se endereçar, o escritor mantinha com os seus espectadores e leitores um laço marcado pelo desencontro: “A experiência literária é uma dupla frustração: o autor não encontra o seu leitor, nem este o seu autor” (Rodrigues, 1997, p. 98). Tal desencontro, para Lacan (1959-1960/1988), é característico da própria relação do artista com o tempo no qual ele se manifesta, relação que é “sempre contraditória”. Segundo o psicanalista, é “sempre contra as normas reinantes, normas políticas por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre” (p. 176-177).

Em “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”, Nelson escreve:

*A vida como ela é...* se tornou justamente útil pela sua tristeza, imensa e vital. Uma pessoa que só tem uma visão unilateral e rósea, que ignora a face negra da vida, é uma pessoa mutilada. Por outro lado, nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter, continuamente, a consciência, o sentimento dessa dor. Eu sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso conforto, o nosso egoísmo, a nossa frivolidade – é o dever de participar das desgraças dos outros.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Rodrigues, 1952e/2009, p. 11-12.

<sup>36</sup> Rodrigues, 1952e/2009, p. 12.

Para além da intenção “útil” de prescrever uma moral – ao promulgar, por exemplo, “o dever de participar das desgraças dos outros” –, Nelson sustenta uma posição que se mantém a cada peça, a cada conto, a cada vez que não se deixa condicionar pela “visão unilateral e rósea” de um ideal narcísico de felicidade. Sensível à frivolidade do “nosso conforto” e do “nosso egoísmo”, o escritor chegou a afirmar que “os admiradores corrompem” (Rodrigues, 1997, p. 173) e que, “na vida, o importante é fracassar” (Rodrigues, 1997, p. 68).

Seu argumento final, em defesa da escrita da vida como ela é, não tem relação com nenhuma missão moralizadora, mas com algo a que Nelson se refere como a sua própria “condição” (*sic.*) teatral e trágica – “condição” que nos aproxima não só da sua posição ética, mas também do que podemos conceber como um *estilo*, isto é, como um traço singular do escritor na relação com o seu gozo compartilhado pela escrita:

como se não bastasse a vida mesma, tão triste e tão feia, restaria ainda, para amargar esta coluna, minha condição teatral. Bem ou mal, sou dramaturgo. E, para mim, o teatro se reduz ao gênero trágico. Acho a peça para rir tão absurda e falsa como o seria uma missa cômica.<sup>37</sup>

Não que a obra rodriguiana seja desprovida de humor. O próprio Nelson admite, em mais uma das suas formulações paradoxais: “[há] um mistério claríssimo, um mistério nada misterioso da minha obra: o patético e o humorístico indo lado a lado” (Rodrigues *apud* Marques, 2012, *apresentação*). Mas mesmo o humor, quando se apresenta em Nelson Rodrigues, é como um tropeço incidental para o outro lado da linha que separa a tragédia da comédia. É essa a conclusão que resulta da leitura de *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues* (2012), onde Fernando Marques se dedica ao cômico na dramaturgia rodriguiana, mas não deixa de comentar os contos de *A vida como ela é...* Segundo Marques, eles tendem a provocar riso devido à tensão construída pelo exagero folhetinesco que se exacerba até a loucura, ou pela introdução de elementos inusitadamente cômicos no seio de uma narrativa trágica. De um modo ou de outro, nos interessa destacar, na expressão criada

---

<sup>37</sup> Rodrigues, 1952e/2009, p. 13.

pelo autor que dá título ao seu livro, que mesmo a comicidade, em Nelson Rodrigues, provém de uma posição marcada pela *desilusão* – pela queda dos ideais ilusórios que fundamentam a demanda formulada por seus leitores.

Paradoxalmente, contudo, *A vida como ela é...* fez um sucesso tamanho que Samuel Wainer aceitou abrir mão do “sonho” original – a publicação de textos literários com base no noticiário policial – e concordou que Nelson se dedicasse a narrar histórias que “ganham logo impulso próprio e já não se colavam aos fatos efetivamente acontecidos no dia a dia” (Marques, 2012, p. 24).

A que poderíamos atribuir tal sucesso, capaz de arrebanhar legiões de leitores, a despeito de tantos protestos em nome de um ideal de felicidade?

Para além dos *ditos* rodriguianos, há uma dimensão do paradoxo do sujeito – paradoxo que diz respeito a cada um de nós, por mais estranho e inquietante que nos pareça – que se transmite no *dizer* de Nelson Rodrigues. Talvez por isso ele tenha se mostrado, tantas vezes, contraditório, mesmo em suas declarações tão categóricas (Rodrigues, 2012). E talvez por isso seja tão difícil adjetivar Nelson Rodrigues. Ora acusado de ultraconservador, ora acusado de imoral. Ora taxado de fascista, ora taxado de tarado. Ora odiado como reacionário, ora amado como revolucionário (Castro, 2016). Parafrazeando Lacan (1959-1960/1988, p. 300), no que ele comenta quanto ao “brilho insuportável” de Antígona, é possível supor que, “para além dos desenvolvimentos moralizadores” da obra rodriguiana, é Nelson Rodrigues que nos retém, no seu *estilo*, a um só tempo fascinante e desnorteante.

#### **4.5. ESTILO E TRANSMISSÃO**

“Façam como eu: não me imitem!”, provoca Lacan, em *A terceira* (1975/1980, p. 166). Estruturada como um paradoxo, a sua advertência trata de dois elementos caros à clínica psicanalítica: o *estilo* e a *transmissão*.

