



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Mariana Pinheiro Ramalho

**RASGOS DE VÉUS, ESPARTILHOS E GRINALDAS: LOUCURAS DRAMÁTICAS E
ATOS DELIRANTES EM “VESTIDO DE NOIVA”, DE NELSON RODRIGUES**

João Pessoa-PB
2020

Mariana Pinheiro Ramalho

**RASGOS DE VÉUS, ESPARTILHOS E GRINALDAS: LOUCURAS DRAMÁTICAS E
ATOS DELIRANTES EM “VESTIDO DE NOIVA”, DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, por Mariana Pinheiro Ramalho, como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Letras – Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa-PB
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R165r Ramalho, Mariana Pinheiro.

Rasgos de véus, espartilhos e grinaldas: atos
dramáticos e loucuras delirantes em "Vestido de noiva",
de Nelson Rodrigues / Mariana Pinheiro Ramalho. - João
Pessoa, 2020.
75 f. : il.

Orientador: Hermano de França Rodrigues.
TCC (graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas Letras e Artes,
2020.

1. Literatura brasileira - Loucura. 2. Dramaturgia. 3.
Nelson Rodrigues. 4. Psicanálise. I. Rodrigues, Hermano
de França. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 869.9:159.972

*Dedico este trabalho à minha avó. A grande
garra e luta dela, todos os dias, foram a
inspiração para que eu nunca pensasse em
desistir.*

Palavras são, na minha humilde opinião, nossa inesgotável fonte de magia. Capazes de formar grandes sofrimentos e também de remediá-los.

(Alvo Dumbledore)

RESUMO

A loucura, com todas as suas nuances mitológicas, definições dogmáticas e classificações patológicas, prossegue intrínseca ao ser humano, uma vez que a condição “fora de si” acaba por demonstrar uma estabilidade do sujeito: aquele que não afasta-se do seu eixo em situações de descontrole emocional, por vezes, carrega um semblante desconfiável para a realidade social. Diante do que seria o louco e o que levaria alguém ao seu estado de loucura, o presente trabalho busca compreender de que forma essas saídas do eixo reverberam em *Vestido de noiva* (1943), mais precisamente nas reações de Alaíde e no meio em que ela está inserida, observando como as consequências de atitudes alheias à ela podem reverberar no que seria a sua sanidade, e até onde ela própria se coloca nessa condição. Para auxílio da análise, as considerações históricas de Pessotti (1994) e Foucault (2017), as estruturas clínicas fornecidas pela psicanálise a partir de Freud (1893) e dos seus comentadores, bem como as reflexões de Aristóteles (2005) e Luna (2005) acerca do texto e dos atos dramáticos foram o aporte teórico da pesquisa em questão, que optou como técnica de análise o estudo bibliográfico. Os principais debates desencadeados visam não encontrar uma resposta ou enxergar uma estrutura psicótica congruente nos escritos de Nelson Rodrigues, mas passar a compreender de que forma essas estruturas funcionam diante das diferentes situações e dos mais distintos estímulos explicitados na peça. Portanto, não se busca um diagnóstico, mas sim, entender o caminho traçado entre o drama rodrigueano e as faces da loucura como uma inconclusão, independente de qual seja ela, que sempre será reflexo das múltiplas subjetividades que cada indivíduo representa.

Palavras-chave: Dramaturgia. Loucura. Nelson Rodrigues. Psicanálise.

ABSTRACT

Madness, with all its mythological nuances, dogmatic definitions and pathological classifications, continues to be intrinsic to the human being, since the condition of being “outside of oneself” ends up as a demonstrating of the stability of the subject: one who does not move away from its axis in situations of emotional lack of control sometimes carry an unreliable countenance for social reality. Given what would be of craziness and what would lead someone to a state of madness, this text seeks to understand how these exits from the axis reverberate in *Vestido de Noiva* {Bride’s dress} (1943), more precisely in Alaíde's reactions and in the space in which she is in, observing how the consequences of attitudes unrelated to her can reverberate in what would be her sanity, and how far it puts her in this condition. To aid the analysis, the historical considerations of Pessotti (1994) and Foucault (2017), as well as the clinical structures provided by psychoanalysis from Freud (1893) and some of his commentators, alongside the reflections of Aristotle (2005) and Luna (2005) about the dramatic acts and literature, were the theoretical contribution of this research, which chose the bibliographic study as the analysis technique. The main debates triggered aim not to find an answer or to see a psychotic structure congruent in the writings of Nelson Rodrigues, but to understand how these structures work in the face of different situations and the most distinct stimuli explained in the play. Therefore, we are not looking for a concrete result, but to understand the path traced to reach the conclusion, regardless of what it may be, which will always be different for each individual who allows themselves to read *Vestido de Noiva* as a masterpiece.

Keywords: Dramaturgy. Madness. Psychoanalysis. Nelson Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Nau dos Loucos	23
Figura 2 – As estruturas clínicas psicanalíticas	34
Figura 3 – Tipos de psicoses na primeira tópica freudiana	36
Figura 4 – Cena do primeiro espetáculo de <i>Vestido de noiva</i>	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UMA PASSAGEM PELA HISTORIOGRAFIA DA LOUCURA	13
1.1 OS DEUSES DA GRÉCIA ANTIGA NOS LEVAVAM À LOUCURA	13
1.2 SANTIDADE E LOUCURA NA IDADE MÉDIA.....	19
1.3 A LOUCURA NOS PRONTUÁRIOS DE PSIQUIATRIA MODERNA	25
2 A PSICANÁLISE DA LOUCURA	31
2.1 AS ESTRUTURAS CLÍNICAS PSICANALÍTICAS	31
2.2 A PSICOSE EM FREUD	35
2.3 CONSIDERAÇÕES PÓS-FREUDIANAS ACERCA DA PSICOSE.....	41
3 LOUCURAS DRAMÁTICAS E ATOS DELIRANTES EM <i>VESTIDO DE NOIVA</i> ...	47
3.1 VIDA E OBRA DE NELSON RODRIGUES.....	47
3.2 <i>VESTIDO DE NOIVA</i>	52
3.3 AS LOUCURAS E OS ATOS EM <i>VESTIDO DE NOIVA</i>	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

O estado de loucura se manifesta como uma ruptura da nossa capacidade humana de delimitar o próprio estatuto do que nos faz normais, nos faz transcendentais, nos faz artísticos. Em se tratando de paradigma da arte literária, o sujeito se viu representado em conflitos que punham em cheque a natureza de sua sanidade, a exemplo do que é possível perceber na narratologia do fantástico, da categoria de personagens não-confiáveis, da experimentação junto às vozes narrativas e suas reviravoltas de enredo e, ainda que não necessariamente, da sutileza que distingue a verdade ficcional do pacto de leitura de uma mentira narrativa esquizóide e mal-intencionada.

Se os xamãs da ancestralidade eram loucos em alguma medida e trabalhavam em encantamentos a partir deste lugar fora da linguagem, a nossa pesquisa se gestou desse fascínio que surge da loucura, ao ponto de instigar questionamentos acerca do que permearia a indução de alguém ao estado de insanidade. Frente a isso, a obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva* (1943), acabou por se tornar o *corpus* ideal para perscrutar as nuances dessa possibilidade de leitura e análise a partir, notoriamente, de um objeto literário.

No decorrer do tempo, a literatura surge com o papel de trazer respostas mais vívidas para aquilo que constantemente se busca no desafio diário: o autoconhecimento. Trazendo, na ficção, elementos narrativos, dramáticos e poéticos, que fazem o leitor sentir-se identificado com o que está sendo dito, o mundo literário conseguiu respostas mais aceitáveis para a dúvida e o dilema do ser humano de ser ele mesmo. Bellemin-Noël (1978) alega que é apenas com o literário que o homem é capaz de fazer interrogações lúcidas, sobre seu destino, sua história e seu papel em sociedade. Ninguém melhor do que o próprio escritor para trazer esses questionamentos à tona, fazendo com que o ser humano desperte para certas sensações que ainda não tinham sido levadas em consideração, ou, se tinham, acabaram por passarem despercebidas, em comparação com tantas coisas que são vividas diariamente.

A vida cotidiana é, talvez, com seus atos de constante inércia e irrupção, o local de grande inspiração para o gênero literário ao qual o nosso *corpus* se situa. Em outras palavras, não há drama maior do que a própria vida como ela é.

Szondi (2001), após situar as três categorias dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – expõe ao leitor como o termo “drama” será tratado. Para ele, o termo não expressa qualidade e refere-se a tudo aquilo que pertença ao diálogo no e do drama. Drama, seria, portanto, o diálogo dramático. Uma outra distinção que pode esclarecer o interesse pelo texto, mais do que pela forma como o espetáculo se concretiza, trata-se da separação, realizada por Bornheim

(1983), entre “literatura”, ligada ao texto dramaturgico, e “teatro”, relacionado à apresentação cênica. Assim, o propósito desse trabalho é o texto bem mais do que o espetáculo teatral¹. Restringe-se, pois, à obra nos termos dos diálogos, com seus silenciamentos, embates, exclamações; das indicações cênicas e rubricas, assim como da construção das personagens.

Amparados pela teoria psicanalítica, *Vestido de noiva* (1943) foi a obra escolhida com o objetivo de observar as ligações psicóticas das estruturas nas quais as personagens estavam ligadas e inseridas, bem como pensar numa propensão da história para as alucinações de Alaíde. A peça, escrita por Nelson Rodrigues enquanto sua família passava por problemas financeiros após o falecimento de Mário Rodrigues, provedor e chefe da família, inicia-se com as ações já encaminhadas, sem precisar ter uma introdução até que o clímax do acontecimento chegue. O atropelamento de Alaíde dá início às suas alucinações, que se misturam constantemente com suas lembranças e recebem uma influência direta do que está acontecendo com seu corpo no plano do real. Separada por três atos e tendo um palco também dividido em três planos – o alucinatório, o da memória e o real – o leitor-espectador se depara com diversas perguntas sobre a história da protagonista, e nem todas elas são respondidas.

Diante desses questionamentos que surgiram desde a estreia dessa peça e das próprias colocações de Nelson Rodrigues sobre a impossibilidade de compreensão completa do texto dramático em questão, o presente trabalho não tem como objetivo dar ao leitor-espectador as respostas que lhe faltaram, nem tenta organizar de forma linear uma construção que, para ter o impacto necessário, precisa ser confusa. A finalidade, aqui, é observar como essas estruturas presentes na disposição da obra colaboram para a construção dos personagens e o que os leva a realizar cada uma das suas ações, que estão todas interligadas. Também conseguimos observar até que ponto a influência das memórias e das alucinações conseguem moldar o que acontece – ou é criado – no plano da realidade.

Levando em consideração que a obra em questão já foi bastante explorada na academia e possui uma fortuna crítica de valor inestimável, pensamos na justificativa para a pesquisa a partir do aspecto do ato dramático como uma categoria aproximável da passagem ao ato, dentro dos vieses psicanalíticos. Neste sentido, nossos propósitos de análise e pesquisa se norteiam pelo exercício de ampliação das reflexões em torno da obra rodrigueana, de modo que futuras releituras e contínuas apropriações do que aqui pontuamos possam servir para prestigiar as relações entre literatura e psicanálise, bem como a importância do teatro de Nelson Rodrigues nos estudos sobre a dramaturgia, a subjetividade e a psicose.

¹ É válido ressaltar que a montagem não é anulada ou ignorada pelo trabalho, mas não é o enfoque principal. Algumas nuances são, sim, levadas em consideração, mas o principal foco está no texto dramático.

Em relação ao encaminhamento teórico-crítico, ao qual optamos por seguir na construção desse trabalho, que prima por ter a obra literária como ponto de partida e chegada de análise, são utilizados, num primeiro momento, os fatos históricos sobre a loucura, desde a Grécia antiga até as considerações psiquiátricas do século XIX. Em seguida, o enfoque se dá nas estruturas clínicas desenvolvidas por Freud no início do surgimento da ciência da psicanálise, especificando o foco, posteriormente, na estrutura psicótica e nas organizações inconscientes do sujeito pertencente ao que passamos a conhecer por *psicose*. Algumas pontuações de estudos pós-freudianos também são utilizadas para auxiliar na finalidade do trabalho: observar como todas essas organizações aparecem e influenciam no desastre provindo de um triângulo amoroso, proposto na peça de Nelson Rodrigues.

1 UMA PASSAGEM PELA HISTORIOGRAFIA DA LOUCURA

Partindo da compreensão de que os modos de entender e lidar com a loucura não foram os mesmos no tempo decorrido na história, compreendemos que a história e a cultura nos oferecem referências positivas e negativas sobre a loucura, isso nos leva a refletir sobre a linha tênue que diferencia a loucura da sanidade. Em alguns momentos temos uma ideia quase romântica da loucura, associada à genialidade artística e/ou intelectual. Outras vezes, aparece a figura do louco como alguém descontrolado e perigoso, sendo esta última concepção que deu origem à psiquiatria como ciência, no século XIX, como veremos adiante. O capítulo inicial realiza um levantamento das mudanças de tratamento e significado do termo *loucura*, e como essas mudanças influenciaram nas sociedades antigas e atuais.

1.1 OS DEUSES DA GRÉCIA ANTIGA NOS LEVAVAM À LOUCURA

O entendimento em torno do vocábulo *loucura* é modificado de acordo com os costumes vigentes de cada época. Dentre muitas definições, uma bem disseminada diz respeito à descrição de uma série de eventos que moldam a natureza ou a essência dessa loucura, mostrando-lhe causas e definindo as diversidades específicas do que se intitula como *loucura* (PESSOTTI, 1994, p. 7). Porém, algumas diferenciações são importantes de serem feitas quando tratamos desse tema. De acordo com Pessotti (1994),

se formulado no contexto da ciência, ele [o conceito de loucura] será diverso do que brota, por exemplo, no campo das idéias morais ou religiosas ou, ainda, no âmbito da poesia. Na poesia épica de Homero ou nos textos da tragédia grega, por exemplo, a loucura é apresentada, comentada e até explicada por diversos personagens, embora provavelmente nem Homero nem os trágicos estivessem interessados em expor ou formular um *conceito* de loucura (PESSOTTI, 1994, p. 8).

Partindo desse pressuposto, podemos analisar a realidade do homem da Antiguidade frente à criação de conceitos e nomeação de atitudes e sentimentos em torno da ordem de seus comportamentos. Da Grécia arcaica até a época dos pré-socráticos, o homem e a sociedade não tinham uma estrutura para a concepção do que seria, de fato, a *natureza humana*, que era concebida de forma fragmentária e inarticulada, pois o indivíduo não tinha conhecimento suficiente sobre si mesmo e, em virtude disso, as suas distorções e anomalias eram atribuídas

às forças e entidades conhecidas². Ao relacionar essas discrepâncias da realidade a algo cósmico, transcendente ao ser humano, o homem alegava que a sua sanidade estava sujeita e sob controle daquilo que fazia parte da ordem do divino. Sendo assim,

parece que a divindade age no plano cósmico, decidindo soberana o curso das coisas e dos homens, mas atua também *forçando* as iniciativas humanas. [...] A loucura seria, então, um recurso da divindade para que seus projetos ou caprichos não sejam contrastados pela vontade dos homens (PESSOTTI, 1994, p. 14).

Dessa forma, podemos compreender que o homem homérico, mesmo com seu *thymos* – ou seja, alma – dotado de sentimento, desejos, ações e atitudes, apresentando todos os desempenhos outrora chamados de vida mental, não é um ser autônomo, pois todos os comportamentos mentais e motores os quais é capaz de realizar estão permanentemente sob controle de uma força superior, divina. Podemos observar que, se qualquer aptidão física e mental é controlada por algo deífico, todo descontrole do psíquico também é fruto de alguma interferência sobrenatural, sejam pelas Erínias³ ou pelos deuses. Apesar de ser tratada como um instrumento de resgate da ordem, rompida por algum homem, essa perda da razão nem sempre se dá como um castigo. É válido dizer que a loucura é, muitas vezes, resultado dos caprichos dos deuses e de sua vulnerabilidade diante da pretensão humana de superar os próprios limites, no desejo de se aproximar e até mesmo se igualar a eles.

Portanto, pode-se observar que a experiência da desrazão nem sempre foi considerada algo negativo ou uma doença. Platão (apud PELBART, 1989, p. 23) aborda a questão da loucura de forma extensa e explícita, alegando que “a loucura (*mania*) é, para nós, a fonte dos maiores bens, quando ela é efeito de um favor divino”. Sendo assim, percebemos que o filósofo não fala de *qualquer loucura*, mas apenas daquela fornecida pelas mãos divinais, pelo sobrenatural. Dividindo a desrazão em dois grandes grupos, Platão afirma que a *loucura humana* “permite explicar as perturbações do espírito pelo desequilíbrio do corpo (é um Platão ligeiramente organicista)” (PELBART, 1989, p. 23). Já a *loucura divina* – chamada também de “boa loucura” –, é aquela “que por uma revulsão divina nos tira dos hábitos cotidianos” e, também, a qual o filósofo dedica maior interesse.

Platão associa delírio ou loucura (*mania*) à arte divinatória (*mantikê*). Segundo ele, os antigos (provavelmente refere-se à Grécia arcaica) viam no delirante (*maniké*) um adivinho, enquanto os modernos (seus contemporâneos) teriam

² Na época referida, nenhum vislumbre da psicologia fazia parte da realidade social.

³ As Erínias, na mitologia grega, são personificações da vingança. Enquanto Nêmesis - a deusa da vingança - punia os deuses, as Erínias puniam os mortais. Na mitologia romana, são conhecidas como Fúrias.

introduzido um *t* no *manikê*, forjando o termo *mantikê* para designar divinatório, diferenciando-o do delirante. Ou seja, na origem, “divinatório” e “delirante” eram nomeados por uma mesma palavra porque eram uma única coisa. Donde a conclusão, mais geral, de que é preferível o delírio que vem de um deus (e que é uma profecia) ao bom-senso de origem humana. (PELBART, 1989, p. 25).

Essas experiências não querem dizer que os “loucos” eram considerados iguais ao restante da população. Apesar de habitar a vizinhança do homem e do seu discurso, era necessário manter uma distância entre o “normal” e o “anormal”, pois “a loucura não é o Outro do homem (do qual ele possa se assenhorar), mas simplesmente o Outro” (PELBART apud SILVEIRA; BRAGA, 2005, p. 592). Nesse caso, o “Outro” acaba por ocupar o lugar de uma alteridade radical e exterior, alheia a qualquer tentativa de apropriação. Mesmo não podendo ser considerado uma outra faceta do indivíduo, encarna uma diferença impossível de ser apreendida.

Nos textos trágicos dos três grandes dramaturgos da tragédia grega – Ésquilo (525-456 a. C.), Sófocles (496-406 a. C.) e Eurípides (c. 480-406 a. C.) – ela aparece tanto em sua forma mais vulgar e “aceitável” como em sua acepção patológica ou “clínica”, isto é, acompanhada de delírio, alucinação ou furor (PESSOTTI, 1994, p. 23). O dramaturgo grego Eurípides nasceu em c. 480 a. C. na ilha de Salamina, e morreu em 406 a. C. na Macedônia, para onde se transferiu em 408 a. C., a convite do rei Arquelaus. O dramaturgo carrega 93 peças que lhe foram atribuídas. Sobre a sua escrita, Aristóteles (384-322 a. C.) alega que Eurípides, ao contrário de Sófocles, que apresenta os homens “como deveriam ser”, os representa “como são” (ARISTÓTELES apud EURÍPIDES, 2010, p. 180).

É válido ressaltar a construção da tragédia proposta por Aristóteles. O filósofo alega a existência de seis elementos em torno do texto trágico: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto. Para ele, o objeto de imitação corresponde à fábula, aos caracteres e às ideias; o meio de imitação sendo representado pelas falas e pelo canto; o modo da imitação pelo espetáculo. Podemos observar a condensação de aspectos importantes da teoria aristotélica já a partir da definição de tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificacão e as outras cantadas. (ARISTÓTELES apud PAULO, 2011, p. 44).

Em primeiro lugar, a composição da ação é apresentada por Aristóteles como um dos objetos de estudo prioritários na *Poética*, por ser seu arranjo a matéria fundamental da tragédia: “está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações; caráter, aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Sendo a tragédia uma imitação de ação, é por meio dela que as personagens revelam o caráter: “a fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar os caracteres. [...] A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 26), enquanto que o “caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia: aceitação ou recusa – por isso, carecem de caráter as palavras quando nelas não há absolutamente nada que o intérprete aceite ou recuse” (ARISTÓTELES, 2005, p. 26). Portanto, de todos os componentes da tragédia, o mais importante diz respeito à fábula: a disposição das ações.

Sobre a *Poética* aristotélica, Sandra Luna (2005) analisa a definição de tragédia, como “*mimesis* de uma *práxis*”, a autora diz ser na *práxis* aquilo que inspira o tragediógrafo, as ações humanas eticamente motivadas, o material recortado da vida para ser representado artisticamente, enquanto o *mythos* – a ação dramática – seria a construção artística elaborada pelo tragediógrafo a partir dessa apreensão da realidade, que, para os gregos, incluía o mundo metafísico, seus mitos, deuses e heróis.

