



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

THIAGO GUILHERME CALIXTO

**DAS TRAGÉDIAS ÍNTIMAS ÀS RUPTURAS SOCIAIS: QUANDO OS
AMANTES ENTRAM EM CENA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES**

**JOÃO PESSOA - PB
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THIAGO GUILHERME CALIXTO

**DAS TRAGÉDIAS ÍNTIMAS ÀS RUPTURAS SOCIAIS: QUANDO OS AMANTES
ENTRAM EM CENA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da área de contração: Literatura, Teoria e Crítica e da linha de pesquisa: Poéticas da Subjetividade, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.

JOÃO PESSOA - PB
2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C154t Calixto, Thiago Guilherme.

Das tragédias íntimas às rupturas sociais : quando os amantes entram em cena no teatro de Nelson Rodrigues / Thiago Guilherme Calixto. - João Pessoa, 2022.
140 f. : il.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Tragédia - Teatro. 2. Drama - Nelson Rodrigues.
3. Drama moderno - Desejo. 4. Drama moderno - Infidelidade. I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-21(043)



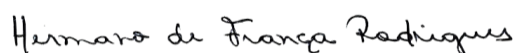
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
THIAGO GUILHERME CALIXTO

Aos trinta dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “Das tragédias íntimas às rupturas sociais: quando os amantes entram em cena no teatro de Nelson Rodrigues”, apresentada pelo(a) aluno(a) Thiago Guilherme Calixto, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Hermano de França Rodrigues (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Henrique Miguel de Silva Lima (PPGL/UFPB) e Eneida Maria Gurgel (IFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Hermano de França Rodrigues (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 30 de junho de 2022.

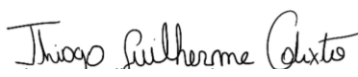
Parecer:

Sem Observações.


Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(Presidente da Banca)


Prof. Dr. Henrique Miguel de Silva Lima
(Examinador)


Prof^a. Dr^a. Eneida Maria Gurgel
(Examinadora)


Thiago Guilherme Calixto
(Mestrando)

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba, por fornecer todo o suporte necessário para o andamento dessa pesquisa mesmo em um momento tão aterrador quanto o da pandemia da COVID-19.

À CAPES pelo financiamento dessa pesquisa, e a todos as políticas públicas e de fomento que contribuíram para a ampliação de acesso à educação pública superior e aos programas de pós-graduação.

A todo o corpo discente do PPGL, pelas sinceras contribuições e por despertar em mim novas formas de enxergar a pesquisa acadêmica, em especial ao Prof. Dr. Rildo Cosson e ao Prof. Dr. Sávio Roberto pela sensibilidade, disponibilidade e aprendizado ao longo de tantos encontros virtuais.

A todos os meus colegas de curso que durante esses últimos dois anos pelas contribuições, discussões, e partilhas, pelas trocas de ideias e ajuda mútua, em especial ao Anderson Pereira, que um ser humano incrível.

A minha amiga, professora e companheira Amanda, que se dedicou e se empenhou para que isso fosse possível, agradeço pelas tão sólidas contribuições, por todas as indicações de leitura e conselhos, a você a minha gratidão, muito obrigado.

Ao meu querido amigo, professor e orientador Hermano, pelo incentivo, pelo companheirismo, pela paciência nos momentos mais difíceis – que não foram poucos - e por me mostra que SIM, é possível, mesmo na minha incredulidade. Agradeço por ter acredito em mim e não ter desistido nunca, obrigado pela liberdade acadêmica, pelos momentos de partilha e orientação, pelas advertências, obrigado pela dedicação e investimento afetivo, pela generosidade e por acima de tudo pela sua amizade.

À minha família, a minha mãe Ana, meu pai Jobson, por serem exemplo de perseverança e insistência na vida, pela luta diária em busca da sobrevivência, pela dedicação

empregada nesses longos anos, e sei, que mesmo sem compreender a complexidade da vida acadêmica demonstram a sabedoria necessária quando foi preciso.

À minha querida irmã Thayanne, que sempre busca despertar o melhor de mim, agradeço a ajuda em todo esses últimos dois anos, compartilhando as dores mútuas do processo de gestação dissertativo.

À minha querida Flora, que terá seu primeiro tio mestre da família, espero que os frutos de toda a carga empregada nesse estudo possam contribuir para que você tenha uma vida menos penosa que a minha e a da sua mãe.

A todos os amigos e amigas, aos colegas do LIGEPSI e aqueles que direta e indiretamente me ajudaram na construção dessa pesquisa, recebam meus agradecimentos.

Por fim, a mim por ousar acreditar que seria possível e a todos que não desistiram de mim.

“A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejam. Ela realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros.”