A aposta de que uma análise produz efeitos de transmissão – do funcionamento do inconsciente, da linguagem, do sujeito – já habitava as preocupações de Freud (1919

[1918]/1992) quanto à formação dos analistas, uma vez que o saber psicanalítico tende a suscitar resistências e não pode ser ensinado diretamente. A ele só se pode ter acesso pela experiência do inconsciente. E o dispositivo analítico se estrutura de tal modo a sublinhar essa experiência e incidir sobre ela. No entanto, por mais que tal dispositivo obedeça a certas determinações estruturais, também entra em jogo, no seu funcionamento e no que se transmite por ele, algo da singularidade do analista. Algo que se distingue do sintoma do analista, na medida em que tem relação, antes, com o que Lacan nomeou de *estilo*.

Em *A psicanálise e seu ensino* (1957b/1998), texto incluído por Lacan entre seus *Escritos*, é conhecida a sua formulação de que um retorno a Freud “só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura”. Essa via, referida como “a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem”, é chamada por ele de “um estilo”.

A menção às “revoluções da cultura” – que nos recorda o fato de que as considerações freudianas sobre a clínica são inseparáveis das considerações sobre a cultura e o laço social – deixa aberta a porta para uma abordagem do estilo no âmbito de um laço literário. Não uma abordagem orientada pelo ramo linguístico da estilística, ciência dos registros das línguas, que define o estilo de duas maneiras possíveis: 1. Como instrumento de generalização (o “estilo barroco” ou o “estilo romântico”, por exemplo) e 2. Como instrumento de singularização (pelo qual se pode dizer de um artista que “ele *tem* um estilo”, por exemplo). No campo da psicanálise, embora a concepção de estilo se aproxime desta última, pois envolve um traço de singularização, ela tampouco prescinde do Outro: “não há forma de estilo, por mais elaborado que seja, em que o inconsciente não abunde” (Lacan, 1956b/1998, p. 469). Assim, há algo do estilo que escapa ao sujeito. O que equivale a dizer que, para Lacan, o sujeito não é mestre do seu estilo.

Este é um ponto de partida na Abertura dos *Escritos* (1966/1998), onde é precisamente à questão do estilo que Lacan vai conferir relevância, ao introduzir essa extensa coletânea de textos a um suposto leitor, a quem ele se endereça. “O estilo é o próprio homem”, inicia Lacan, citando o escritor francês Georges-Louis Leclerc, mais conhecido como o Conde de Buffon. É comum que se repita essa frase, lamenta Lacan,

“sem nisso ver malícia, e sem tampouco preocupar-se com o fato de o homem não ser mais uma referência tão segura” (p. 9), o que nos remete à discussão que tecemos no primeiro capítulo desta tese, quanto ao lugar – ou à falta de lugar – do sujeito desde a modernidade. Lembrando que “na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e (...) de forma invertida”, Lacan estende a fórmula de Buffon, modificando-a numa pergunta: seria o estilo “o homem a quem nos endereçamos”? Isto é, seria o estilo o Outro? (p. 11). Pergunta a que ele retorna no último parágrafo desse breve texto:

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber (Lacan, 1966/1998, p. 11).

Portanto, para além do Outro, é ao objeto que Lacan se refere quando trata do estilo. Objeto que se situa no próprio cerne da ética psicanalítica, na medida em que é na relação com o objeto que o sujeito pode ou não advir, sempre contingencialmente. Objeto causa de desejo, que atravessa e divide o sujeito – e assim o produz: desejante, dividido, paradoxal. É desta condição de causa que se extrai o efeito de transmissão de um estilo. Seja num laço analítico, onde o analista, sustentado pelo seu desejo, ocupa para o analisante o lugar de objeto *a*, ou mesmo num laço de escrita, como o próprio Lacan indica, ao encerrar a sua Abertura aos *Escritos*: “Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si” (p. 11).

Querer levar o leitor a “precisar colocar algo de si” implica em supor uma transmissão capaz de produzir efeitos linguageiros – no caso, efeitos *da leitura*.

Com o estilo que se impôs a ele, e ao qual ele escolheu se submeter, Nelson Rodrigues me convocou a “colocar algo de mim” numa leitura que impulsionou a escrita desta tese. Um efeito descrito por Roland Barthes no seu artigo intitulado, justamente, “Da leitura” (1969/2012), decorrente do fato de que, na aventura de ler, o desejo do escritor transmite o desejo de escrever. “Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor

teve de escrever”, afirma Barthes, “ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia” (p. 39).

Esta tese é fruto desse desejo. Dessa transmissão. E às margens de me lançar no seu último capítulo, me arrisco a supor que talvez ela também faça litoral – entre psicanálise e literatura. Dois campos heterogêneos, não intransponíveis como o real e o simbólico, mas que se encontram na praia, onde o vai-vem do mar torna fluida a linha divisória traçada pela letra. Às vezes em calmaria, a água apenas acariciando e se misturando à areia descansada. Às vezes em ressaca, as ondas de um lado bagunçando o outro, e agitando a beira da arrebenção.