É válido destacar alguns aspectos do texto trágico de Eurípides, como a sua construção de ações com base em motivações inéditas e originais, que beiram ao absurdo, fazendo com que certas reações do leitor não sejam esperadas por ele próprio. A dimensão plástica e expressiva de sua linguagem continua a soar dissonante, fantasmagórica e vertiginosa a quem o lê e o vê (EURÍPIDES apud CARPEAUX, 2010, p. 176). Portanto, Eurípides traz, juntamente com a sua escrita, o poder de desmistificar aquilo que antes era acreditado pelos pré-socráticos. O escritor de *Medeia* mostra que a loucura

deixa de ser a manifestação do monstruoso (desvelamento da pequenez humana diante da magnitude divina), para se tornar a expressão da monstruosidade (desvelamento da patologia anímica do homem diante de si mesmo). [...] Mas essa é apenas uma trilha que se entrelaça em outras (humor, por exemplo), que parecem inesgotáveis e que dão a impressão de escapar ao domínio do próprio autor. (EURÍPIDES, 2010, p. 176).

A tragédia grega se radica num espaço privilegiado do embate entre os desejos divinos e os atos humanos, como bem distingue Vernant (2002): “o domínio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas” (p. 4). É

nesse espaço particularizado que Eurípides exprime toda a dor que envolveu os mortais e os heróis, sem desprezar as aflições pelas quais passaram as mulheres presas da guerra de Tróia. O dramaturgo grego buscou sua inspiração na épica homérica e, através dos textos trágicos, tornou conhecida a dor pela qual passa a mulher na sociedade grega e em sua especificidade, o *pathos* da mulher bárbara, Medeia.

Ainda segundo Vieira (2010), a grande qualidade dos textos trágicos euripidianos se dá pela verdadeira expansão da alma humana. Frente a conflitos psicológicos, entre a vontade sentimental do indivíduo e as leis impostas pela convivência social, a retórica seria a grande arma do poeta para justificar as paixões e inspirar compaixões e terror pelos seus personagens. *Medeia* foi a obra escolhida para ilustrar a loucura e suas particularidades da Idade Antiga por ter um enredo centrado na vontade de vingança de uma esposa contra seu marido, Jasão, dito por ela infiel. A história se passa em Corinto, tendo seu início com as lamentações de Medeia para a sua ama, a qual temia pelo que a esposa pudesse fazer a si e a seus filhos, diante de tamanho rancor que carregava dentro de si.

Sei bem que nossas sendas não confluem: / dispões de pólis, elos de amizade,
/ lar paternal, desfrutes na vivência; / quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,
/ sem urbe, rebaixada por Jasão, / sem mãe, sem um parente, sem... que a
âncora / soerga longe deste pesadelo! (EURÍPIDES, 2010, p. 47, *Med.* 252-258).

Vislumbrando a ira de Medeia, Creonte, em sua posição de rei, revela sua decisão de mandá-la para o exílio. A mulher, porém, implora por mais um dia na cidade, que lhe é concedido sem muitos obstáculos. Após conseguir a permissão do rei, Medeia revela seus planos de vingança contra os que lhe causaram dor e deixa claro que sabe as consequências que sofrerá após realizar tudo aquilo que pretendia – “Após chacina, que urbe me recebe?” (EURÍPIDES, 2010, p. 59, *Med.* 387) – e não demonstra nenhum tipo de ressentimento diante de tudo. Todavia, Medeia encontra-se com Egeu, rei de Atenas e implora abrigo ao monarca, prometendo findar sua infertilidade em troca. Egeu, inconsciente do plano de vingança da mulher, concorda em realizar seu pedido.

Colocando em prática os passos do seu planejamento, a protagonista envenena uma coroa dourada, na esperança de matar Creonte e sua filha – a noiva de Jasão –, visando o deslumbre da moça em utilizar a joia. Medeia também decide assassinar seus próprios filhos – “Redireciono a fala neste ponto - / pranteio o fato de ser perfeito: mato / meus filhos... e ai de quem ficar na frente!” (EURÍPIDES, 2010, p. 99, *Med.* 790-792) –, tendo essa ação o objetivo de alcançar o ponto mais alto da dor de Jasão, que ficaria sem a mulher que amava e os filhos

que significavam sua descendência. Tudo ocorrido como planejado por Medeia, a última cena narra o desespero do marido ao descobrir seus filhos mortos, quando se dirige até sua ex-mulher para confrontá-la sobre a morte de Creonte e da sua noiva. Medeia carrega os corpos dos filhos dentro da carruagem do deus Hélios⁴, divertindo-se com a dor de Jasão de não poder mais tocar ou velar seus descendentes.

Teria munição de sobra contra / tua logorreia, fosse necessário / Zeus saber o que fiz e o que tiveste. / Depois de me humilhar ao leito, não / gozarias a vida escarnecendo-me, / nem a filha do rei, tampouco o próprio / que conchavou contigo e me expulsou. / Não me interessa nada se me chamas / leoa ou tirrena Cila: fiz / o que devia ao te atingir no íntimo! (EURÍPIDES, 2010, p. 145-147, *Med.* 1351-1360).

Ciúmes, ódio, loucura e homicídio são apresentados, nessa obra, como reflexos de forças ou processos psíquicos próprios do homem, que existem no plano da natureza humana, sem qualquer apelo a justificações ou explicações mitológicas (PESSOTTI, 1994, p. 33). Diante do que enreda os fatos apresentados em volta do termo *loucura* e de como este era retratado na Antiguidade Clássica, a falta de razão em *Medeia* pode ser interpretada como a perda do controle dos seus atos pela força da paixão. Entretanto, seus pensamentos, como seu raciocínio, são rigorosos e lúcidos.

A protagonista, por sua vez, não perde o *uso* da razão, ela perde o *bom senso*, bem como qualquer afetividade positiva. A mulher está agindo por puro ódio e, entre a vida dos filhos – que ela confessa amar – e a sede de vingança, ela escolhe a vingança. Como bem coloca Pessotti (1994, p. 33): “Medeia não recua. Nem pode recuar: a paixão a arrasta”. A opção pela vingança é consciente, de modo a levar Jasão ao ápice do sofrimento, o que pode ser colocado como ilustração do chamado *iluminismo grego* do século V, no apogeu de Péricles, que são mostras do racionalismo de origem socrática, que marcou as primeiras obras de Eurípides. A loucura, por sua vez, está no descontrole da paixão, uma paixão e um descontrole também reconhecidos racionalmente. (PESSOTTI, 1994, p. 35).

O “racionalismo” que se atribui a Eurípides não consiste na admissão de uma ordem racional a presidir a realidade do mundo e da vida. Longe disso, é a opção por uma visão racional da realidade em toda a sua desordem, uma visão despojada das distorções (irracionais) do mito. (PESSOTTI, 1994, p. 36).

A loucura de *Medeia* brota de um conflito complexo, no qual, em um plano, o impulso sexual frustrado se opõe à crua realidade da perda do marido, e, em um plano oposto, se

⁴ Personificação do sol.

confronta o amor-compaixão pelos filhos e a sede de vingança. Porém, tudo se passa no plano psíquico, sem buscar explicações ou desculpas nas intervenções dos deuses. Quanto à origem da loucura homicida e autolesionista, na obra de Eurípides, resume-se em um conflito entre paixões e normas sociais, sobreposto ao entrechoque entre dois sentimentos: o afeto pelos filhos e o desejo de vingança. Conclui-se que Medeia reconhece, lúcida, que suas faculdades racionais e operativas obedecem à imposição irresistível do *thymos*.

Diante do enredo de Eurípides e dos fatos retratados acima, vale salientar que a pesquisa reconhece o feminino que ronda a persona de Medeia e os posicionamentos psicanalíticos e teóricos acerca das nuances da mulher. É importante constatar que

a importância da conscientização feminina sobre a necessidade de subverter os costumes e os mitos tradicionais [é o que faz Eurípides], tais como as costumeiras subserviências femininas, a discriminação no estabelecimento dos papéis sociais, o eterno feminino e a tradição tão cara aos românticos referentes à idealização da mulher. (ZIANINI apud SILVA, 2013, p. 29)

Apesar de ser uma mulher que executa os atos de loucura elencados acima, o foco dessa breve análise é compreender de que forma a estética da tragédia grega se organiza dentro dos conceitos de desrazão vigentes na época. O que levou Medeia a realizar os atos de loucura, de que forma ela realizou e quais foram as consequências para ela e para aqueles que estão no seu entorno.

1.2 SANTIDADE E LOUCURA NA IDADE MÉDIA

O século XV encontrava-se diante de uma verdadeira crise social, uma “loucura coletiva”. Desesperados com a ascensão da lepra e com o compilado de doenças subindo pelas paredes das residências e adentrando suas janelas e seus corpos, a facilidade que a sociedade tinha em depositar seus desesperos e angústias numa repressão ao outro se tornava bem mais fácil do que trazer o problema para a realidade e resolvê-lo. Numa ânsia desenfreada para a resolução e para o retorno à “normalidade”, os leprosos, os adúlteros, os pedófilos, os masoquistas, os deficientes, os loucos e tantos outros são levados para longe do núcleo social e deixados às margens. Foucault (2017) deixa clara a reunião entre a loucura e a lepra, e aponta que foi por causa da “influência do modo de internamento que a doença venérea se isolou de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão” (p. 8).

Segundo o filósofo, os loucos, na Idade Média, pertenciam, de certa forma, ao horizonte social, pois havia uma experiência trágica da loucura que os conectava ao mundo como aqueles que dizem a verdade de forma extravagante, uma experiência que dava a eles o lugar da revelação (PROVIDELLO; YASUI, 2013, p. 1517-1518). Com o objetivo de afastar ainda mais essa “escória” social, o desespero levou à criação de uma das mais simbólicas figuras presentes na Idade Média: a *Nau dos Loucos*. Ao horizonte dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos, avistavam-se esses barcos, que carregavam as mais insanas cargas de uma cidade para a outra. O objetivo dessa viagem era escorraçar os loucos – e aqueles que de loucos nada tinham, mas eram classificados como tais – para longe da dita civilização. De acordo com Díaz (2012),

As viagens às quais os loucos estavam submetidos, seja como exclusão real, seja como expulsão ritual – no imaginário das naus dos loucos –, tinham um sentido de viagem ao além, de onde não se volta. Havia uma forte relação entre loucura e morte. Em alguns lugares da Europa, nas portas das cidades, existiam casas de prisão para loucos. O louco é alojado nos limites. Está no limite entre a cidade e o inabitado, entre a terra e a água, entre a evidência da verdade e a nulidade do não ser. (s/p.).

Foucault (2017) pontua que, nas cidades importantes de passagem de feiras e grande navegação, “os loucos eram levados pelos mercadores e marinheiros em número bem considerável, e que eles eram ali “perdidos”, purificando-se assim de sua presença a cidade de onde eram originários” (p. 11).

Entregue à sorte que o mar lhe dava, o louco navegava pelas águas sem pretensão de retorno. A *Nau dos Loucos* passa a ser uma resolução que faz jus às duas partes: à civilização, que livra-se da escória que vive entre eles; e aos loucos, que se entregam com veemência para uma suposta nova aventura, mergulhado nas águas da insanidade, pois, “a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último” (FOUCAULT, 2017, p. 12). Díaz (2012) deixa clara a relação entre loucura e morte no século XV:

A mudança da temática da morte para a da loucura é a descoberta de que a negação da vida não está somente em seu final, ou seja, na morte biológica. Manifesta-se, até mesmo, no macabro da loucura, como antes se manifestou no fato aterrorizante da lepra. A Idade Média considerou prudente alertar o homem sobre a imanência da morte. Sua presença espreitava cada ato vital. A morte está sempre disposta a ganhar o jogo. (s/p.).

Essa afirmação vem se consolidar com o ressurgimento dos pensamentos de Agostinho de Hipona, pois sua doutrina, desenvolvida no século IV, marcará toda a doutrina cristã dos séculos que lhe seguem. Para ele, o mal é a ausência dos bens naturais⁵. Sendo um produto de potências demoníacas, as tempestades e dores físicas que acometem o homem podem não ser verdadeiros males, mas isso só dependerá da nossa fraqueza. O mal real seria, então, o pecado, que é cometido por livre escolha dos homens e, por isso, não pode ser atribuído a decisões divinas, mas sim ao mau uso do livre arbítrio, concedido a nós por Deus.

Talvez a grande inovação de Agostinho seja a idéia de que o mal não tem existência positiva: é a privação do bem, *privatio boni*. Para ele, o universo é naturalmente bom, obra perfeita de Deus, que permite a ação do demônio, para tornar possível o aperfeiçoamento dos homens através da busca de Deus, o supremo Bem. (PESSOTTI, 1994, p. 85).

A teoria de Agostinho, juntamente com o fanatismo religioso medieval, culminou em justificativa para a existência da bruxaria e, posteriormente, para a caça às bruxas. A Igreja passou a atribuir os acontecimentos naturais a obras do demônio, decisão que também instruiu fortemente os processos inquisitoriais na Idade Média. Mentis abatidas por situações do destino, saudade, tristeza, ódio, ira, depressão e estados melancólicos passaram a ser a mais grave tentação diabólica existente na época. Os religiosos⁶ não conseguiam conceber os motivos de alguém se sentir entediado ou triste se o bem mais precioso – a vida e a religião – já tinha sido lhe dado por Deus. Para Pessotti (1994), “como o discurso e o comportamento de maníacos, melancólicos, histéricos e paranoicos são, via de regra, incomuns, torna-se quase inevitável a atribuição dessas condutas a poderes demoníacos ou mesmo a possessão do louco pelo demônio” (p. 89-90).

Conclui-se que, para o homem do século XV, não se afirmava algo como “está possesso, portanto, louco”, mas sim “louco, portanto, possesso”. O *Malleus Maleficarum* (1484) foi um livro, editado diversas vezes após a sua primeira publicação, que tinha como objetivo instrumentalizar inquisidores eclesiásticos afim de capacitá-los a identificar casos de possessão demoníaca ou de comércio com o demônio e lidar eficazmente nesses casos. Uma característica geral do enfoque da loucura nesse texto é a de considerar de origem demoníaca quase todas as formas de comportamento aberrantes ou indecentes. Dentre elas estavam principalmente o delírio, a mania e a melancolia, que podiam ser resultado da ação direta do diabólico ou com a

⁵ *Malum nihil est aliud quam naturalium privatio bonorum*. (PESSOTTI, 1994, p. 85).

⁶ A definição de religiosos aqui concebida trata-se não apenas daqueles que optaram pela vida clériga, mas também a todos os leigos que defendem e vivem a fé católica.

mediação de alguma bruxa ou mago, “[...] o demônio consegue iludir o homem nas suas funções naturais, fazendo com que o visível se torne invisível, que o tangível se torne intangível, o audível, inaudível, e assim com os demais sentidos” (MALLEUS apud PESSOTTI, 1994, p. 96).

Esse modelo de pensamento, que encontramos em Agostinho e no *Malleus*, reedita e corrompe o modelo mitológico da Grécia antiga. Ela reedita porque a loucura passa a ser efeito de maquinações de entidades sobrenaturais. Corrompe porque, agora, a loucura é vista apenas como algo negativo, patológico, estigma de imperfeição e culpa.

Os deuses causavam a loucura mas a cancelavam. Agora o louco é o campo de batalha entre forças do mal e forças do bem. A loucura era uma questão de relação do homem, na sua autoconsciência, com um ou mais deuses. Agora a relação que se estabelece exclui ou desqualifica a autoconsciência. O homem é passivo. Passivo frente ao demônio, passivo diante do poder salvador do exorcista. (PESSOTTI, 1994, p. 100).

Depreende-se, da literatura demonológica do século XV, que, em alguns casos, a insanidade pode ser natural, é decidida por Deus sempre como castigo por algum pecado e essa classificação acaba sendo bastante parecida com as conclusões da Grécia, quando os deuses castigavam os humanos ao cometerem uma *hybris*. Mas também as loucuras de origem diabólica, incluindo tudo que hoje chamamos de histeria, melancolia, paranoia – os quais nos debruçamos mais adiante – só ocorre com a permissão de Deus. “Desse modo, pode-se dizer que toda loucura resulta, em última análise, de decisão ou permissão divina” (PESSOTTI, 1994, p. 103).

É se utilizando desse contexto que o artista holandês Hieronymus Bosch, entre 1490 e 1500, executa sua obra intitulada *La Nef des Fous*⁷. Como as demais obras do autor, essa também carece de uma datação precisa. A pintura, tal como a conhecemos hoje, é parte de um tríptico⁸ cortado em várias partes. A *Nau dos Loucos* correspondia a um dos painéis do retábulo⁹ e, os dois painéis, juntos, representariam os dois extremos da fartura e da avareza, condenando e caricaturando ambos.

⁷ “O Navio dos Loucos” ou “Nau dos Loucos”. A pintura é realizada em óleo sobre madeira, com 58 cm x 33 cm e faz parte do acervo do Museu do Louvre, em Paris, onde chegou em 1918.

⁸ Um tríptico é, geralmente, um conjunto de três pinturas unidas por uma moldura tríplice, ou somente três pinturas juntas formando uma única imagem.

⁹ Retábulo é uma estrutura de madeira, mármore ou de outro material, com lavores, que fica por trás ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em relevo. Atualmente, tem cerca de dois terços do comprimento original. O terço inferior do painel pertence à Universidade de Yale, e é chamado de *Alegoria da Intemperança*. O outro painel remanescente, único que manteve quase todo o seu tamanho original, denomina-se a *Morte do Avaro*, e se encontra na Galeria Nacional de Arte, em Washington D.C.

Analisando as características da pintura e fazendo uma ponte direta com os barcos que levavam os loucos para longe das cidades na Idade Média, pode-se observar, a partir dos elementos visuais presentes na obra de Bosch, uma crítica, de forma bastante alegórica, aos costumes da sociedade na qual o pintor estava inserido: a devassidão e a profanidade em todos os grupos sociais – sem a exclusão do clero, como se pode ver em primeiro plano na pintura –, o jogo e o álcool.

Figura 1 – A Nau dos Loucos



Fonte: BOSCH, H. Museu do Louvre, Paris.

Ao olharmos com atenção para a obra de arte proposta, enxergamos os elementos que chamam mais atenção no conjunto como um todo. Os protagonistas são, respectivamente, uma monja¹⁰ franciscana e um goliardo¹¹, que se encontram tão distraídos tentando fincar os dentes num pedaço de comida pendurado por um fio, que nem reparam que ladrões lhes vão roubar o que está sobre a mesa. Transpassando pelas crenças e dogmas cristãos, encontramos, dentre os considerados sete pecados capitais, a conhecida gula¹², repreendida pelo próprio Deus em

¹⁰ Monja é o nome que se dá à mulher adepta do monasticismo feminino: estilo de vida presente em diversas religiões, como no Budismo, no Cristianismo, no Hinduísmo e no Taoísmo, ainda que suas tarefas e atribuições difiram profundamente entre uma fé e outra.

¹¹ Goliardos, na Idade Média eram clérigos pobres, egressos das universidades. Desamparados pela Igreja, tornavam-se itinerantes (*clerici vagantes*), vagabundos, de espírito transgressivo e provocador.

¹² Trata do pecado daquele que come e bebe mais, mesmo já satisfeito, pelo simples prazer. Está relacionamento ao egoísmo, pois, o indivíduo não se contenta com o que tem, sempre quer mais.

diversas passagens da Bíblia, “não te encontres nos banquetes dos bebedores nem nas comezainas de carne, pois bêbados e comilões se arruinarão, e a sonolência se cobrirá de trapos” (BÍBLIA, Pr 23: 20-21).

Segundo a Igreja Católica, a falta de controle sobre o que comemos indica um desequilíbrio em todas as áreas da vida, tanto física quanto mental e espiritual. Levando em consideração o fato de que os dois protagonistas se tratam de figuras clérigas, podemos interpretar uma certa crítica a conduta hipócrita do próprio clero diante daquilo que é pregado pela sua fé. Bosch, por sua vez, achou pertinente ressaltar a humanidade dos indivíduos, mostrando que o erro e a concupiscência são inatos ao homem, tratando-se de uma figura cristã ou não.

Um elemento que é passado despercebido se a obra for olhada rapidamente é a do rosto escondido no meio da árvore com um semblante que se assemelha à pura observação. Ao pensarmos numa explicação para esse ser, podemos nos utilizar de duas vertentes para chegar num mesmo ponto de convergência. A primeira ideia se trata do pecado original – também narrado na mítica cristã –, cometido por Eva que, por sua vez, foi induzida por um ser em específico, e este, no que lhe diz respeito, estava escondido por entre as árvores, em forma de serpente, animal comumente relacionado ao diabo.

A serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “É verdade que Deus vos disse: ‘Não comais de nenhuma das árvores do jardim’?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus nos disse ‘Não comais dele nem sequer o toqueis, do contrário morrereis’”. Mas a serpente respondeu à mulher: “De modo algum morrereis. Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal. (BÍBLIA, Gn 3: 1-5).

Partindo da segunda ideia, o dito pai do mal e influenciador dos pecados também é o que os cristãos denominam de “diabo”. Este, na pintura, se mostra satisfeito e dotado de plenitude ao observar os loucos festejando com seus pecados dentro da nau. O estado divino seria, portanto, relacionado com a sanidade, enquanto a loucura era provinda das obras de satanás.