Nelson Rodrigues

RESUMO

As tragédias da vida cotidiana desnudam às sombras que se avultam nos palcos do inconsciente, que tecem as narrativas psíquicas a partir de um texto-corpo dramático sobre o qual a cultura se inscreve. Estas marcas discursivas permeiam o teatro rodriguiano, que percorre o avesso da moralidade, expondo os subúrbios dos costumes, subvertendo papéis sociais e sacralizando o “pecado” da infidelidade sexual, como traço constituinte do drama moderno. Destarte, a infidelidade contrasta, de forma antagônica, com seu inverso, a fidelidade, premissa “dogmática” construída historicamente para regular o matrimônio, instituição civil religiosa, fincada, em sua quase totalidade, no mito da monogamia. Não obstante, segundo os pesquisadores Barash e Lipton (2007) existem fortes indícios não apenas sociais, subjetivos e contextuais, mas também biológicos de que os seres humanos não são monogâmicos por natureza, tão pouco as diversas outras espécies animais estão perto de sê-lo. Se, por outro lado, o ideal de amor romântico torna-se, fundamentalmente, o sustentáculo das frágeis relações matrimoniais modernas, por outro, a fidelidade sexual, demanda moral inerente a esses relacionamentos monogâmicos, labuta para não sucumbir frente a impetuosidade do desejo. Dessa forma, a ligação “simbiótica” entre matrimônio e fidelidade sexual, evidencia, muitas vezes, como as fronteiras entre o desejo e a moral são tênues, demonstrando, assim, o quão precárias são as amarras sociais que - ainda - mantém de pé esses costumes. A psicanalista Haddad (2009), considera essa constante tensão um território complexo que, em muitas vezes, forma um emaranhado de significações tão distintos que conseguem ultrapassar os preceitos morais, as leis e os “bons” costumes, forjando laços mais estreitos com os objetos do desejo. Já Freud (1930), enveredou por essas tortuosas instâncias, a partir dos momentos primevos, no qual constatou que tais desejos se desenham a partir de uma memória fantasiada que remete a um período temporal, no qual existia um sentimento de completude que incessantemente busca por se repetir, no entanto, esse retorno, inevitável, prescinde de toda uma carga de sofrimento, originados pela perda dos objetos do amor primeiro, que seguem, e perseguem, durante toda a vida. A partir dessas constatações buscamos por meio de um entrelaçamento entre a crítica psicanalítica e a literatura brasileira, para isso selecionamos na obra teatral de Nelson Rodrigues o *corpus* dessa pesquisa, composto por uma tríade dramática disposta a partir da divisão formulada pelo Sábato Magaldi (1980), que propôs uma separação temática dividida em três distintos aspectos as dezessete peças rodriguianas, assim, optamos por: A peça psicológica *A mulher sem pecado* (1941); A peça mítica *Álbum de família* (1946) e, por fim, a tragédia carioca *Toda nudez será castigada* (1965). Assim, objetivando percorrer as nuances do desejo (in)fiel na construção estética do drama rodriguiano, no qual os fiéis, os infiéis e seus amantes sacralizam sua união nos altares da imoralidade, aliançando o gozo e a lei que circundaram as tragédias anunciadas da infidelidade. Portanto, procuraremos discutir e estabelecer interrelações entre os objetos desse desejo e sua (re)elaboração fantasiada frente ao mal-estar da infidelidade. Por fim, a partir de um recorte teórico fundamentado em uma larga base teórica, selecionamos diversas obras, entre eles estão Freud (1905), Haddad (2009), Hubert (2013), Fausto (2007), Castro (1992), Birman (2016), Ackerman (1997), entre outros.

Palavras-chave: Amante; Desejo; Infidelidade; Drama; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

The tragedies of everyday life unveil the shadows that appear on the stages of the unconscious, which weave the psychic narratives from a dramatic body-text on which culture is inscribed. These discursive marks permeate the rodriguian theater, which goes through the reverse of morality, exposing the suburbs of morality, subverting social roles and making sacred the "sin" of sexual infidelity, as a constituent feature of modern drama. Thus, infidelity contrasts, in an antagonistic way, with its inverse, fidelity, a "dogmatic" premise historically built to regulate marriage, a religious civil institution, based almost entirely on the myth of monogamy. According to researchers Barash and Lipton (2007) there are strong indications not only social, subjective and contextual, but also biological, indications that human beings are not monogamous by nature, nor are the various other animal species close to being so. If, on the one hand, the ideal of romantic love becomes, fundamentally, the sustainer of these "fragile" modern matrimonial relationships, on the other hand, sexual fidelity, a moral demand inherent to these monogamous relationships, struggles not to succumb to the impetuosity of desire. In this way, the "symbiotic" connection between marriage and sexual fidelity often exposes how tenuous are the boundaries between desire and morality, thus demonstrating how precarious are the social ties that keep these customs standing. The psychoanalyst Haddad (2009), considers this constant tension a complex territory that often forms a tangle of meanings so distinct that they manage to overcome the moral precepts, laws and "good" customs, forging closer ties with the objects of desire. Freud (1930), on the other hand, delved into these tortuous instances, starting from primeval moments in which he found that such desires are drawn from a fantasized memory that refers to a temporal period in which there was a feeling of completeness that ceaselessly seeks to repeat itself, however, this return, inevitable, waives a whole load of suffering, originated by the loss of the objects of first love, which follow, and pursue, throughout life. Based on these findings, we sought to articulate an interweaving between psychoanalytic criticism and Brazilian literature. For this, we selected in Nelson Rodrigues' plays the corpus of this research, composed of a dramatic triad arranged according to the division formulated by Sábato Magaldi (1980), who proposed a thematic separation into three distinct levels of the seventeen rodriguianas plays: *The Woman without Sin* (1941): Psychological play; *Family Album* (1946): Mythical play and *Every nudity will be punished* (1965): Carioca tragedy. Thus, aiming to go through the nuances of the (in)faithful desire in the aesthetic construction of Rodrigo's drama, in which the roles attributed and self-conferred to the faithful, the unfaithful and the lovers, in the stages of immoralities, are immense in conflicts and social hindrances that surround the "domestic" tragedy of betrayal. Therefore, we will seek to discuss and establish interrelations between the objects of this desire and their fantasized (re)elaboration in the face of the uneasiness of infidelity. Finally, based on a wide theoretical background, we selected several works, including Freud (1905), Haddad (2009), Hubert (2013), Faust (2007), Castro (1992), Birman (2016), Ackerman (1997), among others.

Keywords: Lover; Desire; Infidelity; Drama; Nelson Rodrigues

FIGURAS

Figura 01: Cucking-stools <i>Freio de Bruxa</i> , autor desconhecido	22
Figura 02: The Outcast (óleo sobre tela), Richard Redgrave	25
Figura 03: Figura 3: Rue des Moulins (óleo sobre papel-cartão), Henri de Toulouse-Lautrec	27
Figura 04: Retrato póstumo da Rainha Vitória em seu vestido de casamento, Franz Xaver Winterhalter	45
Figura 05: Casamento da Rainha Vitória com o Príncipe Albert, Sir George Hayter.....	45
Figura 06: Três diferentes fases do processo de autoerotismo, Coutinho Jorge	78
Figura 07: Cartaz da segunda temporada de Vestido de noiva	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. DAS ORIGENS DA LEI AO COLAPSO DA DISCIPLINA: CORPOS CONDENADOS AO SEXO.....	19
1.1 MEMÓRIAS DO SEXO EM CÁRCERE.....	19
1.2 A MONOGAMIA E OS GRILHÕES DA (IN)FIDELIDADE.....	31
1.3 O MATRIMÔNIO E AS ABSOLVIÇÕES DOS SACRILÉGIOS DO SEXO.....	40
2. DAS FONTES DESEJO À ARIDEZ FANTASÍSTICA: ENTRE OS TERRITÓRIOS NEBULOSOS DA CENA INCONSCIENTE.....	49
2.1 (IN)FIDELIDADE, SEXO E AMOR CONJUGAL EM FREUD.....	49
2.2 SOB AS TORMENTAS DO DESEJO.....	60
2.3 AS (DES)FIGURAÇÕES FANTASIADAS DO DESEJO.....	67
3. TRAGÉDIAS DOMÉSTICAS: (IN)FIDELIDADES EM TRÊS ATOS.....	83
3.1 O TEATRO BRASILEIRO ENTRE OS (DES)CAMINHOS DA OBRA RODRIGUIANA.....	83
3.2 EU DESEJO SER TRAÍDO: ENTRE O AMANTE INVENTADO E A INFIDELIDADE OBRIGATÓRIA, EM <i>A MULHER SEM PECADO</i> (1941).....	102
3.3 ÉDIPO EM AGONIA: QUANDO O PECADO É ANTERIOR À MEMÓRIA, SUA PENA É IRREPARÁVEL, EM <i>ÁLBUM DE FAMÍLIA</i> (1946).....	112
3.4 A PROSTITUTA PIEDOSA ENTRE OS ARROUBOS DA MORALIDADE E SEUS AVESSOS, EM <i>TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA</i> (1965).....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