## 5.

### À GUIA DE CONCLUSÃO: LITERATURA COMO PRÁXIS

*O sujeito que escreve deixa de ser ele mesmo.*

Nelson Rodrigues<sup>38</sup>

#### 5.1. NELSON RODRIGUES VIVE

No VII Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UFRJ, no dia 15 de setembro de 2016, foi o nome de Nelson Rodrigues que o escritor paraibano Bráulio Tavares usou para ilustrar o seu comentário de que alguns autores permanecem vivos, muitos anos após a sua morte. “O corpo é algo altamente perecível, dura pouco mais do que algumas décadas”, disse Tavares. “Mas outro dia fui procurar uma frase do Nelson num livro, e o livro me físgou. Quando vi já eram altas horas, e eu me perguntava: por que raios fui abrir esse livro? Nelson Rodrigues estava ali. Vivo.”

Trinta e seis anos após a sua morte, Nelson continua vivo, dentro e fora do Brasil. Entre setembro e outubro de 2016, o Rio de Janeiro recebeu a oitava edição do FESTLIP - Festival Internacional de Teatro da Língua Portuguesa, que prestou homenagem ao dramaturgo brasileiro. Grupos teatrais de Portugal, Angola e Cabo Verde levaram a diferentes pontos da cidade montagens de peças de Nelson Rodrigues – além de, é claro, uma adaptação de *A vida como ela é...*, pelo grupo português Teatro de Garagem. Em cartaz na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, o sucesso *A dama do loteação* dividiu espaço com outros filmes inspirados na obra do escritor. A Casa de Cultura Laura Alvim exibiu a exposição do designer Ismael Lito, com animações em *loop* de personagens e cenas rodriguianas. E o restaurante Zazá Bistrô propôs o cardápio especial Boca de

---

<sup>38</sup> Rodrigues, 1997, p. 57.

Ouro, com pratos temáticos elaborados pelo chef Rodrigo Tristão, como a sopa de mariscos Senhora dos Afogados, o duo de pasteizinhos apimentados Núpcias de Fogo e a sobremesa Anjo Negro, de chocolate com coco. Enquanto transcorria o Festival, a Embaixada do Brasil em Londres se ocupava dos últimos preparativos para a montagem de *Forgive me for you betraying me* – versão de *Perdoa-me por me traíres* (1957) em cartaz na capital britânica a partir de outubro, com texto assinado por Joffre Rodrigues, que verteu para o inglês onze peças da autoria do pai.

Trinta e seis anos após a sua morte, Nelson continuava vivo num sábado de sol, no dia 17 de setembro de 2016, quando a sala principal do Estação Net Ipanema, filial do Grupo Estação de Cinema, se viu repleta de uma plateia que renunciou à praia, a dois quarteirões dali, para passar a manhã num bate-papo com o escritor Ruy Castro sobre a biografia *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992). A obra impressiona não só pelo detalhismo com que articula centenas de depoimentos de entrevistados e outras fontes. Mas sobretudo por um certo efeito de *rodriguianização* da escrita de Castro: o biógrafo não se limita a comunicar os dados e acontecimentos da vida do biografado, mas faz uso de expressões cunhadas por ele e de um linguajar irônico e enfático que lhe era típico, atingindo um efeito literário de emulação da enunciação de Nelson.

Tanto na biografia quanto na palestra, Castro (1992; 2016) demonstrou um envolvimento com o biografado que ultrapassa a tarefa de um jornalista empenhado em registrar e comunicar a verdade dos fatos biográficos. O envolvimento de um escritor que se permitiu atravessar não só pela vida e pela obra de outro escritor, mas pelo seu estilo. E que se transmite no modo como Castro fala de Nelson, um quarto de século depois da pesquisa que realizou para escrever o livro: uma fala que quase repete o efeito de emulação presente na escrita, permitindo a entrada, no seu dizer, de frases e jargões rodriguianos que lhe ocorrem de modo aparentemente espontâneo. Castro chegou a reunir uma seleção de nada menos do que mil dessas frases e jargões, o que resultou na edição, pela Companhia das Letras, do livro *Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (1997).

Sobre biografia publicada em 1992, o palestrante confessou uma entrega, da sua parte, claramente distante da pretensão de saber que anima as abordagens

psicobiográficas. Admitiu, por exemplo, que costuma sonhar recorrentemente com um biografado durante o processo de pesquisa e escrita – o que ocorreu não só no caso de *O anjo pornográfico*, mas também no de outras biografias assinadas por ele. Chistoso, levou a plateia ao riso quando confidenciou, quanto a esse ponto, que biografar Nelson Rodrigues não foi tão agradável quanto biografar Carmen Miranda (Castro, 2016; 2005).

## 5.2. O ESCRIPTOR VIVE

Postumamente ao homem que se dizia um menino perene, ao anjo pornográfico que enxergava o amor pelo buraco da fechadura, sobrevive Nelson Rodrigues, o escritor. Ou poderíamos escrever, com Roland Barthes (1968/2012), o *escriptor* – essa figura distinta do Autor (com A maiúsculo) no qual as concepções literárias reinantes se acostumaram a fixar o sujeito.

Tais concepções, segundo Barthes, se definem por se mostrarem “tiranicamente [centralizadas] no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões”. Tomado como “gênio”, o autor “ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra”. A essa situação, a que Barthes se refere como “o império do Autor”, ele opõe e propõe o conceito de *escritura*<sup>39</sup>, enquanto “a destituição de toda voz, de toda origem” (p. 58).