A relação que Bosch estabelece entre vício e loucura é uma constante nas artes do século XV. O artista adverte de forma burlesca sobre a perda dos valores eclesiais, a corrupção do clero e a negligência dos homens no tocante à religião, no caso da Idade Média. Como escreve Foucault, as diversas formas plásticas e literárias nos mostram que, desde o século XV, a face da loucura tem assombrado a imaginação do homem ocidental.

1.3 A LOUCURA NOS PRONTUÁRIOS DE PSIQUIATRIA MODERNA

Frente a definições regadas de crenças religiosas e criaturas sobrenaturais, a loucura estava rodeada de escuridão, pois ela permanecia no meio social, mas não tinha uma definição concreta da sua origem. A Idade Média decadente, formada por todo o século XVI, continuou regada pelos pensamentos da demonologia, influenciados fortemente pela Igreja Católica. Tendo como influência das categorias platônicas nas duas mais famosas classificações da “alienação mental” do século XVII, surgem as teorias de Plater (1625) e, posteriormente, a de Zacchias (1651). A primeira é uma autêntica e rigorosa classificação nosográfica¹³, que teve efeitos duradouros no pensamento médico ulterior. A segunda trata de uma tentativa de conciliar as categorias diagnósticas da medicina com as definições sociais das diversas formas da loucura, ou alienação mental.

Mesmo parecendo uma doutrina bem ordenada e objetiva, Plater (apud PESSOTTI, 1994) indica, dentre as possíveis causas “internas” do delírio – quando tratando de mania e melancolia – a possessão demoníaca. Porém, ainda em sua teoria, tem-se o início de uma ênfase maior no delírio como um componente essencial da loucura e, conseqüentemente, “um progressivo desinteresse pela bizarrice do comportamento e pelas distorções perceptivas, alucinações e ilusões sensoriais” (PESSOTTI, 1994, p. 126). Percebemos que as criações imagéticas, como vultos, e as sensações de tato ou gosto que eram tão focadas nos estudos anteriores começam a dar lugar ao que será um dos focos principais dos estudos psicopatológicos daqui pra frente: o estado delirante.

Conseqüentemente, com a influência dos escritos de Plater, Zacchias alega que a loucura deve ser avaliada e tratada pelos médicos, declarando que ela é, de fato, uma doença. Doença essa que, enquanto mal do espírito, pode resultar também das causas extranaturais, eventualmente até da possessão demoníaca. A sua conceituação de loucura permite inferir que a essência, ou a natureza dela, pode ser tanto a perda da razão como o descontrole do afeto. A intervenção dos estudos do século XV e XVI continuam presentes no início do século XVII, mesmo com um avanço – mesmo que pequeno, ainda é um avanço – dos pesquisadores em tirar a loucura apenas do âmbito sobrenatural e colocá-la junto a outras patologias.

¹³ Termo da Medicina usado para descrever ou explicar as doenças.

Logo após o pontapé inicial do século vieram, em sequência, os estudiosos iatroquímicos, pneumáticos e iatromecânicos. Apesar de suas divergências em alguns pontos teóricos, todos eles concordavam em um mesmo conceito: “para todos, a loucura é uma doença, que tem causas naturais, implica danos à fisiologia cerebral e, por isso, delírios, irracionalidade e descontrole emocional.” (PESSOTTI, 1994, p. 131). Os cem anos em questão iniciam sua caminhada em direção a uma abordagem científica do desvario e do descontrole emocional. Mesmo com todo o exagero dos organicistas pertencentes a essa época, eles carregam consigo o mérito de afastar consideravelmente as concepções mágicas que circulavam a loucura.

Ao dar início ao século da luz e da filosofia, a psicopatologia não foi vangloriada com essa claridade trazida pelos iluministas, pois apresenta-se evidentemente desorientada. Essa desorientação é resultado do apego à visão organicista e de uma falta de apoio que viria através da inexistente e sólida fundamentação experimental de fisiologia nervosa. Sem essa base empírica, “a nosografia passa a fundar-se em critérios muito variados de descrição e de categorização. Muitos deles são critérios pessoais, de determinadas autoridades médicas.” (PESSOTTI, 1994, p. 134).

Depois de mais da metade do século sem avanços nos estudos psicopatológicos, Sauvages (1767) lança sua teoria, admitindo três ordens de doenças mentais: os erros do espírito (ou alucinações), as morosidades (bizarrias) e os delírios.

Na primeira ordem incluem-se os erros devidos a um vício de algum órgão exterior ao cérebro e que envolvem distúrbios de imaginação. A segunda ordem [...] refere-se a desejos e a aversões depravadas. [...] Na terceira ordem, incluem-se os delírios, sonhos e erros do espírito e do julgamento devidos a alguma alteração do cérebro. (PESSOTTI, 1994, p. 134-135).

Começando a delinear o estado da loucura a partir dos novos pensamentos surgidos com o Iluminismo, logo depois de Sauvages temos, já no fim dos cem anos, a doutrina de Cullen (1782). Ele afirma que, quanto à natureza da loucura, ela diz respeito ao delírio, devido a percepções originadas na imaginação ou na memória. Não é mais, necessariamente, um desarranjo mecânico, humoral ou pneumático das funções cerebrais. Quanto à forma, Cullen alega que podem ser três, assim como Sauvages: *Mania*, ou loucura universal; *Melancolia*, ou loucura parcial; *Demência*, ou fraqueza do espírito quanto à faculdade de julgar. “Essas formas de loucura [...] correspondem aos diversos vícios ou afecções que afetam a alma ou o corpo” (PESSOTTI, 1994, p. 136).

A doutrina de Arnold (1782), surgida concomitantemente a de Cullen, representa uma mudança importante na psicopatologia. Para ele, a loucura “é essencialmente mental, até

cognitiva. Ela consiste essencialmente, em alterações nas funções cognitivas” (PESSOTTI, 1994, p. 137). Enquanto, antes, a loucura ainda carregava consigo as características de dois séculos anteriores, agora, Arnold declara um novo avanço, que influenciará as pesquisas dos seus sucessores. Em sua concepção de loucura, a ênfase no delírio – e noutras formas de distúrbio cognitivo ou intelectual – começa a acompanhar-se da consideração dos aspectos passionais, instintivos, até sexuais da insanidade mental.

Finalizando o século e sendo um percussor, assim como Arnold, para estudos futuros, Weickard (1790) introduz uma ideia fecunda para a psicopatologia do século XIX: a da oposição entre estados de exaltação ou exageração do sentimento e estados em que ele é diminuído, deprimido. Ou simplificando, a polarização entre exaltação e depressão das paixões. Começa a surgir a semente que delineará as teorias existentes até os dias de hoje, que indicam a loucura como uma fuga da realidade, a criação de outra verdade, pois o real é muito mais doloroso de se enfrentar. “As modalidades dessas exaltações ou depressões correspondem, segundo ele, às diversas paixões da alma.” (PESSOTTI, 1994, p. 139)

O *Traité*¹⁴ de Pinel (1801)¹⁵ traz à tona as primeiras nuances de modificações da psicopatologia do século XIX e inaugura a psiquiatria como especialidade médica. A concepção teórica de Pinel diz que

[...] a loucura é entendida como comprometimento ou lesão fundamental do intelecto e da vontade, e se manifesta no comportamento do paciente, nos sintomas, sob as mais variadas formas. Mas formas muito diferentes entre si podem ter em comum o fato de refletirem um determinado tipo de lesão da vontade ou do juízo. As propriedades que são comuns entre elas podem servir de critério de classificação e de diagnóstico. (PESSOTTI, 1994, p. 146).

Nesse ponto de estudo sobre os distúrbios da mente humana não mais encontramos as alegações feitas pelos estudiosos dos séculos XV e XVI, nem muito menos a presença dos grandes deuses do Olimpo e suas influências na vida humana. O pensamento iniciado por Cullen no final do século XVIII tem seu desenvolvimento e consolidação no tratado de Pinel. A loucura, finalmente, passa a ser uma doença essencialmente mental.

Mesmo marcando uma atitude científica nova na evolução da psicopatologia, algumas questões socioculturais continuaram influenciando no desenvolvimento das pesquisas e no caminho para encontrar o tratamento adequado – verbal e patológico – diante da doença. Pessotti (1994) afirma que as considerações morais contidas no *Traité* são, nada mais, do que

¹⁴ Tratado Médico-Filosófico sobre a Alienação Mental.

¹⁵ Uma outra versão do *Traité* foi publicada em 1809, mas com pouquíssimas alterações.

uma tarefa de reeducação que visa enquadrar os comportamentos desviantes dentro dos padrões estéticos aceitos em sociedade e que não dizem respeito às classes sociais inferiores às prestigiadas e reconhecidas pelo meio. “Parece, e é, uma doutrina essencialmente moralista, destinada a combater o que a espécie humana tem de ‘desagradável e vergonhoso’” (PESSOTTI, 1994, p. 160).

Depois de Pinel, diversos outros psiquiatras começaram a desenvolver as suas próprias teorias, baseadas no *Traité* de 1801. Essa multiplicidade de classificações acabou por apontar uma dificuldade teórica básica, na qual definia a loucura distinguindo-a de outras alterações na vida mental e englobando, na mesma definição, todas as formas possíveis dessa mesma loucura. O avanço acabou por vir com um retrocesso. Enquanto estudiosos predecessores do século XIX procuraram enquadrar os tipos de loucura e diferenciá-los, os que vieram após a publicação de Pinel estavam a misturar tudo. Era como se uma loucura fosse igual a todas as outras, e essa regressão lembra claramente a nau, que juntava todos aqueles “marginais” da sociedade e enviava para um mesmo lugar: o nada. Dessa vez, o nada se classificava nos muitos manicômios criados para abrigar o que a sociedade insistia em expelir da sua convivência.

O alienismo nascente preconizava o "tratamento moral", que consistia grosso modo em aplicar as quatro técnicas seguintes na remodelação dos reclusos recém-libertados dos grilhões: o silêncio institucional (que esvaziasse por si só os delírios, tornando-os literalmente "sem efeito"), o julgamento perpétuo (a vigilância e a punição interiorizariam a culpa e a consciência da loucura), a ridicularização da loucura (que Foucault chamou de "reconhecimento pelo espelho", em que se convocava a loucura de um para julgar absurda a do outro, e assim invalidar a ambas) e, finalmente, a autoridade do médico, peça-chave do dispositivo. (PELBART, 1989, p. 45-46).

A “loucura do louco” passou a ser considerada como a loucura do homem em geral, colocada por Pelbart (1898) em dois sentidos: no primeiro, a loucura passa a ser pensada como um movimento regressivo, um estágio precoce da civilização e do indivíduo que o forma; no segundo, a loucura seria o resultado dos males e excessos da civilização, sendo seu fruto degenerado. O que é de mais primitivo e mais decadente do homem podia ser encontrado na loucura. Nos espaços destinados a ela¹⁶ era permitido manifestar-se como verdades de todo o homem e, assim que fossem reconhecidas, seriam extintas pela autoridade maior: o médico.

Então, a sociedade passou a dividir-se entre *sãos* e *loucos*. O *são* seria aquele cuja consciência ordena seu universo sensitivo, consegue organizar sua vida com hierarquias e coerências. A palavra *sanidade* significa ordem, hierarquia, totalização, supremacia

¹⁶ Os manicômios.

organizativa da consciência individual. Por outro lado, o louco surge a partir do momento que essa tal hierarquia é corrompida, tendo perdido o controle da própria consciência diante da sua totalidade. A loucura sempre será, para o século XIX, uma revolução de alguma determinação que já existe no total da consciência, mas apenas ganhou sua autonomia e se livrou dessa sequência organizada que pertencia por origem.

Diante da confusão teórica gerada após Pinel e influenciado pela leitura do mesmo, o Hegel (1817) traz suas contribuições filosóficas acerca da desrazão. Segundo ele, "na loucura o sujeito permanece em si mesmo na sua negação, isto é, sua consciência contém imediatamente sua própria negação" (HEGEL apud PELBART, 1989, p. 49). O filósofo não pensa – ao contrário de alguns psiquiatras do século XIX e da própria construção social –, o louco como uma entidade monstruosa, apenas. Pensa-o como um ser humano racional que está em conflito dentro de si mesmo, confrontando a sua própria desordem. Já em Hegel, uma ideia que se matura após ele começa a ser desenvolvida: a loucura, sem ser remetida apenas a uma estrutura psíquica conflitual e universal, será vista como parte natural do homem. Será *necessária* ao homem, a qualquer um, “porque pode ser racional, o homem pode ser louco” (PELBART, 1989, p. 50-51).

A loucura é um momento significativo no qual o homem deve saber reconhecer-se, pois é a expressão do espírito humano em geral na luta da subjetividade pela conquista de sua autonomia. Essa virtualidade não significa que "toda alma deva passar por esse estado de dilaceramento extremo", mas aponta para o caminho que o eu reflexivo deve realizar, contra os conteúdos particulares que o habitam, para aceder à pura reflexividade. Contra eles, e contra a virtualidade de ser capturado por eles. (PELBART, 1989, p. 50).

A loucura em Hegel passa de estado de putrefação e escória para um privilégio do homem, cujo fundamento é o conflito e a distância em relação a si, pois só a ele é dado a vantagem de pensar em si mesmo num estado de completa abstração do eu. Na classificação hegeliana das doenças mentais, a insensatez é diretamente proporcional à consciência que se tem desta insensatez e o que antes era diferenciado por sua essência e jogado para uma viagem sem pretensão de retorno (a mulher, a natureza, o louco, o cego, o surdo, o anão), foi trazido à identidade universal do ser humano. O século XIX fez da loucura um momento interior à Razão, contraditório, mas ao mesmo tempo submisso a ela.

Assim, a teoria da loucura no final do século passado reflete o conflito entre um modelo organicista clássico e um modelo médico biológico, e no qual a essência da etiologia não são as paixões – traduzidas como as vivências afetivas exacerbadas ou frustradas, como as vias de Eurípides – mas lesões à necessidade biológica do prazer. Essas definições, publicadas anos

antes de Bertha Pappenheim, a famigerada “Anna O”. procurar o tratamento com médico Josef Breuer, tiveram grande relevância para o desenvolvimento de conceitos importantes na psicopatologia do século XX.

2 A PSICANÁLISE DA LOUCURA

Com as influências dos termos desenvolvidos entre a antiguidade e o fim do século XIX, Freud inicia seus estudos pela histeria, com o objetivo de definir as estruturas clínicas que permeiam o que, posteriormente, ele irá chamar de *inconsciente*. A partir dos ensinamentos de Charcot e Breuer, o pai da psicanálise estrutura inicialmente o que conhecemos por *neurose*, *psicose* e *perversão*, expondo as causas provenientes das vivências do sujeito e de que forma as consequências surgem diante das situações. O enfoque do capítulo, posteriormente, passa a ser apenas na estrutura psicótica, que tem mais importância para o desenvolvimento do trabalho, tendo acréscimos em suas definições com considerações pós-freudianas acerca da psicose, bem como definições de *acting out* e sua influência na estrutura estudada.

2.1 AS ESTRUTURAS CLÍNICAS PSICANALÍTICAS

Entre os anos de 1885 e 86, Sigmund Freud (1856-1939) foi a Paris, visando participar de um estágio com o neurologista francês Jean-Martin Charcot, que parecia demonstrar sucesso nos tratamentos de sintomas de doença mental através do uso da hipnose. Para Charcot, os pacientes que se diziam histéricos tinham sido afetados por transtornos mentais causados por certas anormalidades do sistema nervoso. Essa ideia teve grande influência nos pensamentos de Freud em torno de outras possibilidades de tratamento.

Posteriormente, com o objetivo de aprimorar as suas teorias ainda recém-nascidas, bem como sua técnica hipnótica, Freud retornou a Viena e sua parceria com Josef Breuer¹⁷ desenvolveu-se entre os anos de 1893 e 96, quando juntos, durante o tratamento da emblemática paciente denominada Anna O., descobriram que era possível acessar as memórias traumáticas com mais facilidade a partir da hipnose e, dando voz a esses pensamentos, as lembranças que antes estavam ocultas eram trazidas ao nível consciente, permitindo o desaparecimento do sintoma¹⁸. Todo esse estudo resultou na conhecida obra conjunta denominada *Estudos sobre a histeria* (1893-1895).

O termo *psicanálise* só é empregado pela primeira vez por Freud em 1896, com o intuito de analisar os componentes que formam a psique, com o objetivo de fragmentar o

¹⁷ Médico que descobriu ser possível reduzir os sintomas da doença mental pedindo aos pacientes que descrevessem as suas fantasias e alucinações.

¹⁸ Essa técnica, posteriormente, foi denominada de “método catártico”.

discurso/pensamento do paciente e conseguir captar os conteúdos latentes, podendo, a partir daí, observar melhor os significados e implicações presentes na fala do indivíduo analisado. Enquanto a técnica avançava, o posicionamento dos dois médicos diante da ciência que surgia ia divergindo, até que, em 1897, Breuer rompe com Freud, preferindo seguir a linha da concentração e se afastando da proposta psicanalítica.

Ao prosseguir com o desenvolvimento das suas teorias, Freud chegou a algumas conclusões que, por causa delas, houve um grande impacto e uma considerável mudança nos tratamentos dos pacientes dentro da psiquiatria. Uma dessas conclusões diz respeito às *estruturas clínicas freudianas*, “– neurose, psicose e perversão – não apenas constituem as principais entidades nosográficas psicanalíticas, mas também se articulam à reflexão metapsicológica e à teoria da clínica.” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 8). Freud não utilizou com frequência o termo ‘estrutura’ e nem mencionou a expressão ‘estruturas clínicas’. Contudo, estes estão implícitos em sua obra desde os seus primórdios, tendo destaque em textos como *A psicoterapia da histeria* (1893-1895) e *A propósito de um caso de neurose obsessiva*¹⁹ (1909).

Um dos pontos essenciais quando se trata de compreender essas estruturas mentais supracitadas é o seu funcionamento. Cada uma delas possui, segundo Freud (apud CHAVES, 2018), um *mecanismo de defesa* específico.

Qualquer tipo de estruturação do sujeito é uma estruturação de defesa, no sentido freudiano, no sentido em que Freud fala de psicose de defesa. É uma estruturação de defesa na medida em que se subjetivar, existir como sujeito – barrado pela castração, como na neurose, ou não, como na psicose – , obter algum estatuto simbólico e alguma significação, é necessário que o sujeito seja algo distinto do Real do seu corpo, algo Outro e mais do que alguns quilos de carne. Por isso, o sujeito se estrutura em uma operação de defesa. [...] Na neurose, há o serviço da dívida simbólica ao pai, porque o neurótico erra e se sente culpado. Na psicose, não há dívida, não há erros, não há culpa. O que há na psicose fora da crise é errância, é um andar repetidamente a ermo, cujo fim é a defesa face à angústia. (CALLIGARIS apud CHAVES, 2018, p. 57).

Esse mecanismo de defesa nada mais é do que uma forma inconsciente que a mente do indivíduo encontra para lidar com o sofrimento que advém de uma das maiores conclusões psicanalíticas: o *Complexo de Édipo*. Freud ergueu a Psicanálise em alguns pilares, sendo a teoria inspirada pela história de Édipo Rei, talvez, sua pedra angular. Como nascemos de um casal, formamos com ele um triângulo. Nesta configuração, cada elemento exerce uma função específica: a figura materna é o primitivo objeto de amor; *Vater Figur* diz respeito ao

¹⁹ Texto popularmente conhecido como “Homem dos Ratos”.

representante da lei do desejo e responsável para que a lei seja aplicada e a criança, por sua vez, transitará entre um e outro, atravessando diversas fases em seu desenvolvimento até que possa – ou não – constituir-se como sujeito desejante e de linguagem, inserido na cultura.

É de notar que em vários textos de sua obra, Freud escreve sobre o crescimento da criança, chamando nossa atenção para o que acontece desde o nascimento até aos 5 anos completos de vida. Utiliza-se da tragédia de Édipo Rei para elaborar o seu pensamento sobre um complexo de Édipo e um complexo de castração simbólica – vividos pela criança no campo do Outro. No contexto edipiano, esses complexos vão se estruturando, se amarrando, se enodando no campo da fala, da palavra e da rede de significantes de uma linguagem inconsciente. (CHAVES, 2018, p. 58).

As estruturas clínicas irão depender da atuação das figuras parentais, sendo que a figura paterna, por sua presença ou ausência, por sua atuação ou omissão, terá um papel predominante. É função desse pai²⁰ provar à criança que tem desejo e palavra, autoridade e comunicação. Quando existe uma falha nessa função, as consequências sempre são devastadoras para a prole. Portanto, o que determina cada uma das três estruturas clínicas é como o sujeito encena, apreende e interpreta sua história diante das funções materna e paterna. Logicamente, podem estar implicadas tendências genéticas ou hereditárias²¹, mas o que faz com que seja condicionada esta ou aquela estrutura é o modo como a história se desenrola diante dos olhos interiores.