A relação conflituosa entre o amor romântico conjugal e as (in)fidelidades continuam atravessando toda nossa cultura, aparecendo desde os capítulos de novelas, como nas telas do cinema, sendo um cobiçado objeto de consumo no mercado publicitário, está no teatro, no poema e no romance, está na série, como, também, nas músicas e nos consultórios. Isso surge, prioritariamente, a partir de uma demanda do amor romântico que está culturalmente enraizada, sendo o produto de um longo percurso de transformações históricas, sociais e culturais. Dessa forma, esse imperativo “natural” da união matrimonial acarreta uma ligação “simbiótica” inexistente entre amor conjugal e o sexo, que tem sido constantemente vencida pelas demandas oriundas da impetuosidade do desejo.

Paralelo a isso, existe uma aspiração, fincada nos conflitos edipianos, que busca obter um retorno a satisfação primeva na qual o infante era o objeto exclusivo e insubstituível do amor materno. Inconscientemente essa cena primária reverbera na árdua conciliação monogâmica entre amor e sexo, que está cada vez mais labiríntica diante das transformações dos arranjos amorosos que tem, paulatinamente, se afastado das tradicionais formas de relacionamentos, ao passo que (re)elaboram as concepções sobre o que, de fato, seria fidelidade/infidelidade conjugal. No entanto, os ideais de amor romântico, a união conjugal monogâmica e o modelo burguês de família, mesmo combalidos, continuam a se reafirmar como um único horizonte possível para a felicidade, corroborado pela cultura moralizadora.

Destarte, Freud aponta, de forma bem clara, que nossas escolhas amorosas são reverberações dos nossos roteiros infantis, assim, as tonalidades que utilizamos para desenhar o nosso amor primeiro nasce das relações primevas entre a mãe e o bebê, sendo ela o objeto ideal de amor e da fantasia de exclusividade, repercutindo em nós também esse desejo de unicidade, através de uma tentativa de retornar as fronteiras inconscientes do Édipo. Haddad (2009) afirma que ao discutirmos as uniões monogâmicas e a fidelidade sexual dessas relações em Freud, é importante considerar a sua pluralidade, sendo assim existem fidelidades, pois ela retorna as singulares cenas inconscientes de cada sujeito.

Assim, como saber qual a forma de fidelidade mais adequada? Quais acordos são necessários para isso se estabeleça um laço mais apropriado? Poderia o laço conjugal

monogâmico não esbarraria, sempre, na volatilidade do desejo e diante da impetuosidade dele é possível continuar “fiel”? Sendo fiel ao desejo, não estaria sendo também fiel a si mesmo? Apenas o ato sexual é capaz de despertar o sentimento de traição? Quais os limites para saber o que é ou não infidelidade? O que faz com que um dos parceiros se sinta traído é o mesmo desperta ciúmes no outro? Existe amor para além das fronteiras da fidelidade? Toda forma de monogamia está fadada ao fracasso em algum momento? É possível destinar o afeto amoroso e o ato sexual a pessoas distintas? São inúmeras questões, e buscando discuti-las lançaremos mão da literatura, produto estético das angústias humanas, para rompermos as obviedades e encontrarmos profusos pontos de intersecção.

Não obstante, a literatura dramático possibilita ao seu leitor, antes mesmo do espetáculo, monta seu próprio palco e nele dá vida a todos os personagens que saltam da narrativa, tomando para si tanto o papel desprezível do vilão e quanto as virtudes do mocinho, sendo o algoz e salvador, como numa síntese perfeita da tragédia humana que não se finda no texto, mas dialoga, incessante, com os dramas da vida cotidiana. Em meio a essa função catártica, a tragédia carioca passa a condensar a tragédia grega que serviu de inspiração paradigmática ao Nelson Rodrigues, que desnudou as imoralidades da classe média carioca e ainda fez com que pagassem o ingresso para assistir. Nelson Rodrigues inaugurou o *Teatro Desagradável*, e o fez o transbordar das suas mais terríveis obsessões, que, a partir daquele momento, compunha o texto, atirando ao palco aquilo que até seus próprios pensamentos condenavam.

Sexo, traição e suicídio, essa é, sem dúvida, a tríade que percorre grande parte da sua obra de Nelson Rodrigues, como pode ser encontrada nas peças *A mulher sem pecado* (1941) ou em *Toda nudez será castigada* (1965), mas, também, em *Álbum de família* (1945), que despeja todos os personagens nas fronteiras da não-lei, fazendo com que o incesto ocupasse um lugar-comum. Isso trouxe uma repugnância, ojeriza e asco ao seu texto e fez com que fosse considerado um dos maiores símbolos da imoralidade do país. Assim, o autor dos aplausos foi substituído pelo autor das vaias, logo após seu maior sucesso a peça *Vestido de noiva* (1943) foi um marco do teatro moderno brasileiro e apontou um momento de ruptura sem volta. Nelson estava condenado a ser o autor maldito.