É desse modo, destituído de toda voz e de toda origem, que Barthes concebe o *escriptor*, herdeiro moderno da dessacralização do Autor. Se o Autor é concebido como pré-existente ao seu livro, numa relação de antecedência como a entre pai e filho, o *escriptor* nasce ao mesmo tempo que o seu livro: ele “não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (p. 61). Uma temporalidade desencarnada, ela mesma

---

<sup>39</sup> Para uma discussão sobre a tradução do conceito barthesiano de *écriture* por “escritura” (e não simplesmente por “escrita”), ver: Perrone-Moisés, 1996.

dessacralizada, que suscita uma associação com o traço sujo e urgente da escrita rodriguiana:

o *escriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (Barthes, 1968/2012, p. 61-62).

Sublinhando um fato que a crítica clássica custa a admitir – apesar de há muito denunciado por escritores como Mallarmé –, Barthes ressalta que “é a linguagem que fala, não o autor” (p. 59). E define a escritura como “esse neutro, esse composto, (...) o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (p. 57). De acordo com ele, “um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus)”, e sim “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (p. 64).

E o lugar onde essa multiplicidade se reúne “não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor”. Nas palavras de Barthes, “a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia”. Barthes propõe, então, uma mudança de foco nas análises das concepções literárias vigentes: do foco no autor para o foco no próprio texto, que só se constrói num encontro com o leitor – “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”, proclama (p. 64).

Nessa perspectiva, leitor e autor são tomados como dois lugares, dois pontos esvaziados de história, de biografia, de psicologia, na estrutura do laço literário. Laço que depende ainda de um terceiro elemento, a obra, para se manter em (tri)pé. Uma perspectiva que se mostra presente no belo livro de Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro* (2001) – cujo próprio título já começa a

demonstrar, de saída, como a obra do poeta português subverte a dimensão imaginária do que se poderia conceber como a pessoa do autor. Aliás, Perrone-Moisés é sagaz em realizar poéticos jogos de linguagem com o sobrenome do escritor – por exemplo, quando assevera, provocativamente, que “Pessoa é ninguém”. E depois esclarece: “Pessoa é ninguém, porque toda ‘pessoa’ é ninguém, na medida em que toda personalidade é construção imaginária” (p. 6). Construção desconstruída por versos pessoanos certos – “Da minha ideia do mundo / Caí... / Vácuo além do profundo / Sem ter Eu nem Ali” (Pessoa, 1916/1984, p. 38). Não por acaso, Pessoa chega a se fragmentar numa série de heterônimos – diferentes Pessoas que conversam entre si –, desnudando e denunciando o caráter ilusório da fantasia narcísica de um eu integrado, unificado. Perrone-Moisés chega a afirmar que é perigoso ler Pessoa, haja vista a capacidade do texto pessoano de provocar um efeito de descentramento do sujeito. Um perigo que se coloca para o leitor, já que, segundo a autora, o risco que se corre é o de que Pessoa analise o leitor. Eis aí uma advertência que situa o autor não na posição de sujeito, mas na de objeto.

Tal efeito pode se transmitir não *apesar* da divisão de Nelson diante da palavra de Freud, mas *com* ela: o escritor transmite o paradoxo do sujeito, inclusive, no que é paradoxal da sua própria posição frente a um discurso que dá a ver a condição dividida do sujeito. Segundo Castro (2016), embora se empenhasse em maldizer certas consequências morais do freudismo na cultura, Nelson não ignorava que tanto ele quanto Freud tratavam das mesmas questões. “Na realidade, ele percebia que a psicanálise trata de questões muito perigosas”, afirmou o biógrafo, aproveitando a deixa para citar mais um jargão rodriguiano: “Entre o psicanalista e o doente”, asseverava Nelson, “o mais perigoso é o psicanalista” (Rodrigues, 1997, p. 140).

### **5.3. A PRÁXIS PSICANALÍTICA E A PRÁXIS LITERÁRIA**

Freud nunca escondeu seu interesse por diferentes formas de arte, sendo a literatura a que mereceu o maior número de menções, citações e abordagens. Para além de um favoritismo pessoal, tal preferência parece se relacionar a fatores de especial

relevância clínica: literatura e psicanálise apostam, ambas, na palavra como matéria-prima de uma *práxis* – “uma ação realizada pelo homem (...) que o coloca em condições de tratar o real pelo simbólico” (Lacan, 1964/2008, p. 14).

É inegável que outras práticas artísticas também se fundamentem na busca incessante pela simbolização de um real que, paradoxalmente, se define como o que escapa a qualquer simbolização. O que distingue a literatura das outras artes, nessa seara, é o recurso à palavra como o instrumento dessa busca. A palavra, sobre a qual se estrutura o dispositivo analítico. E a qual determina a nossa própria condição de seres falantes, cuja comunhão animal com a natureza está para sempre perdida.

A palavra grega *práxis* – frequentemente traduzida por “prática” ou “ação”, numa oposição à noção de “teoria” – encontra na pluma de Lacan uma acepção distinta de outras concebidas por diferentes autores ao longo da história da filosofia. A começar por Aristóteles (335-323 a.C./2014), que concebeu a *práxis* como uma ação intransitiva, que constitui um fim em si mesma – como as ações de ver, julgar ou dançar –, distinguindo-a da ação transitiva, que constitui um meio para se atingir um fim, tendo a sua conclusão numa obra exterior – como as ações de construir, pintar ou cozinhar. Diferente de Aristóteles, Karl Marx (1818 [1845]/1982) concebeu a *práxis* como um meio para se obter o fim almejado pelo materialismo dialético: a transformação das estruturas sociais. Sua origem residiria na relação do homem com a natureza, já que, ao transformar a natureza, o homem também transforma a si mesmo. A própria realidade, para Marx, resulta de uma produção da atividade concreta do homem, e não da sua atividade pensante, como queriam os idealistas. Assim, em vez de opor teoria e prática, Marx sustentou que a *práxis* é o fundamento da teoria, ao passo que a teoria deve estar incluída na *práxis*, pois sem ela se tornaria ilusória.