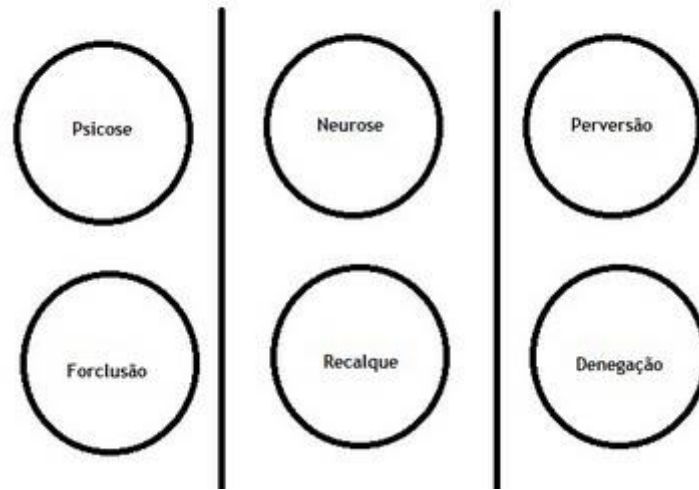
Em certo momento do desenvolvimento humano, aquele – ou aquela – que exerce a função paterna deve operar no filho o que a psicanálise chama de *castração*. Esta separa o filho da mãe na unidade simbiótica primitiva e esse “corte” leva o sujeito à angústia da perda e da separação, mas também abre o caminho para a linguagem, a cultura, o desejo, o amor, a vida em toda a sua plenitude. Sendo assim, é perceptível que o processo de castração é um movimento *necessário* para o desenvolvimento do indivíduo. Contra a angústia e o sofrimento causados por tal operação, a criança reagirá com mecanismos de defesa variados e é essa predominância que determinará a estrutura clínica a ser desenvolvida. Os mecanismos são o recalque; a forclusão ou foracclusão²² e a denegação ou desmentido.

²⁰ Vale salientar que a figura paterna não necessariamente precisa ser representada por alguém do sexo masculino. Na psicanálise, o “pai” é aquele indivíduo que cumpre a função paterna na vida da criança.

²¹ Apesar de concordar que a questão hereditária influencia no processo de desenvolvimento da estrutura clínica, no *Manuscrito K*, anexo à carta a Fließ de 1º de janeiro de 1896, Freud afirma: “Não creio que a hereditariedade determine a escolha da neurose de defesa” (FREUD, 1896 [2019], p. 23).

²² Termo desenvolvido por Jacques Lacan para designar um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é *foracuído*.

Figura 2 – As estruturas clínicas psicanalíticas
Estruturas e Respectivos Mecanismos de Defesa



Fonte: Psicanálise Clínica²³

A partir da figura acima, podemos observar a que estrutura cada um dos mecanismos é relacionado. A neurose é uma patologia cujos sintomas simbolizam um conflito infantil recalçado, sendo uma maneira do sujeito se defender da castração a que foi submetido, numa fixação edipiana. O conteúdo problemático é mantido em segredo, não só para os outros, mas para o próprio indivíduo que sente, pois o neurótico guarda dentro de si o problema externo. Portanto, para que alguns conteúdos fiquem recalçados ou reprimidos, a neurose provoca no indivíduo uma cisão da psique. Tudo o que é doloroso é recalçado e permanece obscuro, causando sofrimentos que o indivíduo mal pode identificar – apenas sentir. Segundo Freud (1896 [2019]), existe uma cadeia de deduções²⁴ para a compreensão do processo neurótico: “me repreendo por causa de um acontecimento – temo que outros saibam sobre isso –, por isso me envergonho diante de outras pessoas” (p. 29).

O conceito de perversão sofreu modificações do início freudiano aos nossos dias. A estrutura perversa psicanalítica diz respeito a uma renegação da castração, com fixação na sexualidade infantil. O sujeito aceita a realidade da castração paterna, mas, diferente do neurótico, tenta desmenti-la e negá-la, “a saída encontrada na formação da estrutura perversa nada mais é que um meio de contornar a realidade inelutável da castração” (FERRAZ, 2010, p. 42). A denegação – mecanismo de defesa pertencente ao sujeito perverso – poder ser compreendido através do fetichismo. Freud (1927) afirma que muitos pacientes apresentavam

²³ Disponível em: <<https://www.psicanaliseclinica.com/psicose-neurose-e-perversao/>>. Acesso em nov. 2020.

²⁴ Desprazer – prazer – recalçamento.

os fetiches como algo que os traria apenas prazer, sendo uma característica até mesmo louvável. Esses indivíduos nunca o procuravam para falar desse fetichismo, ele apreciava apenas como uma descoberta subsidiária. Assim se dá a denegação: a recusa em reconhecer um fato, um sintoma, uma dor.

As definições começam a ficar mais claras quando Freud (1924) compara a neurose com a perversão, concluindo que, embora ambas tenham sua origem na sexualidade infantil, as neuroses são resultados de uma repressão mal sucedida, ao passo que as perversões “ignoraram” as repressões e foram resultados de uma integração falha. Enquanto o neurótico recalca suas ideias, substituindo a própria realidade por uma subjetiva, o desejo aparece no perverso como vontade de realização do (des)prazer, isento de qualquer culpa, sabendo exatamente o que quer realizar e o motivo. As neuroses, dizia Freud, eram o “negativo” das perversões.

O termo psicose, em Freud, designa uma reconstituição delirante ou alucinatória, por parte do sujeito que não consegue chegar à simbolização e à linguagem. O mestre vienense sempre rejeitou a organogênese da psiquiatria, existente desde a época da loucura na Grécia antiga até os estudos do *Traité* de Pinel, e tentou esclarecer as motivações inconscientes que levam a essa estrutura. O psicótico encontraria fora de si tudo que exclui de dentro e, nesse sentido, ele incluiria para fora os elementos que poderiam ser internos.

Ora, de fato, ocorre o seguinte: a paranoia crônica, em sua forma clássica, é um *modo patológico de defesa*, tal como a histeria, a neurose obsessiva e a confusão alucinatória. Alguém se torna paranoico em relação a coisas que não pode suportar, desde que tenha a predisposição psíquica específica para isso. (FREUD, 1895 [2019], p. 15)

O problema para o psicótico está sempre no outro, no externo, mas nunca em si, pois, “o julgamento vindo de dentro [...] teria que aceitar. O que vinha de fora, [...] podia recusar [*ablehnen*]. Dessa forma, o julgamento, a recriminação, era afastado do Eu” (FREUD, 1895 [2019], p. 15).

2.2 A PSICOSE EM FREUD

A preocupação de Freud em demarcar uma teoria explicativa para a experiência psicótica figura historicamente desde os seus artigos iniciais, como vimos no tópico anterior. As suas formulações são norteadas pela concepção de que os sintomas psiconeuróticos indicam um esforço defensivo inconsciente de recalçamento, dirigido a uma representação incompatível

com o eu do paciente, devido à sua natureza traumática e sexual. A particularidade de cada quadro – psicose, neurose e perversão – é definida pelo destino²⁵ sofrido pelo afeto, que é a soma da excitação proveniente da representação erradicada da consciência.

O processo de defesa em sua radicalidade conduz à psicose alucinatória. No caso da psicose alucinatória, o processo de defesa é considerado radical, pois acontece em uma modalidade defensiva muito mais poderosa e bem-sucedida (FREUD, 1894 [1996]). A representação irreconciliável com o Eu é totalmente rejeitada, inclusive seu afeto, divergindo do recalque da representação incompatível, conquistado pela separação de seu afeto correspondente, processo que ocorre na estrutura neurótica. Durante a primeira tópica da teoria freudiana, o elemento determinador na paranoia é o mecanismo de projeção com a recusa [*Ablehnung*] (FREUD, 1896 [2019], p. 32). O psicótico se comporta como se a representação jamais lhe tivesse ocorrido, ocorrendo o desligamento total ou parcial da realidade. “A paranoia tem, portanto, o propósito de se defender de uma representação intolerável para o Eu, projetando seu conteúdo no mundo exterior”. (FREUD, 1895 [2019], p. 17).

Figura 3 – Tipos de psicoses na primeira tópica freudiana

	rechaçado		Alucinação	Efeito
	Afeto	Conteúdo da representação		
Histeria	despachado por conversão -	falta na consciência -	-	defesa instável com ganho satisfatório
Representação obsessiva	conservado +	falta na consciência - substituído	-	defesa permanente sem ganho
Confusão alucinatória	ausente -	ausente -	favorável ao Eu favorável à defesa	defesa permanente com ganho acentuado
Paranoia	conservado +	conservado projetado para fora +	hostil ao eu favorável à defesa +	defesa permanente sem ganho
Psicose histérica	domina a consciência +		hostil ao Eu hostil à defesa +	defesa fracassada

Fonte: FREUD, S. *Manuscrito H*, 1895 [2019].

Vale ressaltar que, nos primórdios da psicanálise, o tema da psicose é tratado por Freud a partir das suas práticas acerca das neuroses e seu pilar conceitual era, principalmente, o mecanismo do recalque (*Verdrängung*). A partir do inconsciente recalcado, pode-se chegar a conclusão de que, em lugar de ter um sintoma conversivo no corpo – característica da histeria – ou de ter ideias obsessivas na mente – neurose obsessiva –, o retorno do recalcado no sujeito psicótico aparece sob a forma de “pensamentos proferidos pelas vozes que o sujeito acredita

²⁵ Destino esse definido pelo mecanismo de defesa escolhido pelo organismo em questão.

escutar e que atribui a outras pessoas”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2012, p. 75). O preço que o Eu paga por se acomodar ao fenômeno alucinatório é o de romper parcial ou completamente com a realidade. Para Freud, “aquele que não perde a razão com determinadas coisas ‘não tem nada a perder’”. (FREUD, 1895 [2019], p. 15).

Alguns anos após as primeiras publicações, Freud (1911 [1996]) empreende uma leitura psicanalítica da autobiografia escrita pelo Presidente Schreber. A análise deste livro teve grande influência no desenrolar da formação de um sistema que caracteriza a estrutura da psicose. A história de Schreber é marcada por três crises que levaram à sua internação em três hospitais psiquiátricos, sendo o núcleo do delírio a certeza de que seu próprio corpo estava sendo manipulado e transformado em um corpo feminino. A conotação persecutória está presente no desenvolvimento primário da sua patologia, com referência ao risco de sofrer abuso sexual, porém gradativamente passou a adquirir um caráter místico, passando o delírio a ser também, em parte, religioso.

Concomitantemente, o seu médico, Doutor Flechsig, – muito admirado por Schreber – passou de objeto de admiração a perseguidor, sendo esse papel posteriormente atribuído a Deus. Diante dessa perspectiva, a nova configuração do delírio não demonstra a gravidade do conflito, mas sim, de uma solução apaziguadora. No auge do seu sistema delirante, Schreber acredita que ele próprio é o redentor da humanidade e sua missão é redimir o mundo e conduzi-lo ao estado de graça. Neste seguimento, a concepção freudiana do delírio psicótico modifica e passa a ressaltar o caráter patológico, numa tentativa espontânea de restabelecimento. (FREUD, 1911 [1996]).

Bem como nas primeiras publicações psicanalíticas vistas anteriormente, no caso Schreber Freud também aproxima a paranoia e as outras neuroses, alegando que todas são modalidades de defesa localizadas nas tensões entre o Eu e a pulsão sexual. A paranoia seria, portanto, determinada pelo mesmo mecanismo do recalque, mediante o qual todos os sintomas neuróticos são formados. “O aspecto mais essencial da abordagem freudiana é que a teoria das psicoses é incluída na doutrina mais abrangente do que as neuroses lhe ensinaram”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2012, p. 76).

Os sintomas psicóticos, em especial os paranoicos, caracterizam-se por revelarem “exatamente aquelas coisas que outros neuróticos mantêm escondidas como um segredo” (FREUD, 1911 [1996], p. 21). Posteriormente, Freud (1914) traz à tona uma discussão que iniciou anos antes, e passa a tratar o eixo da abordagem das psicoses – esquizofrenia e paranoia –, como também das chamadas neuroses de transferência, como a distinção entre libido do eu

e libido do objeto. Diante de uma frustração na relação do sujeito com o mundo externo, ocorre o desligamento da libido de seus objetos.

Quando algo nos aparta do andamento interior, naturalmente recorremos ao exterior. [...] estamos habituados a que nossos estados interiores (através da expressão das emoções) sejam revelados aos outros. Isso tem como resultado o delírio normal de ser notado e a projeção normal. É normal [...] enquanto permanecemos conscientes de nossa própria alteração interior. Se a esquecemos, só nos resta a premissa do silogismo que se conduz ao exterior, e então temos a paranoia, com a supervalorização daquilo que se sabe a nosso respeito e daquilo que nos fizeram. Aquilo que se sabe a nosso respeito e que absolutamente não sabemos não podemos admitir. (FREUD, 1895 [2019], p. 18).

Dessa forma, o afastamento do narcisismo e o desvio de interesse do mundo externo presentes nas psicoses as tornariam “inacessíveis à influência da psicanálise e não podem ser curados por nossos esforços” (FREUD, 1914 [1996], p. 82). Freud toma essa posição diante da clínica das psicoses e essa se mantém a mesma durante todo o desenvolvimento da sua obra, destacando certa dificuldade e, por vezes, inviabilidade de tratamentos com esse diagnóstico. Embora o mestre vienense não entre em detalhes sobre o mecanismo da estrutura psicótica, sua posição de incapacidade de cura já evidencia o impasse clínico pela impossibilidade de enquadrá-la de forma indiferenciada nos moldes de tratamento das neuroses.

Isso não significa que o pai da psicanálise encerrou seus estudos acerca da psicose, muito pelo contrário. Mesmo defendendo que essa estrutura clínica não possuía um tratamento direcionado, para que existisse a possibilidade dessa descoberta, a patologia precisava continuar sendo investigada. Em 1914, com novos posicionamentos diante da estrutura psicótica, o psicanalista declara que, assim como na neurose, a psicose também é adepta a um mecanismo de fuga do Eu. Mas, diferentemente do neurótico, o sujeito psicótico trata as coisas concretas como se fossem abstratas.

A função que é desenvolvida pelo ideal do Eu e, portanto, pela figura paterna, não é internalizada pelo sujeito psicótico como na neurose, e este é um fato decisivo para a distinção entre as duas estruturas. O ideal do Eu, que alude ao que se almeja de si mesmo, aparece regressivamente como outro hostil, que o vigia e persegue. Os delírios e as alucinações psicóticas nas parafrenias²⁶ e na paranoia são definidos mais uma vez como “uma tentativa de recuperação, destinada a conduzir a libido de volta aos objetos”. (FREUD, 1914 [1996], p. 82).

²⁶ Designação genérica de um conjunto de problemas mentais que inclui a demência precoce e a paranoia. Por diversas vezes, Freud opta por usar esse termo em sua obra sobre as psicopatologias, com o objetivo de diferenciar as outras formas de psicose da esquizofrenia.

Quando aventurando-se no âmbito da linguagem, o mestre vienense alega que as representações dos objetos aumentam nos fenômenos da psicose como resultado do desligamento regressivo das representações das palavras. O efeito desse processo é bastante claro: na fala do psicótico, as palavras são tomadas no lugar das coisas. “Em todos os casos, a *ideia delirante* é mantida com a mesma energia com que o Eu se defende de alguma outra ideia penosamente insuportável. Portanto, eles amam o *delírio como a si mesmos*. Eis o segredo.” (FREUD, 1895 [2019], p. 20, grifos do autor).

Em 1924, Freud divulga a descoberta da diferença estrutural determinante entre as psicoses e neuroses de transferência. O paradigma do recalque (*Verdrängung*) e as suas modalidades de defesa, antes centro das discussões freudianas, são finalmente abandonados como modelo elucidativo dos fenômenos psicóticos. A partir daí, surge um mecanismo específico da psicose, nomeado de rejeição (*Verwerfung*).

Como explanado anteriormente, tanto a neurose quanto a psicose dizem respeito ao fracasso do Eu em conciliar as exigências pulsionais e da civilização, relativas às frustrações que marcam a infância do paciente. Na nova tópica de Freud, o Eu deixa de ser a sua própria casa e se esforça para atender as vontades do Isso e do Super-Eu. O que afasta uma estrutura da outra é que “[...] a neurose é o resultado de um conflito entre o Eu e o Isso, ao passo que a psicose é o resultado análogo de uma perturbação semelhante nas relações entre o Eu e o mundo exterior” (FREUD, 1924 [2019], p. 271-272). Portanto, entende-se que o sujeito psicótico rejeita radicalmente aquilo que caracteriza a sua estruturação patológica. Por conta da fuga do Eu na relação com o mundo externo, há a predominância do Isso, do inconsciente em suas manifestações, pois, “normalmente o mundo externo governa o Eu de duas maneiras: primeiro, através de percepções atuais e sempre renováveis; segundo, através do repertório de percepções antigas que, como “mundo interior”, configuram um patrimônio e um componente do Eu” (FREUD, 1924 [2019], p. 273).

No mesmo artigo de desenvolvimento dos mecanismos de defesa psicóticos, Freud traz à tona a análise da amênia de Meynert²⁷ e afirma que, nesse caso, o mundo exterior não é percebido de modo algum. Mesmo a cópia do mundo exterior, armazenada nas lembranças do sujeito e chamada de mundo interno, perde a sua significação.

Na amênia, [...] o Eu cria autonomamente para si um novo mundo exterior e interior, e não resta dúvida sobre dois fatos: que esse novo mundo é construído de acordo com as moções de desejo do Isso, e que o motivo dessa ruptura com

²⁷ O médico psiquiatra Meynert mostrou, em seus estudos, a influência de certas alterações cerebrais funcionais na constituição de determinados quadros clínicos. No quadro da amênia, acontece uma confusão alucinatória aguda que constitui talvez a forma mais extrema e notável de psicose.

o mundo exterior foi um grave e intolerável impedimento de desejo [*Wunschversagung*] por parte da realidade. (FREUD, 1924 [2019], p. 273).

Diante dos quadros clínicos de psicose, o pai da psicanálise reconhece que as manifestações do processo patogênico estão frequentemente recobertas por manifestações de uma tentativa de cura ou de reconstrução do Eu, já que o indivíduo não aceita o ocorrido e tenta suprir esse afastamento com novas realidades. O motivo comum para o desenvolvimento de uma psico-neurose ou psicose, alega Freud (1924), continua sendo o impedimento (*Versagung*), a não realização de desejos de infância que são enraizados nas organizações mentais do indivíduo. “Esse impedimento é sempre, [...] exterior; [...] ele pode partir daquela instância interior (no Super-Eu) que assumiu a representação das exigências da realidade.” (FREUD, 1924 [2019], p. 274).

Sendo assim, o psicótico procura recompensar a perda da realidade desejada, a partir de um caminho mais autoritário, através da criação da nova realidade, que não apresenta mais o mesmo embate da realidade abandonada. “O prazer de negar em geral, o negativismo de certos psicóticos, deve provavelmente ser entendido como um sinal de desfunção pulsional, através da retração dos componentes libidinais.” (FREUD, 1925 [2019], p. 309).

Essa reelaboração da realidade acontece nos resíduos psíquicos dos vínculos então mantidos com ela, nas representações e nos julgamentos que dela se obteve até então, e através dos quais ela é representada na vida psíquica. No entanto, esse vínculo nunca se completou, pelo contrário: ele foi continuamente enriquecido e alterado por novas percepções, pois “[...] na psicose a parte da realidade rechaçada se imponha repetidamente à vida psíquica.” (FREUD, 1924 [2019], p. 283).

É a partir da alucinação, que Freud passa a denominar *mundo de fantasia*, que o sujeito psicótico procura para si as percepções que corresponderiam à nova realidade.

O “[...] *mundo de fantasia* [é] um setor que foi separado do mundo externo real no momento da instauração do princípio de realidade e que, desde então, é mantido livre, como uma espécie de ‘reserva’ contra as exigências da necessidade da vida e que não é inacessível ao Eu, mas ligado a ele apenas frouxamente. (FREUD, 1924 [2019], p. 284).

Portanto, o novo mundo externo da psicose passa a se alojar no lugar da realidade exterior, substituindo tudo aquilo que não é possível para ele aceitar. Assim como para a neurose, para a psicose não conta apenas a questão da perda da realidade, mas também – e principalmente – uma substituição dela.

2.3 CONSIDERAÇÕES PÓS-FREUDIANAS ACERCA DA PSICOSE

Como discutido, em seus primeiros rascunhos sobre a paranoia, Freud a considera como um modo patológico de defesa e coloca a psicose no lugar de um mecanismo de defesa inconsciente. Sendo assim, o psicótico concebe a psique como sendo alimentado pelo afeto, investido nas representações e, então, as representações seriam aquilo que se encontra registrado no inconsciente do indivíduo. O mestre vienense explica que, na psicose, o investimento das representações de palavras é retido, já que ele não faz parte da operação de rejeição. O sujeito, na verdade, tenta fazer um restabelecimento que se direcione à recuperação do objeto perdido. Para que o psicótico chegue no seu propósito, acaba por escolher um caminho que o leve ao objeto pela parte verbal, se sentindo satisfeito com palavras no lugar de coisas.

Assim, por exemplo, um paciente psicótico, paranóico, que deseja ser um homem direito, com a missão de resgatar a honestidade perdida no delírio que tem acerca de sua família, candidata-se a uma vaga universitária de um curso de direito. Não há dialética, não há simbolização. Para ser um homem direito, ele precisa cursar direito. (GUERRA, 2010, p. 14).