Metodologicamente o presente trabalho consiste em uma pesquisa de cunho bibliográfico no que tange seu procedimento, nela propomos realizar uma revisão de

carácter qualitativo e para isso buscamos desenvolver uma articulação entre a base teórica da psicanálise freudiana, a partir dos estudos da crítica psicanálise e três obras da literatura dramática de Nelson Rodrigues, que servirá de *corpus* para esse estudo. Optamos por dividir a pesquisa em três capítulos distintos, sendo: primeiro dedicado uma investigação primordialmente sócio-histórica, mas que também recebeu contribuições da filosofia, da antropologia e da biologia sobre a história ocidental do sexo, a monogamia e por último sobre a instituição social do matrimônio; já no capítulo são lançadas os fundamentos teóricos que serviram para a análise, iniciando por uma compreensão da psicanálise sobre a infidelidade, seguindo para o conceito de desejo em Freud e finalizando com uma revisão sobre conceito de fantasia, também, em Freud; por fim, o terceiro, e mais extenso, é composto inicialmente por um breve panorama da história do teatro brasileiro focalizando a obra rodriguiana, e em seguida são compartilhados os resultados das análises do *corpus* da pesquisa.

Das origens da lei ao colapso da disciplina: corpos condenados ao sexo é o título do primeiro capítulo composto por três tópicos distintos. O primeiro deles tem por título *Memórias do sexo em cárcere* na qual discorremos sobre a compreensão histórico-social do sexo, para isso lançaremos mão de um recorte que se inicia a partir das contribuições iluministas que eclodiram no final do século XVII, e suas reverberações sobre a Primeira Revolução Sexual na segunda metade do século XIX, se estendo, de forma sucinta, até o fim do vitorianismo já no começo do século XX. Vale ressaltar que nesse primeiro momento, referências, contribuições e fatos de outros períodos históricos foram utilizados para fomentar a discussão, como os códigos de conduta que disciplinavam o sexo desde as leis babilônicas e as condenações impostas, principalmente as mulheres, pelo Código de Alfredo, O Grande, rei de Wessex no século IX. Outro aspecto relevante desse recorte é que ele tomou por base principal o Ocidente, principalmente a Europa, para fins de discussão.

O segundo tópico tem por título *A monogamia e os grilhões da (in)fidelidade*, nele discutimos como a monogamia foi sendo solidificada tomando por base os primórdios da humanidade, para isso mergulhamos nas contribuições da história, e, acrescentamos os aportes da biologia na busca para tentar compreender a incidência do sexo monogâmico em distintas espécies do reino animal, estabelecendo para isso um recorte a partir dos mamíferos. Assim, duas obras foram centrais para desenvolver essa discussão, a primeira

delas foi a clássica obra *A origem da família, propriedade privada e Estado* (1884) do Friedrich Engels desenvolvida a partir do materialismo histórico, método elaborado por ele, Engels, e Marx ainda no século XIX; a obra segunda, foi *O mito da monogamia* (2017) publicada conjuntamente pelo Dr. em zoologia David Barash e a psiquiatra Judith Lipton. Entrelaçar esses campos distintos da ciência nos possibilitou enxergar a monogamia não apenas como um produto histórico social, mas também como um traço que está longe de ser preponderantemente natural.

O terceiro e último tópico do capítulo um, é intitulado *O matrimônio e as absolvições dos sacrilégios do sexo*, nele buscamos introduzir uma discussão acerca das primeiras alianças sociais de fidelidade sexual e posteriormente da instituição do matrimônio - mais próxima da que conhecemos hoje - por meio de uma contribuição da sociologia, da história e da antropologia. Neste tópico deslocamos nosso recorte a fim de obter uma multiplicidade de compreensões sobre as uniões, dessa forma, partimos de evidências encontradas ainda entre os povos pré-agrafos; posteriormente nos agrupamentos étnicos na África Central, como também no leste africano; e em seguida nos primeiros ritos medievais de união; o que foi posteriormente substituído pela instituição cristã do matrimônio; até o surgimento do casamento civil e mais adiante o direito ao divórcio, em meio às crescentes demandas por liberdades individuais; até por fim chegar ao início do século XX.

O segundo capítulo tem por título *Das fontes desejo à aridez fantasística*: entre os territórios nebulosos da cena inconsciente é formado, tal qual o anterior, por três tópicos, sendo o primeiro deles composto por um estudo acerca do olhar da psicanálise freudiana sobre a infidelidade, em seguida, discorreremos, ainda ancorados em Freud, sobre as primeiras compreensões de desejo para a psicanálise, e por fim, estruturamos um estudo a partir dos textos freudianos sobre as origens da fantasia. O primeiro tópico tem por título *(In)fidelidade, sexo e amor conjugal em Freud* lançamos mão de um importante estudo realizado pela socióloga Agenita Ameno e presente na obra *A função social dos amantes na preservação do casamento monogâmico* (2000) que apresenta o resultado de uma pesquisa qualitativa sobre o casamento moderno, além dela buscamos na obra *Amor e fidelidade* (2009) da psicanalista Gisela Haddad as contribuições teóricas para uma reflexão sobre a tríade: o amor romântico, sexo e fidelidade, por fim, alicerçamos nossas reflexões nos seguintes escritos freudianos: *Contribuições à psicologia do amor* (1910);

Além do princípio do prazer (1920); Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e na homossexualidade (1922); O mal-estar na civilização (1930).

Já o segundo tópico do capítulo dois recebe por título *Sob as tormentas do desejo*, nele realizamos um estudo sobre as raízes do desejo na psicanálise freudiana partindo de dois textos fundamentais para estabelecer essa compreensão, são eles: *A interpretação dos sonhos* (1900) e o *Projeto para uma psicologia científica* (1985). Etimologicamente, a palavra desejo, que tem por origem o termo latino *desiderare*, significa “fixar-se atentamente nas estrelas”, segundo Zimmerman (2001). Essa definição da palavra latina resume de forma muito condensada a compreensão freudiana de desejo, pois remete a impossibilidade de ter - tocar as estrelas -, despertando uma sensação falta, que é a força motriz do desejo. Assim, o desejo fundamentado nessa lacuna e buscando, sempre, estabelecer um retorno, buscará diferentes estratégias para lidar com essa angústia melancólica. Vale salientar que esse desejo é um desejo inconsciente, é aquilo que escapa à consciência - através dos sonhos e de atos falhos - está sempre "contaminada" pela consciência e, no caso dos sonhos, ancorados muitas vezes em alegorias.