Tal assunção marxista quanto a uma mútua imbricação entre teoria e prática se aproxima do que Lacan postulou quanto à *práxis* psicanalítica, o que traz importantes consequências para a questão da formação do analista. Trata-se de uma questão já prevista por Freud (1919 [1918]/1992), que forneceu as bases para o que se reconhece hoje como o tripé da formação analítica: o estudo teórico, a supervisão clínica e a análise pessoal. Este último termo, provavelmente o mais importante dos três, nos alerta para

um saber que só pode se transmitir pelo discurso analítico. Um saber que não se sabe: saber inconsciente, *do* inconsciente – paradoxal.

“Tratar o real pelo simbólico” requer, então, a aposta numa prática de linguagem, pela qual algo do indizível pode ser tocado por um dizer. Na associação livre, o sujeito é convidado a enunciar uma articulação simbólica, cujo encadeamento, a rigor, remete a um real – ao real em jogo no funcionamento da própria cadeia significante. Dessa enunciação, endereçada a um outro suposto saber na transferência, há efeitos que se decantam, se produzem, se transmitem. Efeitos de linguagem, como o próprio sujeito.

É nesse sentido que a literatura, aqui definida como resultado ou instrumento da ação da letra, pode também ser definida como uma *práxis*, isto é, uma ação realizada pelo homem que o coloca em condições de tratar o real pelo simbólico. Uma *práxis* que, assim como a psicanalítica, implica na elaboração de uma teoria, mas não deriva dela – pelo contrário: é a teoria que deriva da prática, como um saber decantado. Uma prática que viabiliza efeitos reais possibilitados por uma dada articulação simbólica, que tampouco prescinde de um arranjo com o imaginário que anima as narrativas ficcionais.

Por isso mesmo, é a complexidade a característica levantada por Roland Barthes na sua definição da literatura enquanto uma *prática* – ou, mais exatamente, “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (p. 16). Pegadas de uma escritura que depende do laço para se tecer, conforme atestou o próprio Nelson Rodrigues (1997, p. 162): “Um Shakespeare é apenas co-autor de si mesmo; o outro co-autor é cada sujeito da plateia”. Um laço cujos efeitos ultrapassam o plano das intencionalidades do escritor. Mas, paradoxalmente, tampouco prescindem de um estilo, de um traço singular que imprime na obra a assinatura do autor. Traço que, em Nelson Rodrigues, assinala o funcionamento paradoxal do sujeito.

De acordo com Ruy Castro (2016), a obra rodriguiana continua a nos atingir de forma “chocante” e “ofensiva”, ainda hoje, “não tanto pelo caráter explícito das cenas, mas pela capacidade de virar e revirar os personagens pelo avesso”. Uma capacidade condensada nos contos de *A vida como ela é...*, que viram e reviram do avesso a nós mesmos, na experiência de uma leitura à qual é difícil permanecermos indiferentes. Uma leitura que convoca e atravessa o leitor – que “choca” e “ofende”, na mesma medida em que lhe diz respeito, nesse encontro *êxtimo* consigo mesmo.

#### 5.4. ÚLTIMAS PALAVRAS

No percurso de pesquisa que deu vida a esta tese, permiti que Nelson me conduzisse por um caminho marcado por certos pontos de encontro com diferentes passagens das obras de Freud e Lacan – diferentes passagens da própria construção da conceituação psicanalítica.

Nas suas respectivas trajetórias, Freud e Lacan fizeram avanços teóricos que poderiam colocar em dúvida a pertinência de uma escolha como a minha: a de relacionar o trabalho de um só escritor com concepções psicanalíticas da arte literária tão distintas quanto as que decidi abordar – a literatura como realização de desejo, a literatura como encontro com o estranho familiar e a literatura como litoral, todas as três evidenciando o fato de que os efeitos produzidos pela literatura, ainda que pontuais e contingenciais, nos autorizam a tomá-la como uma *práxis*.

Contudo, é importante lembrar que, diferente da ciência, a psicanálise avança despida de pretensões evolucionistas – obedecendo a uma lógica condizente à observada por Freud (1905a/2011) no desenvolvimento sexual humano, pautado pelo polimorfismo perverso da pulsão, que implica em regressões e fixações da libido em períodos anteriores à dita primazia genital, em idas e vindas desprovidas de qualquer linearidade.

Embora contextualizável a um dado tempo da teorização psicanalítica, cada conceito, em psicanálise, faz parte de um encaminhamento específico das questões que se apresentaram a Freud (e a Lacan) na clínica, e não pode ser descartado com a mesma facilidade com que a ciência está habituada a adotar, na sua relação com o saber. O próprio Lacan fundamentou o seu ensino num *retorno a Freud*, retorno que situou os seus avanços não numa *ultrapassagem*, mas numa *ancoragem* no legado freudiano.