Aquilo que é vivido com intensidade afetiva ou traumática pelo sujeito psicótico não recebe uma vinculação do acontecimento com um objeto, uma representação. As palavras, então, são *reais*. Na psicose, um pequeno pedaço desagradável da realidade é rejeitado e substituído pelo delírio, o sujeito nega a realidade, e a rejeição atinge a própria situação real, que nunca precisou se tornar consciente. A formação do delírio, então, seria uma tentativa de restabelecimento com o real, que é constantemente negado pelo indivíduo psicótico. Segundo Guerra (2010), com a realidade remodelada, o psicótico a repudia e tenta substituí-la, transformando-a a partir de precipitados psíquicos de antigas relações com ela.

A partir dos desenvolvimentos propostos primeiramente por Freud, psicanalistas que vieram após o mestre vienense trouxeram para a comunidade da psicanálise acréscimos à teoria primária elaborada anteriormente. Diante do descoberto, Jacques Lacan passa a confeccionar em seus seminários um estudo mais profundo acerca da psicose. A sociedade psicanalítica concorda, em sua totalidade, que é notória a existência de uma primeira clínica no começo dos ensinamentos de Lacan que tem como base as estruturas clínicas citadas anteriormente: neurose, psicose e perversão. Inicialmente, o psicanalista francês formaliza o inconsciente baseado nos

paradigmas saussurianos do signo e elabora os conceitos de *Nome-do-Pai*²⁸ e a metáfora paterna, definindo sua máxima principal: o inconsciente é estruturado como linguagem.

Num segundo momento, os ensinamentos lacanianos são considerados uma fase de transição, pois Lacan “subverte o Nome-do-Pai por uma pluralização e considera a operação de recalque não mais como atribuída à interdição paterna, mas à ação da linguagem” (TÓTOLI; MARCOS, 2014, p. 258). Na conclusão do Seminário 10, o fim do *Nome-do-Pai* é destacado, sendo substituído por sua pluralização, os *Nomes-do-Pai*. O que define decididamente essa segunda fase é a alteração no conceito de desejo pelo conceito de gozo. Segundo Motta (2003), “agora, ao invés de ressaltar a falta, Lacan vai enfatizar o que preenche a falta” (p. 5). Por fim, o chamado último ensino trata do prevalecimento desse conceito de gozo. No terceiro momento do ensino laciano, a própria linguagem passa a ser um aparelho de gozo e o significante é um operador do gozo. Antes, *gozo* opunha-se ao *prazer*; nessa nova proposição, a oposição se dissolve, “o prazer se transforma em um regime de gozo” (TÓTOLI; MARCOS, 2014, p. 258).

Debruçando-se sobre os estudos de Lacan, é perceptível que, para ele, o sujeito psicótico é definido como aquele que se encontra foracluído do discurso, no qual não há barras para o Outro, que é consistente. Lacan (1999), em seu Seminário 5, alega que as formações do inconsciente diferenciam a foraclusão (*Verwerfung*) do recalque (*Verdrängung*). Enquanto o recalque é aquilo que está no Outro como significante, a foraclusão é a *falta* que se dá na cadeia de significantes, a falta do Nome-do-Pai, o que caracteriza a psicose. Para ele, “a psicose se desencadeia quando o sujeito requer o Nome-do-Pai no lugar do Outro” (TÓTOLI; MARCOS, 2014, p. 259).

O sujeito na psicose é então obrigado a fazer uma suplência do Nome-do-Pai para se manter na realidade. Essa suplência é o trabalho da psicose, que será sempre uma maneira de o sujeito tratar os retornos no real do que é foracluído do simbólico, de efetuar conversões que civilizem o gozo até torná-lo suportável. (TÓTOLI; MARCOS, 2014, p. 264).

Após as considerações freudianas sobre a psicose, a psicanalista austríaca Melanie Klein (1946) publica um artigo no qual tratará “da importância dos mecanismos e ansiedades arcaicas de natureza paranóide e esquizóide” (p. 20). A teoria kleiniana baseia-se, primeiramente, na certeza da existência de um mundo interno, que se forma a partir das percepções do mundo externo, colorido com as ansiedades do mundo interno. O seio materno – primeiro objeto de

²⁸ Através do uso deste termo, Lacan destacava que a filiação é um fato da linguagem. O ser humano insere-se na cultura pela filiação, esta é transmitida pelo testemunho, pela palavra.

relação da criança com o mundo externo – adquire duas percepções: colocado como seio bom no mundo interno, quando este amamenta a criança; e seio mau, quando não alimenta o bebê na hora que ele deseja. Como é impossível satisfazer todos os desejos da criança, esta, invariavelmente, possui os dois registros desse seio, um positivo e outro negativo. Essa cisão, portanto, “resulta numa separação entre o amor e o ódio”. (KLEIN, 1946, p. 21).

Segundo ela, os primeiros momentos da vida do bebê externa ao útero será o que definirá boa parte de sua estrutura psíquica. Certos impactos como o contato com o mundo externo, sua relação com a mãe e as suas etapas de desenvolvimento para a pronta adaptação colocam o recém-nascido num ambiente ativo e cheio de estímulos. Klein (1946) afirma que “a relação com o primeiro objeto implica sua introjeção e projeção e, por isso, desde o início as relações de objeto são moldadas por uma interação entre introjeção e projeção, e entre objetos e situações internas e externas” (p. 21) e deixa clara sua crença na existência de um *medo de aniquilamento*, que, acompanhado de uma carga de ansiedade, é provocado pelo instinto interno do bebê. Nas causas externas, então, o nascimento age como a fonte inicial de ansiedade.

Durante a interação entre mãe-bebê, Klein (1946) utiliza-se do termo *objetal* para classificar a relação parcial que é construída entre o seio e o recém-nascido, na qual o seio materno terá como função desempenhar estímulos libidinais e orais-destrutivos, sendo visto como totalidade pela criança. A psicanalista descreve, sobre a vida emocional do bebê, alguns processos como a atuação do ego que integra e permite a coesão, promovendo, assim, a divisão e a inibição dos sentimentos. Já as relações objetais, moldadas pela libido e agressão, pelo amor e pelo ódio e, posteriormente, pela angústia e tranquilidade, são provenientes da idealização do objeto. A projeção e introjeção inseridas na fantasia e nas emoções do bebê propiciam o desenvolvimento do superego. Já no desenvolvimento do ego, o bebê passa a lidar melhor com a ansiedade e, com isso, ele modifica suas formas de defesa, proporcionando um ascendente no sentido de realidade, que foram aguçadas pelas relações de interesse e gratificação, além das relações objetais.

No decorrer do artigo, a psicanalista alega que o surgimento das ansiedades acontece na primeira infância, que são características nos quadros psicóticos, forçando o Eu a desenvolver mecanismos de defesa específicos para essa estrutura. Por causa disso, as ansiedades os mecanismos e as defesas do Eu, quando fazem parte do sujeito psicótico, influenciam diretamente todos os aspectos relacionados ao desenvolvimento do bebê, atingindo também as desenvolturas do Super-Eu e das relações objetais. Desde o início, os impulsos destrutivos provenientes da cisão entre seio bom e seio mau são voltados contra o objeto em questão, expressando-se primeiramente em “fantasias de ataques sádico-orais ao seio materno, os quais

logo evoluem para violentos ataques contra o corpo materno com todos os meios sádicos” (KLEIN, 1946, p. 21). Klein chega à conclusão de que

Os medos persecutórios decorrentes dos impulsos sádico-orais do bebê, de assaltar o corpo materno e retirar os conteúdos bons, bem como dos impulsos sádico-orais de pôr dentro da mãe os próprios excrementos (inclusive o desejo de introduzir-se em seu corpo, para de dentro e controlá-la), são de grande importância para o desenvolvimento da paranóia e da esquizofrenia. (KLEIN, 1946, p. 21).

A fase persecutória, posteriormente chamada de *posição paranóide*, precede a posição depressiva. Se o bebê for dotado de medos persecutórios muito intensos e não puder elaborar a posição esquizo-paranóide, automaticamente, a elaboração da posição depressiva será impedida. Esse fracasso pode resultar num reforço regressivo dos medos persecutórios, fortalecendo, assim, os pontos principais para o desenvolvimento das psicoses graves.

Com relação à cisão em conexão com a projeção e a introjeção, Klein (1946) irá recuperar a definição de Freud acerca da projeção, a qual tem sua origem da deflexão pulsão de morte para fora, e a psicanalista acrescenta que essa projeção “ajuda o ego a superar a ansiedade, livrando-o de perigo e de coisas más” (p. 25). Quanto à cisão, Klein faz uma relação com a idealização, afirmando que ambos estão diretamente ligados. Sendo assim, a idealização é a verdadeira fonte do medo persecutório, e busca uma gratificação ilimitada, criando a imagem de um seio ideal, que seria sempre generoso e abundante. Então, é na gratificação alucinatória infantil que se pode encontrar um exemplo dessa cisão, que volta os sentimentos amorosos ao seio bom, ao passo de que sobram apenas ódio, frustração e ansiedade persecutória para o seio mau. Consequentemente, na gratificação alucinatória ocorrem dois processos, relacionados entre si: “a invocação onipotente do objeto e da situação ideais e a igualmente onipotente aniquilação do objeto mau persecutório e da situação de dor” (KLEIN, 1946, p. 26).

No processo de identificação projetiva²⁹, o psicótico projeta suas ansiedades sentidas como algo insuportável. Na sua fantasia, o bebê vai lançar para dentro do corpo da mãe excrementos nocivos e destrutivos, além de sugar o seio até exauri-lo. Partes específicas do ego são projetadas para dentro da mãe, e estes excrementos terão como objetivo controlar e tomar posse do corpo desta. Uma vez contendo partes do *self* mau, a mãe agora é sentida como o próprio *self* mau. O psicótico trata, muitas vezes, a fantasia como realidade, e a realidade como fantasia e tentará romper a ligação com o mundo externo, temendo essa reentrada no objeto

²⁹ Identificação projetiva é um mecanismo de defesa que se manifesta por um processo inconsciente, no qual aspectos do próprio sujeito são negados e atribuídos a outro.

externo. O afastamento dessa realidade é uma ilusão decorrente do uso da identificação projetiva contra o princípio da realidade. Porém, essa fantasia torna-se um fato para o psicótico. A realidade odiada é fragmentada e projetada para fora, e estes objetos expelidos são sentidos como se tivessem vida própria, estando, então, o psicótico cercado por objetos bizarros.

Na literatura psicanalítica pós- freudiana, o termo *acting out* tomou conotações bastante fluidas, que diluiu seu valor conceitual. Foi usado para designar tanto:

comportamento criminal, delinquência, adicções a drogas, neuroses de caráter severas, perversões sexuais, a tendência geral de seres humanos a eventualmente se comportar de forma irracional, e também para descrever uma ampla diversidade de comportamentos dos pacientes durante o curso do tratamento psicanalítico. Foi portanto fácil a concordância em que o termo *acting out* foi aplicado de forma muito frouxa. (BOESKY, 1982, p. 39).

Em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), Freud aprofunda-se na questão do ato de lembrar, baseando-se em situações cotidianas durante o período de vigília do sujeito. Assim como no livro anterior, grande parte dos exemplos apresentados neste trabalho é fruto da análise pessoal do próprio autor. Dessa forma, Freud valoriza o conceito de inconsciente, estendendo-o a todos os sujeitos, doentes psíquicos ou não. Certas manifestações normais do cotidiano passam a ser concebidas como manifestações do inconsciente que revelam algo da ordem de um desejo recalcado.

Este trabalho freudiano busca validar a tese de que o sujeito é determinado por algo que lhe escapa. Cotidianamente, o material inconsciente se manifesta à revelia da vontade consciente do sujeito, e muitas vezes produz efeitos contrários ao que se pretendia fazer. É o caso das trocas de nomes, lapsos de memória e até de ações equivocadas. Os diversos tipos de lapso são reunidos pelo autor sob o nome de “atos falhos”. São atos que falham do ponto de vista da intenção do sujeito, mas, por outro lado, são atos bem-sucedidos no propósito de fazer valer o desejo inconsciente.

No campo da psicanálise, o ato não equivale a uma ação, nem a uma descarga motora, mas os atos são constituídos pela dimensão significativa, orientados por coordenadas simbólicas da linguagem (LACAN, 1967). Sendo assim, o ato diz algo. O ato, uma vez no campo significativo, não possui um sentido originário; seu sentido – como de qualquer significante – é construído sempre *a posteriori*. A articulação entre significante e ato abre a possibilidade de entrever uma outra verdade, além da intenção que moveu o próprio ato. De acordo com Rudge (1998), “para que um vínculo entre o ato e o sujeito se estabeleça, é necessário o trabalho

psíquico levando à elaboração de uma representação a posteriori” (p.129). Esta é a forma pela qual o sujeito se implica no seu ato.

Conceituando o *acting out* e diferenciando-o do conceito de passagem ao ato, Lacan observa “O *acting out* é, essencialmente, alguma coisa que se mostra na conduta do sujeito. A ênfase demonstrativa de todo *acting out*, sua orientação para o Outro deve ser destacada” (1962-63 [2005], p. 137). Quando um *acting out* não encontra uma via no simbólico, ele pode evoluir para uma passagem ao ato. Ele tem como característica principal a compulsão à repetição.

3 LOUCURAS DRAMÁTICAS E ATOS DELIRANTES EM *VESTIDO DE NOIVA*

O capítulo em questão visa trazer à tona alguns acontecimentos da vida de Nelson Rodrigues que influenciaram, posteriormente, em toda a sua obra. Com traumas e resquícios de situações financeiras problemáticas, influências de brigas políticas e mortes diante dos seus olhos, o dramaturgo deixa reverberar em sua escrita boa parte daquilo que sente e vê, pois, autor e obra só se separam até certo ponto. O *corpus* escolhido para análise do trabalho, *Vestido de noiva*, teve grande importância na carreira de Rodrigues e até hoje tem grande influência no teatro brasileiro, sendo um marco de uma mudança drástica nas montagens da época. O último tópico do capítulo se detém em unir as considerações realizadas nos capítulos anteriores com o texto dramático em sua forma literal, buscando uma melhor compreensão acerca da obra.

3.1 VIDA E OBRA DE NELSON RODRIGUES

“O que se conta em ‘O anjo pornográfico’ é a espantosa vida de um homem – um escritor a quem uma espécie de ímã demoníaco (o acaso, o destino, o que for) estava sempre arrastando para uma realidade ainda mais dramática do que a que ele punha sobre o papel” (CASTRO, 1992, p. 7). No dia 23 de agosto de 1912, na cidade do Recife, em Pernambuco, Maria Esther Falcão deu à luz ao seu quinto filho com Mário Rodrigues: Nelson Falcão Rodrigues. Nascido no meio da fornalha política pernambucana, na época o estado sendo governado pelo general Emílio Dantas Barreto, que travava uma enorme guerra contra Rosa e Silva e Estácio Coimbra, apoiados pelo presidente da República, marechal Hermes da Fonseca.

Sua vida já tem início no meio de conturbações e batalhas provindas de seu pai, que, além de jornalista, era ex-deputado federal, perseguido politicamente em Pernambuco. Ao estourar a crise do governo de Dantas Barreto, no final de 1915, as coisas começaram a ficar complicadas para a família Rodrigues, e o pai de Nelson, Mário, com o apoio e incentivo de sua esposa, decidiu mudar-se para tentar construir uma vida mais segura para a sua família, embarcando direto para a capital da República, o Rio de Janeiro.

Nelson, sua mãe e seus irmãos só chegaram no Rio por volta de julho de 1916. Abrigados alguns meses na casa de um amigo da família, Olegário Mariano, Mário Rodrigues conseguiu um trabalho no jornal “Correio da Manhã” e finalmente puderam alugar um espaço

que pertencesse à família: o nº 138 da rua Alegre³⁰. A essa altura, Nelson já estava com seus cinco anos de idade e tinha cinco irmãos. Em contato com a imaginação fértil do futuro escritor, a realidade da zona norte carioca, com suas tensões morais e sociais, serviu como fonte de inspiração para Nelson construir personagens memoráveis e histórias carregadas de lirismo trágico. A vizinhança, como um todo, fez com que Nelson tivesse seus primeiros e mais marcantes contatos com o macabro do ser humano, além de ter sido nesse meio suas primeiras experiências com o próprio corpo, como tesão e excitação. “Onde você já viu esse cenário e esses personagens? Em Nelson Rodrigues, claro. Pois esse cenário e personagens eram reais e compunham a paisagem da rua Alegre na época em que a família Rodrigues se mudou para lá em agosto de 1916” (CASTRO, 1992, p. 22).

Após ser preso por um ano e romper com seu chefe, Edmundo Bittencourt, no “Correio da Manhã”, Mário Rodrigues funda o seu próprio jornal na década de 1920, o chamado “A Manhã”. É nesse cenário que Nelson, aos seus treze anos de idade, consegue o seu primeiro emprego: inicia sua carreira jornalística na seção de polícia do jornal de seu pai. A preferência de Nelson era escrever sobre os crimes passionais e os pactos de morte entre os casais apaixonados do Rio de Janeiro. Futuramente, essas histórias que incendiavam o pensamento do adolescente romântico vão surgir nas suas crônicas e em muitos momentos de sua obra dramática e nos romances³¹. Durante esse período, a família Rodrigues começou a alcançar uma melhor estabilidade financeira e deixou para trás a rua Alegre, mundo de experimentos de Nelson, e mudou-se para Copacabana, na orla carioca.

Mesmo com tudo aparentemente sob controle, Mário Rodrigues, que se comportava como o “único e maior dono do jornal” (CASTRO, 1992), acaba por perder o controle acionário do “A Manhã” para o seu sócio, Antônio Faustino Porto. Em 1928, com o auxílio financeiro do vice-presidente Fernando de Melo Viana, o ex-deputado federal consegue fundar o seu novo jornal diário, chamando-o de “Crítica”. Nessa mesma época, Nelson passa a trabalhar como cronista esportivo, escrevendo textos antológicos sobre o time do qual era torcedor fervoroso, o Fluminense Futebol Clube. Seus textos eram comumente publicados no “Jornal dos Sports” e, juntamente com seu irmão, Mário Filho, tiveram uma forte influência para que os jogos Fla-Flu³² ganhassem o prestígio e virasse um dos grandes clássicos do futebol brasileiro. Para

³⁰ Posteriormente, a rua Alegre, que ficava localizada no bairro da Aldeia Campista, sumiu juntamente com o bairro, sendo ambos absorvidos pelo Andaraí, Maracanã, Tijuca e Vila Isabel.

³¹ Inclusive, na obra escolhida para análise nesse trabalho, *Vestido de noiva*, o pacto de morte surge de uma forma bastante significativa na personagem de madame Clessi.

³² Confronto clássico do futebol brasileiro, formado pelos times Flamengo e Fluminense.

elaborar os textos que diziam respeito ao seu time, Nelson convocava personagens fictícios criados por ele, sendo eles *Gravatinha* e *Sobrenatural de Almeida*.

Seguindo seus irmãos Mílton, Mário Filho e Roberto, Nelson também passou a integrar a redação do novo jornal de seu pai. “Crítica” era um sucesso de vendas, misturando uma cobertura política apaixonada com o relato sensacionalista de crimes. Porém, o jornal tinha seus dias contados. No dia 26 de dezembro de 1929, a primeira página do jornal trazia estampado o relato da separação do casal Sylvia Serafim e João Thibau Jr., ilustrada por Roberto e assinada pelo repórter Orestes Barbosa. Com ela, viria também uma tragédia. Sylvia, cujo nome fora exposto na reportagem, invadiu a redação de “Crítica” e atirou em Roberto. Nelson testemunhou o crime e a agonia do irmão, que morreu dias depois.

Mário Rodrigues entrou numa depressão profunda e deixou-se levar pela bebida, tentando afogar ali o que doía dentro de si. Com seu definhamento pessoal, acabou falecendo meses depois que seu filho fora assassinado. Sylvia, por sua vez, foi apoiada pelas sufragistas e por boa parte concorrente do “Crítica”, acabou sendo absolvida do crime. Durante a Revolução de 30, a gráfica e a redação do jornal deixam de existir. Sem fonte de sustendo, a família Rodrigues mergulha em extrema decadência financeira.

Foram anos de fome e dificuldade que circularam a família, que passou a aprender a viver com o mínimo possível, racionando a comida para todos os onze irmãos e a mãe. Pouco afinados com esse novo regime, os Rodrigues também foram assolados pela tuberculose. Com a ajuda de seu irmão Mário Filho e de Roberto Marinho, Nelson passa a trabalhar no jornal “O Globo”, com um agravante: não recebia salário. Apenas em 1932 que foi efetivado como repórter no jornal. Todavia, dois anos depois, em 1934, Nelson recebe o diagnóstico de tuberculoso e precisa sair do Rio de Janeiro para se tratar, passando quatorze meses internado no sanatório situado em Campos do Jordão, em São Paulo. Seu tratamento foi custeado por Roberto Marinho, que conquistou a gratidão de Nelson pelo resto da sua vida. Recuperado, Nelson volta ao Rio e assume a seção cultural de “O Globo”, fazendo a crítica de ópera.