O terceiro e último tópico deste capítulo tem por título *As (des)figurações fantasiadas do desejo*, nele buscamos desenvolver, a partir das bases da psicanálise freudiana, uma compreensão do conceito de fantasia, um dos objetos de estudos mais relevantes na psicanálise. Para isso, (re)visitamos importantes textos do Freud, entre eles: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), *O poeta e o fantasiar* (1908), *Fantasia hísticas e sua relação com a bissexualidade* (1908). Além disso, utilizamos as contribuições contemporâneas das seguintes obras: *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan: O ciclo da fantasia* (2010), do psicanalista Marco Antonio Coutinho; *Freud e a fantasia: os filtros do desejo* (2018) do, também, psicanalista Carlos Ferreira; e por fim, algumas considerações de bases freudianas da obra *A fantasia: O prazer de ler Lacan* (2007) de Juan-David Nasio.

O terceiro e último capítulo recebeu o título *Tragédias domésticas: (in)fidelidades em três atos*, nessa última parte da pesquisa está dividida em quatro tópicos, um a mais do que os anteriores, sendo o primeiro deles uma retorno a história do teatro brasileiro, desde as raízes catequéticas portuguesas até as rupturas modernas trazidas por Nelson Rodrigues, já os três tópicos seguintes são compostos pelas análises do *corpus* da pesquisa, formado por três peças distintas. O primeiro tópico deste capítulo é intitulado

por *O teatro brasileiro entre os (des)caminhos da obra rodriguianas* está alicerçado em importantes estudos sobre a história do teatro brasileiro e a obra de Nelson Rodrigues, entre eles destacamos três, a primeira delas é intitulada por *História do Teatro Brasileiro* (2012) dirigido por João Roberto Faria e repleto de contribuições de importantes estudiosos; as outras duas são intitulados por *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001) e *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações* (1992) ambos de Sábato Magaldi, um dos maiores críticos da obra de Nelson Rodrigues. Esses estudos, juntamente com as outras obras citadas ao longo do texto, serviram de alicerce para que uma concisa história do teatro brasileiro pudesse ser realizada nesse tópico de abertura do capítulo, abrindo as cortinas para as análises das obras que viriam nos tópicos seguintes.

O segundo tópico do capítulo três apresenta os primeiros resultados da análise, intitulado por *Eu desejo ser traído: entre o amante inventado e a infidelidade obrigatória*, nele realizamos a análise da primeira parte do *corpus*, a obra *A mulher sem pecado*, foi o primeiro texto teatral do autor e inaugurou sua chegada aos palcos cariocas em 1942. O texto integra a divisão realizada por Sábato Magaldi, em meados dos anos oitenta, da obra de Nelson, que organiza as suas dezessete peças em três distintos núcleos, sendo eles: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. *A mulher sem pecado*, encontra-se no primeiro deles, e demonstra a obsessão rodriguiana que estaria presente em boa parte das suas peças, a infidelidade, mas não apenas ele, em *A mulher sem pecado* temos uma tríade composta por ciúme, infidelidade e o suicídio, erguida por Olegário que tomado pela obsessão da traição elabora sua própria tragédia, tecendo um amante para sua esposa, ao passo que a condenando a infidelidade e abraça a traição nos braços na morte.

Édipo em agonia: quando o pecado é anterior à memória sua pena é irreparável é o título do terceiro tópico do capítulo três e compõe a segunda parte da análise do *corpus*, nela a peça *Álbum de família* é objeto do estudo, o texto faz parte do segundo núcleo da divisão do Sábato Magaldi, composto pelas peças míticas. *Álbum de família*, escrita em 1945, inaugura o Teatro desagradável de Nelson Rodrigues, aprofundando temas avessos a moral - muitas vezes hipócrita - da classe média carioca, a peça certamente scandalizou boa parte dos amigos, críticos e artistas com que Nelson compartilhou o texto, dessa vez o palco seria tomado por um despudor nunca visto, o suicídio, o ciúmes, o sexo se uniriam ao incesto e estaria no porta-retrato, a foto que

nenhuma família poria na sala de estar. Assim é a terceira peça escrita por Nelson, *Álbum de família*, composta por dez personagens, dos quais oito são da mesma família compõe, sendo que cada um deles está cercado por um enlace simbiótico distinto, formando um emoldurado de tragédias particulares, em meio a um Édipo que insiste em prevalecer.

O quarto e último tópico do capítulo três tem por título *A prostituta piedosa entre os arroubos da moralidade e seus avessos* e está centrado na última obra que será analisada nesta pesquisa, o texto *Toda nudez será castigada*, uma das últimas peças escritas por Nelson. Essa obra foi incluída no núcleo das tragédias cariocas e exacerba aquilo que está presente em toda a obra rodriguiana, a *flor da obsessão* exala ciúmes, infidelidade e morte. Dentre os personagens dessa peça se encontra Geni, a prostituta, o suicídio é o seu triunfo, como Olegário e Jonas que encontraram nos braços da morte a única forma de consolo quando a tragédia passa a tomar toda a vida. E assim, Geni, atesta a tragicidade do ser humano e a incapacidade de lidar com a perda, ou melhor, com o sentimento de rejeição. A traição é posta do colo da infiel prostituta, e torna-se dela o dever de amamentar sua própria tragédia, Geni encarna, então, a ambivalência, pois em seus traços predominam tanto os seios da santa mãe como os peitos devassos da puta. Assim, ela foi de redimida a condenada, e nada que ela, a prostituta, pudesse fazer a libertária da pena a pagar pela sua indecorosa nudez.

Portanto, ao final de todo esse percurso, esperamos que as discussões possibilitem uma ampla exposição das angústias e inquietudes despertadas pelos conflitos das aproximações propostas. Dessa forma, esperamos que com essa pesquisa possamos fornecer novos instrumentos e possibilitar novos olhares críticos, por meio dos instrumentos teóricos fornecidos pela psicanálise, sob o texto literário rodriguiano e seus atravessamentos pela cultura. Paralelamente, o presente trabalho, também, objetiva fomentar novos estudos sobre esse vasto campo de pesquisa que está longe de estar saturado e continua ampliando suas margens a diversas reflexões que não se findam aqui, mas que somados a esta podem reverberar cada vez mais profundamente.