Tal característica *temporal* da psicanálise, que se diferencia de outros campos por exigir esse constante *retorno a* (Foucault, 1969/2001), justifica que se leia a obra de um mesmo escritor, como Nelson Rodrigues, a partir de chaves de leitura oriundas

de momentos tão distintos da conceituação psicanalítica. Chaves de leitura fundadas no que pude apreender enquanto diferentes *funções* da literatura, as quais Freud e Lacan se esforçaram para definir em momentos distintos de suas obras.

As diferentes funções da literatura trabalhadas aqui – que não se desdizem, nem se anulam, mas se alternam ou mesmo se sobrepõem – têm em comum a propriedade de tornar possível uma *transmissão* do funcionamento do sujeito.

Na mostração rodriguiana “da vida como ela é”, há algo que não só *se dá a ver*, como também *se transmite como efeito*, quanto à condição paradoxal do sujeito do inconsciente. Na sua obra e no seu estilo, Nelson Rodrigues é capaz de transmitir um *saber* – quanto ao paradoxo do desejo que divide o sujeito, ao paradoxo da pulsão que sempre se satisfaz e nunca se satisfaz, entre tantos outros paradoxos apontados ao longo da tese –, assim como é capaz de transmitir um *gozo* – ele mesmo paradoxal, ao resultar de um empuxo singular e inevitável à escrita, embora compartilhado num ato de dimensão ética, pelo qual o que se transmite, finalmente, é uma posição desejante.

Tal efeito de transmissão, que se depreende da obra e do estilo rodriguianos, permite uma associação com aquele que foi almejado por Lacan ao final do seu ensino, recorrendo a figuras topológicas para *mostrar* e, assim, *transmitir* o funcionamento do sujeito. Uma associação que se fundamenta pelo recurso a imagens que, tanto em Lacan quanto em Nelson, guardadas as suas grandes diferenças, não se deixam absorver pela ilusão fantasística da imaginarização. Imagens que, antes, se articulam num certo enodamento entre imaginário, simbólico e real – evidenciado pelo apelo à topologia, em Lacan, e pelo apelo à tragédia, em Nelson – que permite a mostração do que está em jogo no modo como o sujeito se situa na vida, modo determinado por um funcionamento estrutural, mas que não deixa de se aquilatar por um posicionamento ético, singular, tomado, a cada vez, diante de tais determinações.

“Por que explicar, por que justificar, se o que importa é sofrer, apenas isso, sofrer”, se perguntou, certa vez, Nelson Rodrigues (1997, p. 45). Uma pergunta que me retorna imponente, nesse momento de concluir a escrita desta tese. Por vezes, tive que conter o meu impulso de transcrever trechos enormes dos textos que escolhi trabalhar. Impulso obediente a uma vontade de me fazer transparente ao leitor: vontade de me retirar de cena, para que a força da obra rodriguiana pudesse falar por si mesma, sem

qualquer explicação ou justificativa acessória, oferecendo ao leitor a experiência bruta desse *sofrer*, que na pergunta de Nelson se confunde com o próprio *viver*. Mas felizmente – porque, caso contrário, esta tese não existiria –, me dei conta de que um trabalho de transmissão não depende de um transmissor que se queira neutro ou transparente. Depende, muito pelo contrário, de uma tomada de posição que porta a marca do desejo – e, por conseguinte, da angústia.

Ao final desta jornada intensa de pesquisa e escrita, que considero inacabada (como toda obra que depende de um laço com o outro para poder existir), me surpreendi por aprender com Nelson Rodrigues – sobre literatura, sobre psicanálise, sobre o sujeito e sobre a vida – muito mais do que pude supor ao início da caminhada. Mas no lugar de um aprendizado, de uma lição, de uma explicação ou justificativa, me alegraria especialmente conseguir transmitir ao leitor um *efeito*: uma inquietação, muitas questões e, quem sabe, um convite a se arriscar num mergulho na obra rodriguiana, para sentir na carne a força da vida como ela é.

6.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARISTÓTELES (335-323 a.C.) **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Edipro, 2014.

\_\_\_\_\_ (335-326 a.C.). **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.

ASSOUN, Paul-Laurent. **O freudismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

BARTHES, Roland (1966). “Escrever, verbo intransitivo?”. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 13-25.

\_\_\_\_\_ (1967). “Da ciência à literatura”. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 3-12.

\_\_\_\_\_ (1968). “A morte do autor”. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

\_\_\_\_\_ (1976). “Da leitura”. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 30-42.

\_\_\_\_\_ (1977). **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 1996.

BENJAMIN, Walter (1955). “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRAZ, Marco Antônio. “Nelson Rodrigues 100”. **Revista Cult**. Edição 163. São Paulo, 6 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/11/celebracao-rodriguiana/>. Acesso em: 21/11/16.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Na companhia de Ruy Castro: bate-papo com o autor de *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues***. Estação Net Ipanema. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 2016.

CHEMAMA, Roland (Org.). **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Org.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.

COSTA, Ana. “Litorais da psicanálise”. **Psicologia e sociedade**, vol. 21. Edição especial. Florianópolis, 2009. p. 26-30.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

DESCARTES, René (1637). **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FELMAN, Shoshana. **Literatura and Psychoanalysis. The question of Reading: Otherwise**. Londres: John Hopkins, 1977.