No jornal, foi editor do suplemento “O Globo Juvenil”. Além de editar, Nelson roteirizou algumas histórias em quadrinhos para o suplemento, dentre elas, uma versão de *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, com desenhos de Alceu Penna. Em 1940 casou-se com Elza Bretanha, sua colega de redação e, a partir dessa década, Nelson passou a dividir-se entre o emprego em “O Globo” e começou a elaboração das suas peças teatrais. O teatro entrou na vida de Nelson Rodrigues por acaso. Uma vez que se encontrava em dificuldades financeiras, achou no teatro uma possibilidade de sair da situação difícil em que estava. Em 1941, lança seu primeiro texto dramático, *A mulher sem pecado*, apresentada no Teatro Carlos Gomes, no Rio

de Janeiro, e interpretada pelo Grupo Comédia Brasileira. Porém, teve uma estreia frustrada e sem sucesso.

Pouco tempo depois, em 1943, Nelson assinou a revolucionária peça *Vestido de noiva*.

Nelson temia que o público, não entendendo nada, detestasse a peça, atirasse ovos e hortaliças. O título era uma coisa lírica, recendendo a água de flor de laranjeira. Mas só os extremamente incautos iriam ao Municipal aquela noite à espera de lirismos – todos já sabiam que se tratava de algo ‘revolucionário’ (CASTRO, 1992, p. 169).

Com toda a complexidade em se tornar um “gênio incompreendido” (CASTRO, 1992), a peça estreou no grandioso Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o grupo Os Comediantes e com a direção do polonês Zbigniew Ziemiński. As primeiras Alaíde e Lúcia foram, respectivamente, Evangelina Guinte da Rocha Miranda³³ – sob o pseudônimo de Lina Gray – e Stella Perry, ambas mulheres da alta sociedade carioca. O teatrólogo Nelson Rodrigues seria o criador de uma sintaxe toda particular e inédita nos palcos brasileiros. Suas personagens trouxeram para a ribalta expressões tipicamente cariocas e gírias da época, como "batata!" e "você é cacete, mesmo!". Com seu estrondoso sucesso, até hoje a produção é considerada um divisor de águas no teatro brasileiro por ter inaugurado o teatro moderno no país.

Sendo esteticamente realista em pleno Modernismo, Nelson não deixou de inovar tal como fizeram os modernos. O autor transpôs a tragédia grega para a sociedade carioca do início do século XX, e dessa transposição surgiu a "tragédia carioca", com as mesmas regras daquela, mas com um tom contemporâneo. O erotismo está muito presente na obra de Nelson Rodrigues, o que lhe garante o título de realista. Nelson não hesitou em denunciar a sordidez da sociedade tal como o fez Eça de Queirós em suas obras. Esse erotismo realista de Nelson teve sua gênese em obras do século XIX, como *O Primo Basílio*, e se desenvolveu grandemente na obra do autor pernambucano. Em síntese, Nelson foi um grande escritor, dramaturgo e cronista, e está imortalizado na literatura brasileira.

No ano que findou a Segunda Guerra Mundial, Nelson deixou seu trabalho em “O Globo” e passou a trabalhar nos “Diários Associados”. Em “O Jornal”, um dos veículos de propriedade de Assis Chateaubriand³⁴, começou a escrever seu primeiro folhetim, *Meu destino é pecar*, assinado pelo pseudônimo de Suzana Flag. O sucesso do folhetim alavancou as vendas

³³ A atriz Lina Gray foi anunciada na estreia de *Vestido de noiva*, encantando o público e, posteriormente, nunca mais vista. Nelson conta que outros produtores teatrais foram à procura da mulher e não mais a encontraram, pois Evangelina só atuou na primeira versão dessa peça revolucionária e, depois, nunca mais subiu num palco.

³⁴ Conhecido como Chatô, foi um magnata das comunicações no Brasil entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1960.

de “O Jornal”, o que incentivou Nelson a escrever sua terceira peça, *Álbum de família*. Por tratar do incesto, tema que ainda no século XXI é alvo de críticas e tabus, em 1946 a peça foi submetida à Censura Federal e proibida de ser veiculada ou interpretada nos diversos teatros do país, sendo liberada novamente apenas na década de sessenta. Nas palavras do dramaturgo

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia (RODRIGUES, 1949, p. 8).

Em abril de 1948, lançou *Anjo negro*, peça que possibilitou a Nelson a sua moradia no bairro do Andaraí, ainda no Rio de Janeiro. Em 1949, estreou *Doroteia*. Ao chegar na década de cinquenta, Nelson passou a trabalhar com Samuel Wainer, no jornal “A Última Hora”, local onde vários dos seus irmãos também trabalharam, inclusive suas irmãs mulheres, desenvolvendo seus dons de escritores e jornalistas, ambos herdados por seu falecido pai. Nesse trabalho, Nelson publicou sua série de crônicas de maior sucesso jornalístico, *A vida como ela é*.

Na década seguinte, Nelson passou a trabalhar na recém-fundada TV Globo, participando da bancada da “Grande Resenha Esportiva Facit”, a primeira “mesa-redonda” sobre futebol da televisão brasileira e, em 1967, passou a publicar suas *Memórias* no mesmo jornal “Correio da Manhã” onde seu pai trabalhou cinquenta anos antes, ao chegar no Rio de Janeiro, visando dar uma vida mais segura e melhor para a sua família.

Nos anos 70, já consagrado como jornalista e teatrólogo, tendo publicado seus folhetins de enorme sucesso e suas peças teatrais, a saúde de Nelson começa a decair, por consequência de problemas gastroenterológicos³⁵ e cardíacos de que era portador. O período coincide com os anos do regime militar, que Nelson sempre apoiou. Como cronista do jornal “O Globo” tinha como grande destaque nos seus textos o ataque a diversos oposicionistas do regime.

³⁵ Inchaço excessivo e gases; normalmente, são desconfortos passageiros causados por alimentos ou acúmulo de toxinas. Dependendo da gravidade, podem dizer respeito a doenças mais graves, como a Doença de Crohn, a Síndrome do Intestino Irritável e colite.

Nelson faleceu numa manhã de domingo, em 1980, aos 68 anos de idade, de complicações cardíacas e respiratórias. Foi enterrado no Cemitério São João Batista, em Botafogo. No fim da tarde daquele mesmo dia ele faria treze pontos na Loteria Esportiva, num “bolão” com seu irmão Augusto e alguns amigos de “O Globo” (CASTRO, 1992).

3.2 VESTIDO DE NOIVA

Como tratado no tópico anterior, Nelson Rodrigues e sua família passavam por alguns problemas financeiros, além de serem assolados pela tuberculose, o que dificultava ainda mais a vida dos quatorze irmãos e de Maria Esther. Todavia, Nelson passa a se consagrar e a revolucionar o texto dramático a partir da década de 40. Para entender o tamanho da revolução, é importante voltar nessa época e explanar a situação do teatro brasileiro.

Até o início de 1940, a produção teatral do Brasil era bastante simplista, tanto nos seus textos quanto em suas atuações. As peças eram resumidas a comédias encenadas por atores e não existia a necessidade de passarem pelo processo de decorar o seu próprio texto³⁶, além de não possuírem um cenário muito bem elaborado, geralmente reciclado e reutilizado de uma produção para a outra, tornando tudo um tanto rudimentar. Nelson Rodrigues, fazendo sua carreira jornalística trabalhando no “O Globo”, passou a dar passos curtos dentro do âmbito teatral, com o objetivo de ganhar mais dinheiro para ajudar a situação financeira da sua família. O seu primeiro pontapé foi com *A mulher sem pecado*, que lhe rendeu pouca atenção, mas não o deixou desanimar.

Imbuído da faísca que salta dos ousados, o mais novo dramaturgo produziu, em apenas seis dias, *Vestido de noiva*, classificada como uma peça desafiadora e diferente de tudo que já havia sido feito em teatro no Brasil. Nelson rodou o Rio de Janeiro e falou com diversos dos seus conhecidos, buscando alguém que pudesse montar a sua mais recente obra-prima. Porém, não encontrou quem se dispusesse a enfrentar aquele desafio, diziam que era impossível. O único que acabou aceitando a proposta, depois de grande insistência da parte do autor, foi Abadie Faria Rosa, que se arrependeu logo depois e não disse mais nenhuma palavra a respeito.

Então, o texto de Nelson chegou às mãos de Thomaz Santa Rosa, cenografista de renome e integrante de “Os Comediantes”, grupo de teatro amador carioca, que mal pôde acreditar no que lia e passou as páginas ao diretor do grupo, o polonês Ziembinski. Ambos haviam assistido

³⁶ Em muitas apresentações, os atores se utilizavam de “pontos”, ou seja, uma pessoa ficava responsável por soprar as falas ao ator por um buraco no palco (CASTRO, 1992).

à montagem de *A mulher sem pecado* e concluíram que o bom texto de Nelson fora soterrado por uma montagem totalmente desastrosa³⁷. Assim, na crença de que era capaz de produzir algo melhor, a dupla decidiu se arriscar na empreitada de dar vida à fantasia do autor (CASTRO, 1992).

A explicação do pânico entre os profissionais de teatro da época diante de *Vestido de noiva* é explicável: trata-se de uma encenação com três planos diferentes de acontecimentos – a realidade, o delírio e a memória. A protagonista, Alaíde, encontra-se à beira da morte, logo após um acidente de carro, sendo a batida a primeira cena da peça. A partir dela, um devaneio comatoso toma conta da mente da protagonista e conjura uma conversa da moça com madame Clessi, cafetina assassinada em 1905 e cujo diário Alaíde encontrou no sótão da sua casa. São as interações surreais entre as duas que revelam ao público as histórias prévias de ambas as mulheres.

Alaíde, dona de uma personalidade mimada e invejosa, lida com as implicações posteriores ao roubar o namorado da sua irmã Lúcia. Madame Clessi, apaixonada por um menino de 17 anos, acaba sendo vítima desse amor condenável. Duas mulheres que jamais se conhecem – visto que a morte de Clessi foi quase quarenta anos antes do acidente ocorrido – a não ser no delírio de Alaíde. O autor situa sua obra como uma trama de “ações simultâneas em tempos diferentes”. Segundo Magaldi (1993), a partir do acidente de que é vítima,

a protagonista Alaíde, em estado de choque, reconstitui os acontecimentos marcantes de seu passado próximo e se entrega às fantasias do subconsciente, encontrando-se no território do imaginário com Madame Clessi, a mundana de existência aventureira, com quem se identifica e se compensa do cotidiano insatisfatório. A matéria primordial de *Vestido de noiva* é, assim, a projeção exterior da mente de Alaíde.

A morte de Alaíde – sem que fique esclarecido se acidental ou provocada – estende um manto de mistério sobre este triângulo de criaturas, marcado pelos confrontos, a inveja e o rancor. A irmã de Alaíde, Lúcia, profere em vida uma promessa: quando Alaíde morresse, ela se casaria com aquele que, originalmente, era seu homem. Nem o casamento com o viúvo livra Lúcia da infelicidade.

É perceptível que essa história já é complexa desde o papel, em que todas as mudanças de plano ficam mais claras pelas rubricas do texto. Imagine-se então no palco, com alterações rápidas de ambiente, com Alaíde ora vestida de noiva, ora na maca do hospital. No total, foram 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, além de mesas e cadeiras movimentadas por fios

³⁷ Essa montagem foi feita, por sinal, por Abadie Faria Rosa.

invisíveis para alterar o cenário com rapidez (CASTRO, 1992). Ou seja, um enorme desafio técnico para a produção, além de um incrível desafio de compreensão para o público.

Ao realizar a leitura das peças trágicas, sobretudo as tragédias euripidianas, como trazido brevemente no primeiro tópico do capítulo inicial desse trabalho, solidifica a ideia de que a obra é cultura e produto de um contexto do qual o autor a extraiu e que, aliada à sua vivência pessoal, exige o conhecimento desse contexto para que tal obra seja compreendida e sua própria existência seja validada. Esta afirmação está abalizada por Vernante e Vidal-Naquet (1999): “cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, [...] Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto” (p. 8). Acrescentam ainda que “é em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público [...] e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo o seu peso de significações” (VERNANT e VIDAL-NAQUET. 1999, p. 8).

Rabelo (2004) alega que se o contexto autobiográfico e o peso dos infortúnios da vida não explicam a obra do dramaturgo – obra essa que possui vida própria –, então não sobram dúvidas de que eles compõem os fundamentos da típica visão de mundo desse autor, que encontrará formalização em seu teatro, o qual irá se caracterizar, essencialmente, por uma acentuada tragicidade. Ao nos depararmos com a vida de Nelson Rodrigues, como explanado no tópico anterior, vimos que a rua Alegre e seus vizinhos acabaram se transformando no primeiro laboratório do dramaturgo. Esse processo é explicado por Maingueneau (1995): “a vida não está na obra, nem a obra na vida, e contudo elas se envolvem reciprocamente” (p. 61).

Em seu primeiro contato com as entranhas do ser humano, observando os mecanismos de vivência nos quais todos ali estavam inseridos, Nelson acaba por se inspirar tantas e tantas vezes nos acontecidos da rua carioca, transformando-os em cenas e atos no palco teatral. Castro (1992), com relação à *Vestido de noiva*, traz ao leitor algumas “coincidências” entre a rua Alegre e a peça em questão. A primeira coincidência diz respeito ao nome da protagonista. O biógrafo explica na passagem que “uma das filhas de dona Laura, e a última a morrer enquanto ele morou na rua Alegre, chamava-se Alaíde” (CASTRO, 1992, p. 30). Além dessa, ainda em um outro momento, ao ouvir uma conversa entre duas vizinhas, Nelson acaba memorizando que elas falavam sobre encontrarem um diário no sótão de casa. “Onde ressurgiria depois essa história de um diário encontrado num sótão? Ah, sim, na memória de Nelson: ele a incluiria em ‘Vestido de noiva’, no diário de madame Clessi no baú por Alaíde” (CASTRO, 1992, p. 39).

[...] a experiência vivenciada pode ser uma das possibilidades plausíveis de conceber o mundo, ao passo que o distanciamento diante dele permite ao escritor descrevê-lo, seja qual for a maneira de representação escolhida. Daí

decorre que dá um limite para este distanciamento ou possível impessoalidade que o escritor assumiria no seu processo, pois a todo momento pode vazar ou transcender sua visão de mundo (PAULO, 2011, p. 34).

A montagem da peça elevou o grupo “Os Comediantes” à condição de criar o primeiro espetáculo efetivamente moderno do nosso teatro, apoiado em texto de um autor nacional. Diante disso, o crítico Décio de Almeida Prado (1996) fez questão em realizar um extenso e elogioso comentário frente ao espetáculo apresentado:

É provável mesmo que em nenhuma outra peça tenha Ziembinski sido tão feliz na *mise-en-scène*, como nesta. [...] com intuição admirável, adivinhou e valorizou tudo o que o autor quis dizer, dando à peça uma interpretação das mais lúcidas. O próprio estilo da representação, o próprio jogo dos atores acompanharam fielmente o ziguezaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação são jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas da memória, já mais próximas do cotidiano, e, ainda mais, com as cenas do plano da realidade, que chegam até o naturalismo perfeito da mesa de operação (p. 6).

É interessante analisar também a reação dos presentes na noite de estreia do espetáculo. Em um primeiro momento, é descrita como fria, com poucos aplausos no fechamento do primeiro e segundo atos. Com o final da peça, reina o silêncio, até que, aos poucos, o som das palmas foi crescendo e terminou em triunfal ovação. Nelson, em seu camarote, nem chega a ser notado pelo público – que clama pelo autor, mas não consegue desgrudar os olhos do palco.

Não houveram muitos registros da encenação, a não ser algumas poucas fotos da estreia. Os atores, a maioria amadores e alguns que nunca sequer tinham atuado – incluindo as mulheres que fizeram o papel de Alaíde e Lúcia, como dito no tópico anterior –, nenhum fez carreira de grande sucesso.

Figura 4 – Cena do primeiro espetáculo de *Vestido de noiva*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural³⁸

O esforço da equipe e do autor, que se aproveitou dos seus conhecimentos do meio teatral e também do âmbito jornalístico para fazer um marketing positivo a respeito da peça, foi compensado. Alguns poderiam argumentar que o alvoroço criado de maneira mais ou menos artificial foi o responsável pelo sucesso da encenação, já que o trabalho de divulgação antes da estreia foi grande e árduo. Mas, é bastante claro que só a representação do palco não seria suficiente para causar todo o tumulto em torno da obra em questão. *Vestido de noiva* é um texto que carrega consigo uma força impressionante, com diálogos ágeis, entrecortados, mantendo os mistérios com eficiência até que sejam revelados ao espectador.

Além disso, é válido principalmente o destaque da construção das personagens que carregam consigo as características da escrita rodrigueana, exibindo sem pudor as diversas faces do desejo pelo proibido: a identificação entre Alaíde e Clessi, que assumem personalidades opostas aos papéis sociais que representam; as relações desleais estabelecidas com Pedro, o cafajeste adorado pelas duas irmãs, como ressaltado na seção de caracterização do *corpus*; além do irresistível apelo da morte quando um se mostra obstáculo às vontades egoístas do outro. São conflitos universais, psicologicamente densos e de todo reconhecíveis em muitos dos indivíduos da sociedade, o que torna o texto de Nelson Rodrigues catártico em grande medida, como têm sido as boas peças desde o teatro grego.

O dramaturgo pernambucano acertou ao apostar na ousadia e inquietude que traz nos devaneios de Alaíde. Modificou, assim, o panorama do teatro da época e abriu caminho para

³⁸ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399276/vestido-de-noiva>>. Acesso em nov. 2020.

uma nova geração de escritores que vieram em seu encalço, fazendo o público entender que a provocação incomoda e pode resultar em fracasso – mas é dela que é feita a arte.

3.3 AS LOUCURAS E OS ATOS EM *VESTIDO DE NOIVA*

O texto dramático escolhido como *corpus* deste trabalho tem como classificação, dentre a vasta dramaturgia produzida por Nelson Rodrigues, seu lugar nas peças *psicológicas*. O cenário se divide em três planos: o primeiro é o plano da alucinação; o segundo, a memória; o terceiro, a realidade. O som do carro derrapando e o oco do encontro do corpo de Alaíde com a lataria do carro chega até a ser ouvido pelo leitor, tendo a imaginação ainda escura, sem nenhuma ação de personagens. Apenas imaginamos o acidente. *Vestido de noiva* se inicia.

O chamar de Alaíde por madame Clessi é automático quando o plano da alucinação se ilumina. Observamos uma mulher consideravelmente desnorteada, num ambiente que não faz parte da sua vivência diária: uma espécie de bordel. Aqui, podemos levantar uma discussão sobre a ação dramática. A teoria aristotélica preconizava que ela tivesse seu começo *in media res*, de modo que a peça tenha seu início com os conflitos já instaurados ou potencialmente impulsionados. É exatamente isso que temos ao nos depararmos com o início da história de Alaíde. Ela *já* foi atropelada, ela *já* está em seu estado alucinatório. Não precisamos, como espectadores ou leitores, esperar que algo aconteça. O ato já está em vigor.

As mulheres presentes no espaço do bordel acabam por não dar cabimento à presença de Alaíde, que continua insistindo em saber onde madame Clessi está. Até que uma delas finalmente diz que a *cocote*³⁹ morreu. O surto e a negação de Alaíde – dentro do seu estado alucinatório – começa a se expor: “Alaíde (*recuando*) – É mentira, Madame Clessi não morreu. (*olhando para as mulheres*) Que é que estão me olhando? (*noutro tom*) Não adianta, porque eu não acredito!” (RODRIGUES, 2017, p. 11).

A troca de cenários se inicia e permanecerá assim durante o restante de todo o texto. É válido destacar que essa troca não é algo dinâmico, ou que tenha “deixas” para acontecer ou até que seja algo esperado. O leitor-espectador não espera mudanças em cenários dessa maneira tão drástica⁴⁰ feita por Nelson. A quem lê ou assiste é uma surpresa, pois estamos focados no que está se desenrolando e, principalmente, queremos saber o desfecho daquele acontecido ou daquela história que está sendo construída pelas ações e falas dos personagens. A mudança,

³⁹ Palavra de origem francesa que, no Brasil do começo do século XX, designava uma prostituta galante e refinada.

⁴⁰ Aqui, o sentido da palavra não está no pejorativo. As mudanças de cenário são realmente inesperadas.

sem precedentes, acaba por nos deixar não frustrados, mas curiosos. Existe aí uma quebra de expectativa diante do que está ocorrendo e do que vai acontecer, pois linearidade não é uma característica desse texto dramático. Cabe ao leitor-espectador fazer a sua própria linha de raciocínio.

A partir dessas considerações, podemos levantar mais uma vez a voz de Sandra Luna (2008). O movimento de inconstância das cenas, não pensando pelo lado concreto do seu desenrolar, mas pela mudança de foco e pela já dita falta de linearidade, podemos pensar essa peça como uma reflexão do que acontece nos pensamentos humanos. Estamos, constantemente, mudando de pensamentos, sem uma sequência lógica. Muitas das vezes, absortos em alguma tarefa específica, acabamos por levar o nosso devaneio para longe do que está sendo feito no momento presente. Segundo Luna, ao nos aproximarmos do século XX, o investimento na subjetividade racional que caracteriza o homem moderno começa a adquirir novos contornos.