CAPÍTULO 1 - DAS ORIGENS DA LEI AO COLAPSO DA DISCIPLINA: CORPOS CONDENADOS AO DESEJO

1.1 MEMÓRIAS DO SEXO EM CÁRCERE

“A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em trono do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções.”

Michel Foucault

As ilicitudes do sexo, em grande medida, permeiam a história humana, segunda Dabhoiwala (2013) em todas as civilizações houve pelo menos algum tipo de código punitivo para algum aspecto do ato sexual. Não obstante, uma dos conjuntos de leis mais antigos, que temos acesso, são os códigos elaborados pelos reis babilônicos (cerca de 1.700 A.C.), que consideravam o adultério um crime passível de morte. Outras culturas também compartilhavam dessa mesma compreensão, como o pesquisador (2013) aponta, entre elas estão: assírios, antigos egípcios, pelos judeus¹ e grego, e, também, até de certa forma pelos romanos. Posteriormente, as Leis de Etelberto (602), rei anglo-saxão da

¹ Dabhoiwala pontua no *Prólogo: A cultura da disciplina*, da obra ‘As origens do Sexo: uma história da primeira revolução’ (2013) que em certa medida a Lei Judaica foi tolerante à fornicação entre os solteiros (homens e mulheres), considerando, entre outros indícios, “ao uso de prostitutas gentias pelos homens, e à existência de concubinas - na verdade, como registra a Bíblia, os antigos hebreus muitas vezes tinham mais de uma esposa. Em seus primeiros séculos, o cristianismo também parece ter tolerado o concubinato.” (Dabhoiwala, 2013, p.23)

região de Kent, sudeste da Inglaterra, previa que uma relação sexual, mesmo que consensual, com uma mulher escravizada - que não fosse sua - deveria ser reparada com uma multa devida ao homem “detentor” da mulher (Dabhoiwala, 2013).

Já o Código de Alfredo, o Grande, rei de Wessex (de 871 a 899), previa que qualquer homem que encontrasse sua esposa com outro homem sob os mesmos lençóis poderia matá-la, isso se estendia também para filhas, irmãs e até mesmo para a genitora. No reinado do Cnut (de 1020 a 1023), a fornicação entre homem e suas mulheres escravizadas foi proibida, como também instituída a penas para as mulheres casadas que cometessem adultério, estas deveriam ser ridicularizadas em público, além de perder todos os bens que possuísem e, podendo inclusive, ter seu corpo mutilado (o que significava, comumente, a amputação das orelhas e nariz). Tais códigos perduraram por longos séculos, em maior ou menor grau, fazendo do Ocidente um campo de batalha entre a lei e a carne, como se pode perceber através de registros encontrados por Dabhoiwala (2013, p.15)

É uma terça-feira, 10 de março de 1612, se entrarmos no Tribunal de Justiça da cidade, veremos seus magistrados reunidos em sessão, lidando com um caso criminal rotineiro. Um homem e uma mulher solteiros foram detidos e trazidos até eles. São acusados de ter feito sexo um com o outro. A mulher confessa. O homem nega. Não demora muito para que diante de um júri masculino, interrogados e declarados culpados. Sua punição reflete o caráter hediondo de seu crime; eles não apenas fizeram sexo, como também trouxeram ao mundo um filho bastardo. Por isso, Susan Perry e Robert Watson devem ser apartados de seus lares, seus amigos, suas famílias, seus meios de vida - devem ser expulsos para sempre da sociedade em que vivem. Os juízes ordenam que os dois sejam levados imediatamente “à prisão de Gatehouse, despidos da cintura para cima, e, assim, atados à traseira da carroça e açoitados desde a Gatehouse, em Westminster, até Temple Bar; e ali, efetivamente, banidos da cidade.” Não há registros do que aconteceu com o bebê (DABHOIWALA, 2013, p. 16).

Séculos antes, já se alastrava por toda Igreja, uma compreensão, cada vez mais severa, de que o desejo sexual estaria intrinsecamente ligado ao pecado e deveria ser sumariamente evitado – pelo menos entre os leigos -, o que propiciou o alastramento de uma visão profundamente negativa sobre o sexo que perdurou (e ainda reverbera) por entre a moral cristã ocidental. Dabhoiwala (2013) assevera que um dos maiores expoentes dessa concepção foi Bispo Agostinho de Hipona (354-430), um mais célebres pensadores da Igreja que, ainda em sua juventude, se destacou por sua dedicação acadêmica, o que por sua vez não o impediu de vivenciar um relacionamento amoroso ilegítimo por longos anos do qual nasceu seu primeiro filho. Em *Confissões* (400), uma de suas obras-primas,

o religioso relata suas experiências antes da conversão, é notória a sua percepção de arrependimento diante da vida sexual do passado, como pode-se perceber:

Mas eu, jovem miserável, sim, miserável desde o despertar da juventude, já te havia pedido a castidade, dizendo: “Dá-me castidade e continência, mas não agora” – pois temia que me atendesse muito depressa, e que me curasses logo da doença de minha concupiscência, que eu mais queria saciar do que extinguir. [...] Mas de novo a voz da castidade parecia-me dizer: Não dê ouvidos às tentações imundas da tua carne impura que te prende à terra, a fim de que seja mortificada. Ela te fala de deleites, contrários porém, à lei do Senhor teu Deus. [...]

O homem espiritual julga também aprovando o que acha correto e reprovando o que é vicioso nas obras e nos costumes dos fiéis. Julga das suas esmolas, comparáveis aos frutos da terra; ele julga a alma viva pelas paixões domadas pela castidade, os jejuns, e pelos pensamentos piedosos, na medida em que essas coisas se manifestam aos sentidos do corpo. Em resumo, é juiz de tudo o que pode se corrigir. [...] O homem espiritual julga também aprovando o que acha correto e reprovando o que é vicioso nas obras e nos costumes dos fiéis. Julga das suas esmolas, comparáveis aos frutos da terra; ele julga a alma viva pelas paixões domadas pela castidade, os jejuns, e pelos pensamentos piedosos, na medida em que essas coisas se manifestam aos sentidos do corpo. Em resumo, é juiz de tudo o que pode se corrigir (AGOSTINHO, 397- 400).