FOUCAULT, Michel (1969). “O que é um autor?”. **Ditos e escritos: Estética – Literatura e pintura, música e cinema**, vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

\_\_\_\_\_ (1975). **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_ (1979) **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph (1893-1895). “Estudios sobre la histeria”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 2. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

FREUD, Sigmund (1950 [1892-1899]) “Fragmentos de la correspondencia con Fliess”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

\_\_\_\_\_ (1900 [1899]). “La interpretación de los sueños”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 4 e 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

\_\_\_\_\_ (1901). “Psicopatología de la vida cotidiana”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 6. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

\_\_\_\_\_ (1905a). “Tres ensayos de teoría sexual”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 7. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011. p. 109-224.

\_\_\_\_\_ (1905b). “El chiste y su relación con lo inconciente”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 8. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

\_\_\_\_\_ (1907 [1906]). “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 1-79.

- \_\_\_\_\_ (1908 [1907]) “El creador literario y el fantaseo”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 123-135.
- \_\_\_\_\_ (1908) “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 159-181.
- \_\_\_\_\_ (1909 [1908]). “La novela familiar de los neuróticos”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 213-220.
- \_\_\_\_\_ (1909a). “Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 10. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 1-118.
- \_\_\_\_\_ (1909b). “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (el “Hombre de las Ratas”). **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 10. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 119-193.
- \_\_\_\_\_ (1910a). “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 53-128.
- \_\_\_\_\_ (1910b). “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 143-153.
- \_\_\_\_\_ (1912) “Sobre la dinámica de la transferencia”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 12. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. p. 93-105.
- \_\_\_\_\_ (1913). “Tótem y tabú: algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 13. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991. p. 1-163.

- \_\_\_\_\_ (1914). “Introducción del narcisismo”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 65-97.
- \_\_\_\_\_ (1915a). “Pulsiones y destinos de pulsión”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 105-133.
- \_\_\_\_\_ (1915b). “De guerra y muerte. Temas de actualidad”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 273-303.
- \_\_\_\_\_ (1916). “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2010. p. 313-339.
- \_\_\_\_\_ (1916-1917 [1915-1917]). “Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte I: Los actos fallidos)”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 15. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 11-71.
- \_\_\_\_\_ (1919 [1918]) “¿Debe enseñarse el psicoanálisis en la universidad?”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 169-171.
- \_\_\_\_\_ (1919). “Lo ominoso”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 215-251.
- \_\_\_\_\_ (1920). “Más allá del principio de placer”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 18. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 1-61.
- \_\_\_\_\_ (1921). “Psicología de las masas y análisis del yo”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 18. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 63-135.
- \_\_\_\_\_ (1923). “El yo y el ello”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 1-65.

\_\_\_\_\_ (1924). “El problema económico del masoquismo”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 161-175.

\_\_\_\_\_ (1925). “La negación”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 249-257.

\_\_\_\_\_ (1926). “Inhibición, síntoma y angustia”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 20. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 71-164.

\_\_\_\_\_ (1928 [1927]). “Dostoievski y el parricidio”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007. p. 171-193.

\_\_\_\_\_ (1930 [1929]). “El malestar en la cultura”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007. p. 57-139.

\_\_\_\_\_ (1930). “Premio Goethe”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007. p. 203-213.

\_\_\_\_\_ (1933a [1932]). “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (35<sup>a</sup> conferencia: En torno de una cosmovisión)”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 22. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 146-167.

\_\_\_\_\_ (1933b [1932]). “¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud)”. **Sigmund Freud: Obras Completas**, vol. 22. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992. p. 179-197.

LACAN, Jaques (1949). “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 96-102.

\_\_\_\_\_ (1953). “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 238-324.

- \_\_\_\_\_ (1954-1955) **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- \_\_\_\_\_ (1956a). “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 13-67.
- \_\_\_\_\_ (1956b). “Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 461-495.
- \_\_\_\_\_ (1957a). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 496-535.
- \_\_\_\_\_ (1957b). “A psicanálise e seu ensino”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 438-460.
- \_\_\_\_\_ (1958). “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 749-775.
- \_\_\_\_\_ (1959-1960). **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- \_\_\_\_\_ (1962). “Kant com Sade”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 776-805.
- \_\_\_\_\_ (1962-1963). **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_ (1964). **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- \_\_\_\_\_ (1965). “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 198-205.

\_\_\_\_\_ (1965-1966). “A ciência e a verdade”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 869-892.

\_\_\_\_\_ (1966). “Abertura desta coletânea”. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 9-11.

\_\_\_\_\_ (1969-1970). **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_ (1971). **O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_ (1971-1972). **O seminário, livro 19: ... ou pior**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_ (1972). “O aturdido”. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 448-497.

\_\_\_\_\_ (1972-1973). **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

\_\_\_\_\_ (1973). “Televisão”. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 508-543.

\_\_\_\_\_ (1975). “La tercera”. **Actas de la Escuela Freudiana de Paris**. Barcelona: Petrel, 1980. p. 159-186.

\_\_\_\_\_ (1975-1976). **O seminário, livro 23: o sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LORENZ, Günter (1965). “João Guimarães Rosa”. **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-56.