Embora os teóricos do drama tenham insistido na categorização da vontade livre e consciente como os componentes dramáticos por excelência, outras instâncias dão a ver que a vontade humana parece não ser tão livre e nem tão consciente assim. Várias são essas instâncias que denunciam a falácia da crença em um sujeito unificado, senhor de sua consciência e de suas ações. (LUNA, 2008, p. 227).

O que o teatro pré-rodriguelano gostava de trazer era, justamente, essa sensação de que o sujeito tinha sob seu controle a sua consciência e até que lugar você *decidiria* levar o seu pensamento. Podemos ver, com *Vestido de noiva* e a escolha de distribuir os acontecimentos de modo (des)organizado, que mais uma vez o espelho do que é verdadeiro no ser humano – essa incapacidade de controle sobre tudo – está sendo exposto à vista de todos os que assistem ou leem, eles gostando ou não de enfrentar essas verdades.

Essa mudança de cenário – passando da alucinação de Alaíde para o acontecimento da realidade – traz para a história os elementos jornalísticos que sempre foram tão presentes na vida de Nelson Rodrigues. Em sua biografia, Castro (1994) diversas vezes explica como funcionava a chegada de uma notícia na redação de um jornal, realidade vivida diariamente por Nelson. O informante ligava para o jornalista que teria mais potencial de divulgar aquela história, na sua opinião. A partir dessa ligação, a notícia espalhava-se de redação em redação e a corrida para a publicação de um “extra” era dada largada. Agora, não era mais a detenção da informação que importava, mas a rapidez com que ela era veiculada. Durante as cenas que aparecem os jornalistas da peça, essa realidade é muito bem exposta, como em

PIMENTA – É o *Diário*?
 REDATOR – É.
 PIMENTA – Aqui é o Pimenta.
 CARIOCA-REPÓRTER – É *A Noite*?
 PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher
 [...] PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio.
 [...] CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos na frente do relógio.
 Atravessou na frente do bonde.
 [...] PIMENTA – O chofer fugiu. (RODRIGUES, 2017, p. 12)

Vemos, não somente nessa passagem, mas em algumas várias outras que aparecem durante o texto, dois homens informantes – Pimenta e Carioca-repórter – informando a dois jornais diferentes – *Diário* e *A Noite* – sobre o mesmo acontecido, com pontos de vista diferentes. Um carro ou um bonde? O chofer fugiu ou não? Ou melhor, tinha mesmo um chofer? Todos esses questionamentos eram próprios da vida diária de um jornalista, conhecida muito bem por Nelson Rodrigues.

Segue-se a história, mais uma vez sendo interrompida pelo apagão de luzes no sítio da realidade e acendendo a alucinação mais uma vez. Nesse momento, Alaíde começa a ver um homem e seu pânico – antes trazido à tona pela negação da morte de madame Clessi – mais uma vez retorna. Esse homem, nas palavras de Alaíde, tem o mesmo rosto do seu marido, “a mesma cara!” (RODRIGUES, 2017, p. 13). Mas a mulher nem sequer tem certeza se é casada, pois não lembra. Se diz uma mulher sem memória e a única importância que tem para ela, ali naquele momento, é falar com Clessi. O restante, que rodeia a sua vida, não é interessante ou importante.

E é nesse momento que o questionamento acerca da loucura começa a surgir. “3ª MULHER (*em voz baixa*) – Você o que é, é louca. / ALAÍDE (*impressionada*) – Sou louca? (*com doçura*) Que felicidade!” (RODRIGUES, 2017, p. 13); também, na mesma situação, Alaíde acaba sendo alvo do desejo do homem com a cara do seu marido e decide por mentir para ele sobre sua estadia no bordel. Ao ser pego confirmando a mentira de Alaíde, esta, se rebela, e mais uma vez é colocada na condição de “fora de si”: “2ª MULHER (*apaziguadora*) – Desculpe, doutor. Ela é louca! (*para Alaíde*) Madame não gosta disso! / O HOMEM – Por que é que põem uma louca aqui? / [...] O HOMEM (*formalizado*) – Vou-me queixar à madame. Não está direito!” (RODRIGUES, 2017, p. 15).

O questionamento vai para o conceito de loucura aqui empregado. Que loucura é essa, já no meio de uma alucinação? Não seria a *pessoa* Alaíde a louca, já que todos estão inseridos ali, naquele ambiente que por si só, já é um desnorreamento por completo. É a partir dessa tentativa de entender a loucura presente no âmbito da alucinação – e posteriormente em como

isso tudo é influenciado pelo real e pelas lembranças, e como essas lembranças e essa realidade é influenciada pela alucinação – que podemos trazer a voz de Hegel (1980) acerca da *ação dramática*.

A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem. (p. 288).

É perceptível, após fazer a conversa entre o texto dramático de Nelson e as colocações de Hegel, que absolutamente *tudo* em *todos* os acontecimentos que já se desenrolam e ainda se desenvolverão em *Vestido de noiva* está interligado. Não há uma independência de personagens – seja Pedro, Alaíde, Lúcia ou Clessi –, nem uma independência de cenários – alucinatório, real ou de memória. Pode-se inferir, diante disso, que cada construção na peça dialoga diretamente com outra e tirar uma parte dela para analisar isoladamente é cancelar a obra como um todo, pois não há individualidade. Portanto, se Alaíde, em momentos, é colocada como louca, acaba por ser toda a estrutura da peça uma construção psicótica.

Podemos também trazer as contribuições de Ball (1999) acerca da construção do texto dramático ao analisarmos as passagens de *Vestido de noiva*. Para ele, a *teatralidade* é aquilo construído para provocar forte reação através de estratégias, tais como: o conflito, a novidade, a mudança. A ação para ele seria a junção de dois eventos, no qual um deve conduzir ao outro: “as ações são tijolos fundamentais na construção de uma peça” (BALL, 1999, p. 25). Uma ação determina outra, visão moderna que segue o princípio proposto por Aristóteles de causalidade, uma coesão lógica da trama, fundamental à construção da verossimilhança.

Após mais duas aparições de outros homens – o primeiro, uma espécie de criado que limpava o bordel e o outro mais um cliente, de chapéu e guarda-chuva – com o mesmo rosto do marido ainda não lembrado de Alaíde, ela consegue começar a conversar com madame Clessi, que surge finalmente no desenrolar da história. A protagonista conversa animadamente com ela, tentando lembrar-se dos detalhes dos diários e em que ocasião foi descoberto os escritos no sótão. Descobrimos que a família de Alaíde se mudou para a mansão de madame Clessi e passaram a fixar residência lá. O ambiente que sempre “terminava em orgia” (RODRIGUES, 2017, p. 20) era incômodo à mãe de Alaíde, que se coloca como uma mulher de extremo recato. Também é nessa lembrança que descobrimos a causa da morte de madame Clessi: fora assassinada, um crime veiculado com grandeza pelos jornais cariocas.

Enquanto se desenrolam diálogos entre Clessi e Alaíde, o plano da realidade é modificado do cenário jornalístico para uma sala de operação. Pela conversa entre os médicos, a situação da paciente é crítica e há probabilidades até de amputação de membros. Novamente, no plano alucinatório, o homem, cliente do bordel e com a cara de Pedro, marido de Alaíde, acusa-a de assassinato. A protagonista se assusta, mas acaba afirmando que sim, que matou o noivo.

ALAÍDE (*patética*) – Matei. Matei meu noivo.

HOMEM – Ela disse – ‘matei meu noivo’. Foi. Eu assisti.

ALAÍDE – Não assistiu nada! Não tinha ninguém! E não foi meu noivo. Foi meu marido!

[...] ALAÍDE (*histérica, para o homem*) – Agora me leve, me prenda – sou uma assassina. (RODRIGUES, 2017, p. 25)

A partir dessa passagem em diante, não só os personagens em cena firmam a falta de linearidade, mas também o leitor-espectador começa a se perguntar até que ponto é são e até que ponto é louco. Com os detalhes do assassinato contados por Alaíde, é impossível saber se ela está recobrando a memória, de fato, ou se apenas está contando uma história inventada, como fez com a história que contou ao primeiro homem com cara de Pedro, quando disse que era uma prostituta como as outras no bordel.

Podemos fazer um processo de reflexão ligando essa situação – e outras, da mesma natureza – com o que foi discutido no capítulo psicanalítico acerca das estruturas psicóticas propostas por Freud e os pós-freudianos. Sabe-se que o sujeito psicótico tem como uma das características achar a realidade *insuportável*. Alaíde – e todos os outros personagens, vale lembrar sempre aqui que a história é uma teia interligada em todos os pontos – está numa situação de alucinação, tendo corpo e mente desligados um do outro. A criação das situações, bem como os diálogos travados com madame Clessi e todos os outros aparentes no plano alucinatório, são o inconsciente de Alaíde falando o que ela mesma sente e o que ela mesma acha, tendo anteriormente sido influenciada pelo que aconteceu no plano das memórias. Portanto, anteriormente já era insuportável para Alaíde viver naquela realidade. No alucinatório, ela tem a possibilidade de modificar o que quiser, para que se torne mais confortável para ela – e para quem teoricamente a rodeia – “viver”.

Depois da Alaíde da alucinação mostrar para Clessi como a Alaíde do plano da memória matou Pedro, seu marido, as duas voltam para o plano alucinatório e decidem carregar o corpo do homem para que a polícia não visse nenhum vestígio do crime. Não se sabe como seria o papel da polícia na alucinação, mas com essa colocação percebe-se que Alaíde, em momentos,

tem consciência de que está vivendo uma criação da sua mente – quando leva Clessi para ver cenas da memória – e, em outros momentos, ela não faz essa distinção, pois pensa que está no plano real e a polícia tem algum poder sobre seus atos.

Começamos a perceber, pelas interferências feitas pelo homem com cara de Pedro, que ele realmente se trata de uma voz da consciência de Alaíde. Enquanto madame Clessi parece ser uma criação de personagem a partir da leitura da protagonista do diário da *cocote*, o homem, não.

ALAÍDE – Mas eu não me lembro por que matei – não me lembro!

HOMEM – Eu sei.

ALAÍDE – Então diga.

HOMEM – Há mulher no meio. (*confidencial*) Uma mulher de véu. Tem um véu tapando o rosto. Percebeu?

ALAÍDE (*surpresa*) – Uma mulher de véu? (*animada*) Mas o senhor então deve saber quem é ela. Tem que saber! Diga!

HOMEM – Não digo. (*cumprimenta*) Com licença. Adeus! (*antes de desaparecer*) Lembre-se do seu casamento! (*sai*)” (RODRIGUES, 2017, p. 35-36).

Em outros momentos, Alaíde se faz o mesmo questionamento diante de uma mulher de véu. Ela não consegue se recordar dela, ou do seu rosto, mas sabe que ela tem alguma relação com o suposto assassinato que a protagonista cometeu contra seu marido. O homem, em seu papel de memória ou de inconsciente, acaba por trazer uma informação à tona: o casamento de Alaíde tem relação com a mulher de véu, que tem relação com o assassinato. Esse detalhe faz com que o desenrolar das dúvidas até agora não respondidas comecem a tomar um certo rumo. Novamente, o real e as memórias se misturando e tendo influência direta na alucinação da mulher. Por mais que ela tente se afastar, é um processo cansativo e aparentemente impossível.

Os feixes de memória de Alaíde realmente começam a tomar forma depois da dica do homem sobre seu casamento. Levando madame Clessi até as lembranças do dia do casório no plano das memórias, os fatos começam a se desenrolar. Estão no quarto Alaíde, seus pais e, posteriormente, surge sua sogra, dona Laura. Esta, após elogiar a nora e escutar seus pedidos entre a Ave-Maria de Gounod ou Schubert, nota a presença de alguém que Alaíde – e, consequente mente, o leitor-espectador também não – não consegue distinguir quem seja.

(D. Laura parece ter notado a presença de uma pessoa que até então não vira. Dirige-se a essa pessoa invisível, beijando-a, presumivelmente, na testa)

D. LAURA – Desculpe. Eu não tinha visto você.

(Pausa para uma resposta que ninguém ouve)

D. LAURA (*risonha*) – Quando é o seu?

(pausa para outra resposta)

D. LAURA (*maliciosa*) – Qual o quê? Está aí, não acredito! Tão moça, tão cheia de vida! (RODRIGUES, 2017, p. 40)

É com a saída dos personagens em direção ao casamento e o som da marcha nupcial que se encerra o primeiro ato. O início do segundo ato ainda é sobre o questionamento dessa pessoa invisível que o homem, e agora também madame Clessi, insistiam na importância. Alaíde, muito a contragosto, começa a esforçar a sua memória, até que finalmente aparece a tão falada mulher de véu em sua lembrança do casamento. Inicia-se, nas lembranças, uma discussão entre Alaíde e a mulher desconhecida. O leitor-espectador passa a perceber que é algo que já deveria ter sido discutido anteriormente, mas nenhuma das duas se colocou na posição de ter coragem o suficiente para trazer o assunto à tona. E então, descobrimos um dos principais pontos que ligará a história de todos os personagens.

MULHER DE VÉU – [...] Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!

ALAÍDE (*gritando*) – Tem gente ouvindo! Fale baixo.

MULHER DE VÉU (*excitada*) – Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?

ALAÍDE (*entre suplicante e intimativa*) – Você não vai fazer nada!

MULHER DE VÉU (*com desprezo*) – Ah! Está com medo. (*irônica*) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha. (RODRIGUES, 2017, p. 46).

A relação da mulher de véu, Alaíde e Pedro é explicitada: os três acabaram por formar um triângulo amoroso. Ainda durante a discussão, Alaíde afirma que a conquista do futuro marido foi proposital, ela realmente queria separar a mulher e Pedro para que o lugar da moça fosse ocupado pela protagonista. As duas continuam num embate, com insultos proferidos por ambas, cada uma que quisesse ser mais do que a outra. Madame Clessi continua assistindo a cena de camarote, como se fosse realmente uma alma e estivesse ali apenas observando o acontecido. A identidade da mulher de véu não é descoberta, por hora, mesmo com a insistência de Clessi para com Alaíde.

Quando as luzes apagam e o foco muda para o plano da realidade, a cirurgia de Alaíde ainda está acontecendo. Os médicos decidem por amputação do membro, pois não há mais condições de salvá-lo. A rubrica que se segue a decisão médica clareia um pouco a visão do leitor-espectador para o que está acontecendo dentro da mente da protagonista, mesmo que soe confuso e sem concordância. Entende-se que, por causa dos traumas sentidos pelo corpo, sua mente está respondendo de forma desordenada. “(*A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica.*) [...]” (RODRIGUES, 2017, p. 52).

Enquanto, no plano da memória, a discussão entre Alaíde e a mulher de véu se intensifica, o cenário do plano alucinatório mudou completamente. Os personagens estão vestidos de preto, no estilo de vestimenta da época de 1905, com semblantes devastados e bastante contidos. O plano da lembrança passa a dividir-se entre as memórias de Alaíde e as de madame Clessi. Pela primeira vez na peça, vemos Clessi e o namorado, este vestido de uniforme cáqui de colegial, dando a entender a pouca idade que carrega⁴¹. Novamente, vamos trazer às discussões traços das vivências do dramaturgo, que inclui não só em *Vestido de noiva*, mas em outras de suas produções, detalhes que foram de seu conhecimento em vida. Ao falarmos sobre o primeiro trabalho de Nelson Rodrigues no jornal de seu pai, com 13 anos de idade, foi discutido a preferência do pernambucano pelas histórias de juras de mortes e suicídios realizadas pelos jovens casais cariocas dos anos 20. Nelson ressuscita essa memória na relação entre a *cocote* e o jovem, que passa a insistir que ela morra com ele.

[...] FULANO (*meigo e suplicante*) – E aquilo que eu lhe disse?

CLESSI – Não me lembro! O que?

FULANO (*meigo e suplicante*) – Quer morrer comigo? Fazer um pacto como aqueles dois namorados da Tijuca?

CLESSI (*sempre terna*) – Lindo! Tem os cabelos tão finos! (RODRIGUES, 2017, p. 55).

A luz deixa de focar nas memórias da madame e voltam para Alaíde e a mulher de véu, ainda numa discussão fervorosa sobre o homem que ambas amam. Descobrimos aqui que o romance entre a mulher e Pedro não se findou depois que ele iniciou seu relacionamento com Alaíde. A verdade, agora exposta aos olhos do leitor-espectador, é que Pedro estava com as duas mulheres ao mesmo tempo, sendo do conhecimento da mulher de véu, mas não de Alaíde. Esta, custa a acreditar, enquanto a mulher faz o que pode ser considerado como uma espécie de premonição sobre a vida de Alaíde: “MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então...me casarei com o viúvo. Só. Tipo de coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo.” (RODRIGUES, 2017, p. 56).

O plano corta mais uma vez, agora para a alucinação. O velório prossegue em seu silêncio mórbido e, algumas falas depois, descobrimos quem é o cadáver e como ele morreu: aquele evento se trata de madame Clessi e seu assassinato, em 1905.

HOMEM DE BARBA (*num gesto largo e voz grave, redonda oratória*) – Está irreconhecível.

MULHER INATUAL – Também, uma navalhada no rosto!

⁴¹ Mais à frente, descobre-se que o menino possui apenas dezessete anos.

[...] **HOMEM DE BARBA** (*tira laboriosamente um vasto lenço do bolso traseiro da calça*) (*assoa-se estrepitosamente*) – Tudo porque ela não quis ir a um piquenique.

MULHER INATUAL – Dizem que tinham combinado morrer juntos. Na hora, ela não quis. Ele então... (RODRIGUES, 2017, p. 57-58)

No fim das contas, por Clessi não querer morrer em conjunto, acabou por morrer forçadamente sozinha. O plano, mais uma vez, retorna à Alaíde e a mulher de véu, as duas agora já esclarecido todos os seus problemas internos e tendo a premonição da morte de Alaíde como ponto principal. Atrapalhadas pela interrupta presença de Pedro, o noivo adentra o quarto e inicia a interação entre os três: Pedro, fingindo inocência enquanto solta palavras ásperas à mulher de véu e mantém seu carinho para com Alaíde; as duas mulheres, ambas sabendo da verdade que ronda entre o trio, fingem que nada conversaram: Alaíde fora ameaçada pela mulher de véu para que não contasse o que sabia ao futuro marido. A partir dessas cenas, o lugar antes vazio nos cumprimentos de D. Laura passam a ser ocupados pela mulher de véu e suas respostas, anteriormente silenciadas. Também passa a ser do conhecimento do leitor-espectador que a mulher de véu não participou da cerimônia do casamento, sendo preciso que a mãe de Alaíde fosse tentar convencê-la, em vão.

A protagonista começa a aceitar o seu estado de confusão, assumindo, em um diálogo no plano alucinatório com madame Clessi, que isso está lhe incomodando profundamente. Para o leitor-espectador, a sensação confusa e agonizante de Alaíde passa a ser a sua própria.

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (*ao lado de Clessi*) – Eu?

CLESSI – Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!

[...] ALAÍDE (*agonizada*) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente. (*num lamento*) É uma misturada! (RODRIGUES, 2017, p. 66-67)

O plano real, da cirurgia de Alaíde, não voltou a aparecer até o momento. Porém, como tudo que acontece na peça – como já dito anteriormente – está minimamente interligado, os acontecidos durante a cirurgia vão influenciando no delírio de Alaíde, bem como as lembranças que seu inconsciente traz à tona, à medida que ela vai “se esforçando” para lembrar. Tantas e tantas vezes, por personagens diferentes, nos planos de memória e da alucinação – nesse caso, sendo o próprio inconsciente, a própria Alaíde – a protagonista foi colocada na condição de louca, maluca. O que a leva para o ponto da psicose, nesse caso? A incapacidade de suportar uma realidade que se desenrola com muitas controvérsias do que ela desejava que acontecesse. Do que, para ela, seria *ideal*.

Para que o aspecto dramático seja atingido, precisa-se que as ações realizadas pelo indivíduo se confrontem com obstáculos procedentes de outros indivíduos os quais buscam fins antagônicos, daí decorrem as complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um. Eventualmente, o conflito principal resultará no apaziguamento do conjunto de conflitos, os quais devem surgir como resultado das circunstâncias da ação dramática. (PAULO, 2011, p. 51).

Próximo ao fim do segundo ato, a agonia diante do não saber a identidade da mulher de véu é cessada. Quando o plano da memória se acende, o convencimento de D. Lúcia – mãe de Alaíde – para com a mulher acaba por denunciar o nome e a filiação entre ela e Alaíde. Trata-se de Lúcia, a irmã de Alaíde. Portanto, nos devaneios iniciais, quando Alaíde pensava que a mulher de véu e Lúcia eram pessoas diferentes, descobre-se que são a mesma pessoa. A partir dessa revelação, é como se os pensamentos de Alaíde passassem a ter uma lógica mais aceitável, apesar de ainda estarem confusos. Os personagens em palco congelam na cena, apenas Alaíde e madame Clessi, que devaneiam juntas, misturando os pensamentos sobre o relacionamento amoroso e o assassinato da *cocote*, bem como o triângulo amoroso formado pelas duas irmãs e Pedro, marido de Alaíde.

O plano da alucinação é substituído completamente: saem os personagens do velório de madame Clessi e surge o cenário da igreja, com a música da Ave-Maria de fundo, como solicitado por Alaíde. No altar, a protagonista e Pedro estão prestes a casar, até a entrada de Lúcia pelo corredor, vestida de noiva, igual à Alaíde.