Dessa forma, a castidade foi um dos temas centrais da sua discussão, o pecado da carne tornou-se cada vez mais uma transgressão mortal a ser evitada dia e noite. Velar os impulsos humanos de exaustivamente e combater os desejos é uma atitude fundamental para o cultivo das boas virtudes. Assim, como constata Dabhoiwala (2013), tal como Agostinho, outros teólogos da Idade Média argumentaram que esses impulsos sexuais estão longe de conduzir o homem a nobreza, mas ao contrário, são consequências diretas da Queda, punição divina destinada a Adão e Eva e todos os seus descendentes, a marca de um estado pecaminoso inerente ao ser humano. Desse modo, esses impulsos vorazes que se arvoram em todas as gerações, inclusive entre aqueles que trilham os “caminhos da virtude”, como bem pontua Dabhoiwala (2013, p.26) quando assevera: “mesmo no casamento, homens e mulheres tinham que estar constantemente alerta para não pecar por sexo imoderado, impuro ou que não fosse voltado à procriação.”

Destarte, a Igreja começou a propagar por todos os vilarejos e rincões, onde conseguia exercer algum tipo de domínio, uma exacerbada vigilância sobre o coito, não obstante, na Inglaterra existiam manuais pertencentes ao clero, confeccionados entre os séculos VII e XI, que ainda preservados, descreviam inúmeros pecados sexuais (que

poderiam ser cometidos solitariamente ou em uma relação heterossexual e até mesmo a prática homossexual), de leigos ao clero – este com menos rigor - estariam passíveis de punição. De fato, a obra apresenta uma enorme riqueza de detalhes, desde os atos pecaminosos até suas respectivas punições (que ia desde jejum de meses ou anos, açoites e até a excomunhão), como aponta Dabhoiwala (2013). Assim, gradualmente, a tradicional atitude de tomar concubinas, comuns entre os leigos e o clero, passou a diminuir publicamente, tanto impulsionada por críticas moralizantes de parte do clero, quanto de alguns grupos, dessa forma, a obrigatoriedade do relacionamento monogâmico foi ganhando cada vez mais espaço. Destarte, a Igreja estreitou cada vez mais o cerco às práticas sexuais desviantes. Sobre isso Dabhoiwala (2013, p.27) aponta

A Alta Idade Média presenciou uma considerável aceleração na teoria e na prática da disciplina sexual. Entre os séculos XI e XIII, a Igreja ocidental expandiu vastamente seu poder nesta esfera, de acordo com seu crescente predomínio social e intelectual. Em toda Europa, leis eclesiásticas referentes a sexo e a casamento foram elaboradas, padronizadas e endurecidas, igualmente para clérigos e leigos, reis e camponeses. Foi neste momento, por exemplo, que os líderes da Igreja deram início a uma campanha coordenada, e cada vez mais bem-sucedida, para impingir o celibato a todos os sacerdotes e proibir o casamento do clero. A fundação de tribunais permanentes da própria Igreja, a partir de aproximadamente 1100, também transformou a punição de infrações sexuais entre a população em geral. Antes principalmente uma questão de confissão particular e de jurisdição *ad hoc*, ela agora se tornou objeto de um sistema cada vez mais poderoso ao acréscimo de novas penalidades civis contra o adultério, a fornicção e a prostituição, ao lado das estruturas mais antigas de justiça real, feudal e eclesiástica (DABHOIWALA, 2013, p.27).

Assim, no final da Idade Média, as relações sexuais fora dos limites previstos passaram a acumular um extenso conjunto de regras canônicas, e um vasto número de condenações. Dabhoiwala (2013, p.27) aponta os seguintes dados: as sessões dos tribunais eclesiásticos na Inglaterra foram tomadas por casos muito semelhantes, em sua extrema maioria envolviam algum aspecto sexual e/ou conjugal, perdurando por longos séculos. As penalidades, como alega Dabhoiwala (2013), sofriam mudanças de acordo com características regionais, sociais e temporais, em Rochester, região do sudeste inglês, os condenados deveriam cumprir penas, como realizar longas peregrinações – para purificar seus pecados - ou distribuir ajuda aos pobres, dependia bastante do seu grau de influência social. Uma das penitências mais comuns, afirma o pesquisador (2013), era o constrangimento público e agressões físicas realizadas, recorrentemente, em espaços com grande circulação de pessoas, como em feiras livres e próximos aos templos, na presença de toda a comunidade.

Em Londres, aponta Dabhoiwala (2013), entre as diversas formas de punição que existiam, uma das mais brutais era a *cage*², na qual os condenados - principalmente prostitutas, mas também adúlteros e até mesmo religiosos - , eram presos em espaços abertos e de grande circulação; em outras regiões usava-se a *cucking-stools*³ (ilustrado na Figura 01) uma espécie de cadeira, na qual o infrator era amarrado e submetido a humilhações e longas sessões públicas de tortura, o artefato era posto nas margens de rios e lagos, e sua principal função era promover sessões de afogamento. As punições públicas tornaram-se cada vez mais comuns e já figuravam como eventos, reunindo boa parte dos moradores da localidade. Dessa forma, a punição pública tornou-se uma das formas mais grotescas de entretenimento didatizante, na qual os infratores humilhados e conduzidos flagelados em procissão pública, como afirma Dabhoiwala (2013), pagavam por suas infrações, muitas vezes, até com a última gota de sangue. A figura a seguir representa uma das formas de tortura, citadas acima:



Figura 01: *cucking-stools*

² A *cage*, termo inglês em tradução livre para a língua portuguesa, seria ‘gaiola’.

³ A *cucking-stools*, termo inglês em tradução livre para língua portuguesa, seria ‘cadeira’.