- MAGALDI, Sábato. “Introdução”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 1 – Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 7-38.
- MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contracapa / Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MARQUES, Fernando. **A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.
- MARTEL, Lucrecia. “‘A literatura não pode ser adaptada para o cinema’, diz a diretora argentina Lucrecia Martel”. **Omelete**, portal Uol, 23/10/15. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/a-literatura-nao-pode-ser-adaptada-para-o-cinema-diz-a-diretora-argentina-lucrecia-martel>. Acesso em: 2/10/16.
- MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- MARX, Karl (1888 [1845]). “Teses sobre Feuerbach”. **Obras escolhidas: Karl Marx e Friedrich Engels**. Lisboa: Edições Progresso, 1982.
- McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin & AGEL, Jerome (1967). **The Medium Is The Massage: An Invenctory of Effects**. Corte Madera, CA: Ginko Press Inc., 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872). **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_ (1878). **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_ (1882). **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues, o freudismo e o carnaval nos teatros modernos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa”. Posfácio a: Roland Barthes. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 49-95.

\_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_ (2007-2008). “A fala esvaziada em Nelson Rodrigues”. Cleusa Rios P. Passos & Yudith Rosenbaum (Org.). **Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011. p. 161-176.

PONTALIS, Jean-Bertrand; MANGO, Edmundo Gómez. **Freud com os escritores**. São Paulo: Três estrelas, 2013.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. “O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea”. **Psicologia Clínica**, vol. 9, n. 1. Rio de Janeiro, 2007. p. 13-24.

\_\_\_\_\_. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

TROCOLI, Flavia; AIRES, Suely. “Literatura e psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação” (Apresentação). **Terceira margem**, n. 26. Rio de Janeiro, jan-jun/2012. p. 11-16.

WEBER, Max. (1919) “A política como vocação”, in Gerth, H. H.; Wright Mills, C. (Orgs.). **Max Weber: ensaios de sociologia**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1967. p. 97-152.

#### **OBRAS DE NELSON RODRIGUES**

RODRIGUES, Nelson (1943). “Vestido de noiva: tragédia em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 1 – Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-167.

\_\_\_\_\_ (1945). “Álbum de família: tragédia em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 2 – Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 51-119.

\_\_\_\_\_ (1946). “Anjo negro: tragédia em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 2 – Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121-191.

\_\_\_\_\_ (1947). “Senhora dos afogados: tragédia em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 2 – Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 255-332.

\_\_\_\_\_ (1948). **Núpcias de fogo** (romance). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_ (1949). **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo** (Myrna). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_ (1952a). “A dama do loteação”. **A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos**. Seleção: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 216-220.

- \_\_\_\_\_ (1952b). “Diante da morte”. **Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é**. Agir, 2009. p. 14-19.
- \_\_\_\_\_ (1952d). “Amor doente”. **O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é**. Rio de Janeiro: Agir/Pocket Ouro, 2008. p. 77-85.
- \_\_\_\_\_ (1952e). “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”. **Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é**. Agir, 2009. p. 8-13.
- \_\_\_\_\_ (1957). “Perdoa-me por me traíres: tragédia de costumes em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 3 – Tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.
- \_\_\_\_\_ (1952a). “A grande noite”. **O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é**. Rio de Janeiro: Agir/Pocket Ouro, 2008. p. 7-13.
- \_\_\_\_\_ (1958b). “Maldade”. **O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é**. Rio de Janeiro: Agir/Pocket Ouro, 2008. p. 95-103.
- \_\_\_\_\_ (1958c). “Orelha de mulher”. **O marido humilhado: histórias inéditas da vida como ela é**. Rio de Janeiro: Agir/Pocket Ouro, 2008. p. 157-163.
- \_\_\_\_\_ (1959). “Boca de Ouro: tragédia carioca em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 3 – Tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 255-339.
- \_\_\_\_\_ (1960). “Por causa de Freud”. **Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é**. Agir, 2009. p. 84-89.
- \_\_\_\_\_ (1962). “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária: peça em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 4 – Tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243-326.

\_\_\_\_\_. **Memórias: a menina sem estrela**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967.

\_\_\_\_\_ (1973). “Anti-Nelson Rodrigues: peça em três atos”. **Nelson Rodrigues: teatro completo, vol. 1 – Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 271-331.

\_\_\_\_\_. **O remador de *Ben-Hur*: confissões culturais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues**. Seleção e organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Organização: Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

#### **OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS**

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Verdade”. **Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

BARROS, Manoel de (1970). “Matéria de poesia”. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BROOKER, Charlie. **Black Mirror** (série de televisão). Reino Unido, 2011-2016.

D’ALMEIDA, Neville. **A dama do loteação** (filme). Brasil, 1978.

DI BENEDETTO, Antonio. **Zama**. São Paulo: Globo Livros, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor (1866). **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

- \_\_\_\_\_ (1879). **Os irmãos Karamázov**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DURAS, Marguerite. **Le Ravissement de Lol V. Stein**. Paris: Guillamard, 1964.
- JOYCE, James (1939). **Finnegans Wake**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- KLÜGER, Ruth. **Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do holocausto**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LEVI, Primo (1945-1947). **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MARTEL, Lucrecia. **Zama** (filme em fase de pós-produção). Argentina/Brasil, 2017.
- O'NEILL, Eugene (1925). "Desire Under the Elms". **The Complete Work of Eugene O'Neill**. Nova York: Library of America, 2000.
- PESSOA, Fernando (1916). "A queda". **Além-Deus**. Lisboa: Ática, 1984.
- POE, Edgar Allan (1844). "A carta roubada". **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SHAKESPEARE, William (1603). **Hamlet**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SÓFOCLES (441 a.C.). "Antígona". **A trilogia tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 199-259.
- \_\_\_\_\_ (430 a.C.). "Édipo Rei". **A trilogia tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 15-99.
- VIANNA, Renato (1934). **Sexo**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.