[...] PEDRO (*cínico*) – Se você chegasse um pouquinho mais tarde, o casamento teria se realizado!

LÚCIA (*desprendendo-se de Pedro, gritando com o punho erguido, como na saudação comunista*) – Eu é que devia ser a noiva!...

ALAÍDE (*excitadíssima, também com o punho erguido*) – Mentirosa! Sua mentirosa! Roubei seu namorado e agora ele é meu! Só meu!

LÚCIA (*com o punho erguido*) – Confessou. Até que enfim! Pelo menos diga, berre: “Roubei o namorado de Lúcia!!!...”

ALAÍDE (*perturbada*) – Não digo nada! Não quero! (RODRIGUES, 2017, p. 74-75).

Os pensamentos de Alaíde acerca das confissões feitas por Lúcia se misturam e confundem leitor-espectador e a própria protagonista. Os questionamentos de madame Clessi, fazendo papel de inconsciente, antes feito pelo homem de barba com feições iguais às de Pedro – “CLESSI – [...] Mas que foi que disse o padre, quando Lúcia apareceu? [...]” (RODRIGUES, 2017, p. 75) – deixam a dúvida: até que ponto o ocorrido no plano da alucinação é verdade e até que ponto é criação dos pensamentos delirantes de Alaíde? O segundo ato se encerra com a

chegada de Pedro no hospital, no plano da realidade, recebendo as primeiras informações do médico sobre o estado de Alaíde. Como esperado, o estado do seu físico está ligado às alucinações.

PEDRO (*agoniado*) – E ela sofreu muito, doutor?
 MÉDICO – Não. Nada. Chegou em estado de choque. Nem vai sofrer nada.
 PEDRO (*chocado*) – Estado de choque?
 MÉDICO – Foi. E isso para o acidentado é uma felicidade. Uma grande coisa.
 A pessoa não sente nada – nada. (RODRIGUES, 2017, p. 76)

O terceiro ato se inicia com as memórias de madame Clessi, em 1905, com seu namorado de dezessete anos. Depois de ter algumas atitudes birrentas contra a *cocote*, o menino acaba fazendo novamente o convite da morte em conjunto para a amada. Clessi ignora, como da primeira vez, perdida em seus pensamentos sobre a aparência entre o menino e seu filho que morreu com quatorze anos. O plano das lembranças se apaga e dá vez ao da alucinação, que continua com o cenário da igreja e a tríade Alaíde, Pedro e Lúcia, as duas brigando, disputando pelo homem que se sente extremamente importante e desejado. Sem mais rodeios, Alaíde finalmente assume, à pedidos gritantes de Lúcia, que sim, roubou seu namorado. A irmã da protagonista caçoa por Alaíde ainda achar que Pedro tem um relacionamento apenas com ela, mas é interrompida pela chegada de D. Lígia, mãe das duas moças. O medo da morte inato à Alaíde aparece mais uma vez.

ALAÍDE (*excitada*) – Foi bom a senhora ter chegado, mamãe!
 D. LÍGIA (*sempre de leque*) – Brigando outra vez!
 LÚCIA (*acusadora*) – É ela, mamãe!
 ALAÍDE (*indignada*) – Eu? Ainda tem coragem!... Mamãe, eles estão desejando a minha morte!
 D. LÍGIA – Tire isso da cabeça, minha filha. Você não vê logo!
 ALAÍDE (*patética*) – Quando eu morrer, eles vão-se casar, mamãe! Tenho certeza!
 PEDRO – Você parece doida, Alaíde! (RODRIGUES, 2017, p. 81).

A loucura de Alaíde é novamente questionada. Mas todos ali presentes não são doidos? Porém, todos ali são criação da mente de Alaíde, que se passa no plano da alucinação. Isso implica dizer que é Alaíde a louca e não os personagens que a rodeiam? Mas, até que ponto aquela alucinação foi mesmo uma mentira, já que não apareceu nenhum indício no plano da realidade ou da memória que prove a alucinação como mentira? Muitas perguntas, nenhuma solução posta em cena por Nelson Rodrigues. Porém, como o próprio dramaturgo afirmou, essa peça não foi escrita para ser entendida, mas para ser refletida. Esses questionamentos todos servem para nos perguntarmos até onde alguém é são e até onde ele pode ser louco.

A cena da alucinação se apaga, sendo substituída pelo plano da memória, desenrolando-se ali uma briga entre Clessi e a mãe do seu namorado, que flagra o casal na despedida para o menino se dirigir para casa. Durante o desenrolar da cena, Alaíde acaba por confundir na exposição da lembrança alguns traços da briga com uma ópera de Giuseppe Verdi, *La traviata* (1853), ao nomear o namorado da *cocote* de Alfredo Germont, que, na verdade, é um personagem da peça que se apaixona por uma cortesã. A intertextualidade é explícita nesse trecho. No plano da realidade, que se acende logo depois das trevas tomarem conta do plano das lembranças, os jornalistas descobrem a identidade da mulher atropelada, Alaíde, esposa de Pedro Moreira, industrial.

O foco retorna para o plano alucinatório, que agora contém apenas madame Clessi e Alaíde, juntando-se a elas, logo depois, Pedro, vestido de luto. A protagonista apresenta a figura de Pedro à sua fiel escudeira, que passou todo o processo sem deixar Alaíde sozinha. Na alucinação de Alaíde, finalmente ela consegue confrontar Pedro e indagá-lo sobre o desejo de morte que ele carrega consigo e compartilha com a irmã da protagonista e sua amante. Como de costume durante toda a peça, a sanidade de Alaíde é questionada.

ALAÍDE – [...] Você pensa que eu não sei de nada? Pensa mesmo?

PEDRO (*espantado*) – Não sabe o quê?

ALAÍDE (*excitada*) – Que você e Lúcia... (*ameaçadora*) Sim, você e Lúcia! Andam desejando a minha morte!

PEDRO (*virando-lhe as costas*) – Você está doida.

ALAÍDE – Doida, eu! Você sabe que não! Então eu não vejo?

[...] PEDRO (*irônico*) – Você tem imaginação, minha filha.

ALAÍDE – Dia e noite, desejando que eu morra! Eu sei para que é! Para se casarem depois da minha morte!

[...] ALAÍDE – Já planejaram tudo! Todo o crime! Assassinato sem deixar vestígios! (RODRIGUES, 2017, p. 92-93).

É a primeira vez que Alaíde, e também que qualquer outro personagem, traz o questionamento sobre o acidente da protagonista, na verdade, se tratar de um crime planejado por seu marido e sua irmã. Lúcia, depois das indagações proferidas por Alaíde a Pedro, retorna, aparecendo também vestida de luto, detalhe que irrita Alaíde profundamente: “ALAÍDE (*triunfante*) – Pronto! Chegou a cúmplice! Vocês estão tão certos da minha morte que até já botaram luto!” (RODRIGUES, 2017, p. 94). Ela começa a se exaltar mais e mais, até chegar a implorar para morrer, enquanto Pedro e Lúcia prosseguem negando esse plano, exposto por Alaíde. Podemos fazer uma reflexão: talvez a personagem tivesse indícios vindos da memória ou da realidade de que seria assassinada, por isso as reverberações dessa certeza no plano

alucinatório. Porém, assim como todas as outras suposições da peça, essa também não nos traz resposta alguma.

Quase concomitantemente aos gritos de Alaíde, pedindo para morrer, o plano da realidade traz os médicos alegando a perda de pulso e, depois, um deles cobrindo o rosto de um cadáver feminino. A marcha fúnebre começa a tocar e Alaíde e Clessi estão no plano da alucinação, de costas para a plateia. A protagonista segura um buquê e, ao mesmo tempo, o plano da realidade se ilumina, revelando um botequim e uma redação de jornal. “PIMENTA (*berrando*) – Morreu a fulana! / [...] PIMENTA – A atropelada da Glória” (RODRIGUES, 2017, p. 95). Os personagens que falam sobre a morte de Alaíde dizem que a irmã não para de chorar. Ainda no plano da realidade, Pedro encontra-se com Lúcia, dando início a uma discussão desesperada.

PEDRO (*em voz baixa*) – Lúcia!

LÚCIA (*tomando um choque, levantando-se*) – Que é? Que horas são?

PEDRO – Três horas.

LÚCIA – Fique longe de mim! Não se aproxime!

PEDRO – Mas que é isso?

LÚCIA (*com ódio concentrado*) – Nunca mais! Nunca mais quero nada com você! Juro!

[...] LÚCIA – [...] Ontem, antes dela sair para morrer, tivemos uma discussão horrível!

PEDRO (*baixo*) – Ela sabia?

LÚCIA (*patética*) – Sabia. Adivinhou o nosso pensamento. E eu disse.

[...] LÚCIA – Discutimos quantas vezes! Ameacei-a de escândalo. Mas ontem, foi horrível – horrível! Sabe o que ela me disse? “Nem que eu morra, deixarei você em paz!” (RODRIGUES, 2017, p. 97-98).

Alaíde começa a responder os comentários da irmã, não se sabe se o diálogo faz parte do âmbito da realidade ou se é a agora alma de Alaíde que se faz presente no enterro e escuta as lamentações de Lúcia. A certeza do acidente ou do assassinato também não é trazida à tona, ficando uma lacuna para que o próprio leitor-espectador possa concluir. Somente depois da cena sair da penumbra que essa interrogação – provavelmente uma das únicas da história – é solucionada. Pedro e Lúcia expressam abertamente que era da vontade de ambos que Alaíde morresse, mas não planejaram o atropelamento – “PEDRO (*afirmativo*) – Digo, porque você também previa. (*pausa*) Previa e desejava. Apenas não pensamos no atropelamento. Só.” (RODRIGUES, 2017, p. 100).

Lúcia, decidida, afirma com todas as letras que não terá mais nada com Pedro e, assim, se afastam. É desenvolvida a missa de sétimo dia de Alaíde e, posteriormente, as agonias de Lúcia, que jura ouvir a voz, o cheiro e os passos de Alaíde. Nas conversas com sua mãe, D.

Lígia tenta convencer a filha que tudo não passa de uma impressão, que ela não está sendo seguida pela irmã. O plano da realidade se apaga e acende quase que imediatamente. Lúcia aparece chegando de viagem, à sua espera estão seu pai e sua mãe, e D. Laura, mãe de Pedro.

Na última cena do ato, iluminam-se as duas divisões extremas do plano da realidade. À direita do público está a sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Ao mesmo tempo tocam arranjos da marcha nupcial e da marcha fúnebre. Junta-se à D. Lígia e Lúcia, D. Laura, que cumprimenta a nora, elogiando seu estado corado e o vestido muito bem escolhido. Lúcia solicita o buquê e, nesse momento, aparecem Alaíde e Clessi como elementos fantasmagóricos. Quando Alaíde se inclina para entregar o buquê à irmã, a cena congela e o palco entra em trevas. Chega ao fim *Vestido de noiva*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos acontecimentos do cotidiano, acabamos nos perguntando até que ponto todos nós somos sãos, ou se em algum momento somos loucos. A diversidade literária que explora a loucura no humano, no ambiente em que ele vive e nas experiências desenvolvidas ao longo da sua vida é enorme. Não é um tema recente, tendo registros dos traços loucos desde as epopeias homéricas, das peças trágicas, até os textos reflexivos mais contemporâneos do século XXI.

Sobre as representações teatrais, os personagens dramáticos dos tempos antigos foram os responsáveis pelos pontapés do que conhecemos hoje como teatro ou teatralidade. Um dos diversos objetivos presentes no texto dramático diz respeito à representação do ser humano, com suas mais profundas subjetividades expostas de forma escancarada em cima dos palcos, afinal, como bem pontua Aristóteles, a tragédia é uma imitação da ação. A capacidade do indivíduo é explorada pela dramaturgia, de modo que algumas representações conseguem ser bastante realistas, expondo até onde o sujeito pode ir e quais os limites que ele possui. Muitas das vezes, os limites são invisíveis, sendo descobertos a partir do desenvolvimento da personagem em cena. Em alguns personagens, a incógnita acerca dessa capacidade individual permanece do início ao fim da montagem.

Em frente às reflexões históricas, pudemos perceber a mudança do termo *loucura* e como ele se molda a partir das estruturas que são oferecidas ao termo. Durante a antiguidade, os gregos tiveram dois momentos diante do que era esse estado insano: primeiro colocando-o como castigo dos deuses, por terem cometido uma *hybris*; segundo, como um processo orgânico, necessário para manter uma espécie de ordem. Passamos também pela Idade Média, regada pela loucura coletiva, englobando tudo aquilo que não era aceito ou dito como comum na sociedade. A religião teve um papel importantíssimo nessa definição, visto que ela tendia a incluir quase todas as condições “estranhas” como uma possessão demoníaca. Foi amparada pela psiquiatria do século XIX que, mesmo se afastando um pouco da visão fechada de efeitos do demônio, tendiam a acreditar que tudo era um estado patológico e com tratamentos violentos ou isolamento. Entre o século XV e o XIX teve-se uma escuridão que pairou sob os sujeitos “loucos”, que não tinham amparo, considerados apenas escória.

Somente com os estudos do fim do século XIX e início do século XX que os olhares passaram a mudar diante do louco. Recebendo uma nova nomenclatura, o sujeito que antes era pejorativamente colocado no lugar da loucura passou a ser chamado de *psicótico*. A definição das estruturas clínicas de Freud, amparado de início por Breuer e depois desenvolvendo sozinho seus estudos, foram essenciais para que a sociedade passasse a enxergar como condição

patológica tratável, não curável. Após Freud, os desenvolvimentos lacanianos sobre forclusão e, posterior a ele, as considerações kleinianas sobre mecanismos esquizo-paranóides e a criação do sujeito dos elementos persecutórios. O que antes era desprezado na loucura, a partir da psicanálise passou a se clarear e tratar com uma seriedade mais médica e respeitosa, apesar do termo prosseguir sendo pejorativo em diversas das suas utilizações.

As nuances da vida de Nelson Rodrigues, também retratadas brevemente nesse trabalho, tiveram um papel de extrema importância em sua vasta obra. Juntamente com as reflexões acerca da história da loucura, da psicanálise clínica e dos atos dramáticos, fez-se uma junção das teorias e, esta, culminou na análise de *Vestido de noiva*. Uma peça que não foi escrita para ser entendida mas, sim, para ser sentida, não teria como ser diferente em sua análise. A teoria freudiana, quando trazida como primeira voz, acaba gritando diante dos nossos olhos uma conflituosa estrutura na personagem de Alaíde, tantas vezes colocada no lugar de louca. Mas, até que ponto essa loucura desesperadora da protagonista se desenvolve apenas por culpa dela própria? O meio em que ela está inserida, as implicações que ela vive com Lúcia e Pedro, a influência da figura criada de madame Clessi, nada disso influenciaria no seu estado mental?

Sem as respostas dadas pela psicanálise, recorremos à teoria própria da dramaturgia, que pode conversar diretamente com a passagem ao ato, proposto pelos estudos psicanalíticos. O ato, na psicanálise, sempre diz algo. Na dramaturgia, também. Todas as ações dos personagens, todas elas sem nenhuma exceção, possuem um significado para estarem ali, presentes naquele momento, naquela cena. Alaíde está a todo momento tentando nos dizer algo, seu inconsciente, representado diversas vezes por outros personagens em cena, leva o leitor-espectador a enxergar a teia que liga todos os pontos, mas que, com a falta de linearidade, acabamos levados pela loucura proposta na peça como um todo e juntando os pedaços do quebra-cabeça apenas quando as cortinas se fecham. E, muitos desses pedaços, ainda ficam soltos, sem soluções.

Num misto de teorias, análises, trocas de cenários e de foco durante a leitura, somos levados na mesma dança conduzida pela protagonista: a valsa desesperadora para descobrir o que é real e o que é criação. Influenciados pelo meio tanto quanto ela, àquele que se envolve com a história do triângulo amoroso entre irmãs e cafajeste que culmina numa morte, parece fazer parte da história, independente de qual plano o leitor-espectador escolha estar: não importa de que ponto você decida ver a história, ela dará a mesma sensação de qualquer um deles. Seja alucinação, memória ou realidade, Nelson Rodrigues embarca o indivíduo que aceita seus devaneios numa viagem rumo à lugar nenhum, mas com um objetivo, mesmo que não se saiba qual é.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BÍBLIA, A. T. In BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução da CNBB. Brasília: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2012.
- BOESKY, D. [1982]. **Acting Out: A Reconsideration of the Concept**. International Journal of Psycho- Analysis 63: 39-55
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHAVES, Messias Eustáquio. **Estruturas clínicas em psicanálise: um recorte**. Reverso, Belo Horizonte, v. 40, n. 76, p. 55-62, dez. 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010273952018000200007&lng=pt&nrm=iso>.
- DÍAZ, Esther. **A Filosofia de Foucault**. Ed. Unesp, 2012, Pg. 2-24-26. Trad. César Candiottto.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. **Perversão**. Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do
- FREUD, Sigmund [1894]. **As neuropsicoses de defesa**. In: J. Strachey (Ed., & J. Salomão, Trad.), Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 3, pp. 53-66). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund [1895]. **Manuscrito H [anexo à carta a Fließ de 24 de janeiro de 1895]**. In: Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, Sigmund [1896]. **Manuscrito K [anexo à carta a Fließ de 1º de janeiro de 1896]**. In: Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, Sigmund [1896]. **Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa**. In: J. Strachey (Ed., & J. Salomão, Trad.), Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 3, pp. 163-183). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund [1908]. **O poeta e o fantasiar**. In: Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund [1911]. **Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)**. In: J. Strachey (Ed., & J. Salomão, Trad.), Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 12, pp. 21-89). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund [1914]. **Sobre o narcisismo: uma introdução**. In: J. Strachey (Ed., & J. Salomão, Trad.), Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 14, pp. 81-108). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund [1915]. **O inconsciente**. In: J. Strachey (Ed., & J. Salomão, Trad.), Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 14, pp. 171-209). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund [1924]. **Neurose e psicose**. In: Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund [1925]. **A negação**. In: Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund [1927]. **O feticchismo**. In: Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund [1924]. **A perda da realidade na neurose e na psicose**. In: Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GUERRA, Andréa Máris Campos. **A psicose**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. **Intertextualidade: ponto de encontro das “Medeia” de Eurípides e de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

HEGEL. **Estética: poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. **Apresentação**. In: FREUD, Sigmund. Neurose, psicose e perversão. Tradução: Maria Rita Sabino Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

KLEIN, Melanie [1946]. **Notas sobre alguns mecanismos esquizóides**. In: Inveja e gratidão e outros trabalhos (p. 17-43). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

La Nef des Fous; referência: L. Cirlot (dir.), **Museo del Louvre II**, Col. Museos del Mundo, Tomo 4, Espasa, 2007. [ISBN 978-84-674-3807-9](https://doi.org/10.1017/9788467438079), p. 163.

LACAN, Jacques. [1957-58]. **O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. [1962-63] **O Seminário, livro X, A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LINS, Tatiana; RUDGE, Ana Maria. **Ingresso do conceito de passagem ao ato na teoria psicanalítica**. Trivium, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 12-23, dez. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912012000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em nov. 2020.

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008. p. 220-233.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 199-200, p. 255.

MAGALDI, Sábato. **A vez do encenador**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1993. Brasil: 50 anos de teatro moderno.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PAULO, Juliana Ferreira de. **Contorções do trágico na peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues**. João Pessoa, 2011. Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PESSOTTI, Isaias. **A loucura e as épocas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

PINTO, Liliane Negrão. **“Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues: prolongamentos do cristianismo**. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.

PRADO, Décio de Almeida. **Vestido de Noiva**. In: _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 6.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. **A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão**. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013, p.1515-1529.

RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O’Neill e de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Departamento de letras clássicas e vernáculas da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2004.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro desagradável**. In: Revista *Dionysios*. nº 1, 1949.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RUDGE, A. M. **Pulsão e Linguagem: Esboço de uma concepção psicanalítica do ato**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SADALA, Glória; MARTINHO, Maria Helena. **A estrutura em psicanálise: uma enunciação desde Freud**. *Ágora (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 243-258, dez. 2011. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982011000200006&lng=en&nrm=iso>.

SANTOS, Tania Coelho dos; OLIVEIRA, Flávia Lana Garcia de. **Teoria e clínica psicanalítica da psicose em Freud e Lacan**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 17, n. 1, p. 73-82, jan./mar. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pe/v17n1/v17n1a08.pdf>>.

SILVA, Francisca Luciana Sousa da. **Amor ou loucura? Eu e o outro, por Medeia, de Eurípides, e Elize Matsunaga**. Revista Entrelaces, ano III, nº 1, julho de 2013.

SILVEIRA, Lia Carneiro; BRAGA, Violante Augusta Batista Braga. **Acerca do conceito de loucura e seus reflexos na assistência de saúde mental**. Revista Latino-am Enfermagem. 2005. julho-agosto; 13(4):591-5.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TÓTOLI, Flávia Costa; MARCOS, Cristina Moreira. **Dois paradigmas da psicose no ensino de Lacan**. Rev. Subj., Fortaleza, v. 14, n. 2, p. 257-265, ago. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S235907692014000200008&lng=pt&nrm=iso>.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II**, vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos: 163)