No entanto, mesmo diante de punições⁴ tão aterrorizantes advindas por meio de processos de purgação⁵ cada vez mais numerosos e severos, a quantidade de relações sexuais que existiam fora do casamento e outras tantas transgressões pareciam não diminuir de forma efetiva. De fato, as práticas continuaram existindo tanto entre os leigos quanto em um segmento do clero, Dabhoiwala (2013) afirma ainda que a coabitação heterossexual não conjugal era algo comum até a Alta Idade Média, e mesmo após a moralização insuflada pela Reforma Protestante continuaram existindo, no entanto, de forma mais disfarçada. Paradoxalmente, para o estudioso (2013), parte da Igreja passou a desencorajar cada vez mais a condenação de uniões irregulares, um dos mais contundentes exemplos disso foi a Lei Matrimonial (formulada no século XII), como podemos perceber

Só o que a lei exigia para formar um laço matrimonial indissolúvel era que um homem e uma mulher núbeis trocassem votos com verbos no tempo presente (e se fizessem isso com verbos no futuro, um único ato de coito criaria uma união legal). Em tese, portanto, a legitimação do sexo exigia apenas o consentimento do próprio casal, sem a necessidade de nenhum padre, testemunhas ou cerimônia. [...]; já no fim da Idade Média, a norma era um casamento anunciado publicamente, com muita antecedência, e solenizado por um padre na igreja da paróquia, diante da comunidade local. No entanto, nunca morreu completamente a ideia de que, em última instância, era o próprio casal quem deveria decidir se era ou não era casado aos olhos de Deus (DABHOIWALA, 2013, p.30).

Em meio a duras críticas internas, o movimento protestante surge propondo mudanças significativas na Igreja, pois considerava que o clero havia se desviado dos preceitos divinos e corrompido-se. O sexo, como afirma Dabhoiwala (2013), foi um dos eixos centrais da crítica protestante, pois alegavam que a Igreja teria abrandado, ao longo do tempo, a sua moralidade sexual, sendo, por vezes, hipócrita e pouco fiel ao ideal de

⁴ Sobre as punições públicas, Dabhoiwala (2013, p.28) afirma: “infratores graves eram conduzidos numa longa procissão pública pela cidade, vestindo trajes simbolicamente degradantes, e acompanhados por um estardalhaço de panelas e bacias. Às vezes também eram açoitados, colocados no pelourinho, tinham os cabelos raspados ou eram banidos da cidade.”

⁵ Sobre os tribunais eclesiásticos e o processo de purgação, Dabhoiwala (2013, p. 46) afirma: “[...] o costumeiro método de determinar a culpa ou a inocência nos tribunais eclesiásticos não era uma apuração de evidências, mas um processo de ‘purgação’ pública, que testava as visões da comunidade inteira. Se o acusado conseguisse apresentar um determinado número de vizinhos que jurassem publicamente que a suspeita era infundada, e se ninguém mais se dispusesse a os contradizer de forma convincente, a acusação era retirada; do contrário, a fama comum era considerada verdadeira. Entre o fim da Idade Média e o começo do século XVII, a purgação parece ter sido um teste cada vez mais penoso de se passar, talvez refletindo o endurecimento das atitudes para com os infratores sexuais. Nos anos 1610 e 1620, num dos casos mais bem documentados, os arcebispos de Salisbury, quase metade dos réus numa amostra de mais de duzentos, não conseguiram redimir-se e foram condenados.”

celibato. As críticas se alongaram, também, às formas de financiamento da instituição, que se utilizava dos tribunais, que deveriam condenar infratores, para enriquecer por meio de multas e indulgências vendidas a esses pecadores. Dessa forma, uma boa parte do lucro obtido pela Igreja passou a ser advinda dessa relação intrínseca com a condenação social, jurídica e religiosa do pecado, e, dessa forma, a fração estava formada, quanto mais pecado mais lucro. Outro exemplo era que, em determinadas regiões, bordéis deviam pagar parte do seu lucro para o tesouro de sua Santidade, como aponta Dabhoiwala (2013, p.32). Dessa forma, a renovação de um ímpeto por condenações cada vez mais duras emergiu da Reforma Protestante, que erigidos por esse moralismo buscavam santificar esses pecadores, em especial os infratores do sexo, de outras formas.

No entanto, tornava-se cada vez mais difícil manter todo um aparato de policiamento sexual, por baixo da insistente vigilância predominava as transgressões privadas. Dabhoiwala (2013) atesta que a primeira revolução sexual começou a se desenhar a partir do declínio da disciplina, o que, segundo o estudioso, resultou diretamente em um aumento das tensões sociais que existiam no momento. No entanto, como toda transformação, essa, também, não seria hegemônica, assim, a população rural que diminuía frente às regiões mais urbanizadas - que passariam a vivenciar uma explosão demográfica⁶ - ainda enfrentavam os resquícios dos tribunais eclesiásticos, que continuavam com as punições públicas. O que seria diferente na cidade, onde a convencional estrutura de repressão sexual não conseguia obter pouquíssimo controle. Assim, as sociedades passam a estruturar buscaram adequar o seu aparato judicial para combater as imoralidades entre os civis nas zonas urbanas, o que era uma tarefa bastante árdua. (DABHOIWALA, 2013).

A partir do declínio medieval, da aurora da propagação das ideias iluministas e da ascensão burguesa, grandes transformações se alastram pelo Ocidente. Entre os séculos XVIII e XX a separação cada vez mais contundente, e socialmente perceptível, entre o sexo e a procriação, que começou a ser (re)desenhado a partir dos avanços promovidos pelos dispositivos de controle da natalidade, insuflados por um crescente temor da superpopulação, apregoado pelo Thomas Robert Malthus⁷ (1766–1834). Concomitante,

⁶ Sobre o crescimento demográfico de Londres, Dabhoiwala (2013) afirma: “No fim da Idade Média, apenas cerca de 40 mil pessoas moravam na capital, mas em 1660 já havia 400 mil; antes de 1800, o número chegaria a 1 milhão.”

⁷ Estudioso das áreas de economia política e demografia, desenvolveu a Teoria populacional malthusiana a partir da constatação da crescente taxa de natalidade e diminuição da taxa de mortalidade entre a segunda

a medicina passou a reivindicar seu lugar frente às demandas sexuais, ocupando espaços que até então não participava. Além disso, o crescente florescimento de uma indústria pornográfica, que se utilizava de novas formas de impressão de imagens, iniciou um ciclo de popularização do conteúdo pornográfico. Dessa forma, essas e outras tantas mudanças sociais, políticas e econômicas despertaram novas configurações sexuais - dentro e fora da alcova -, como também uma forte oposição a estas transformações (Stearns, 2010).

Stearns (2010) considera que três fatores foram primordiais para o desenvolvimento dessas transformações sexuais, são elas: a) As alterações que emergiram antes e durante a Revolução Industrial, na qual um sistema comercial nutrido pela manufatura começa a emergir propiciando aos mais jovens novas formas de trabalho, para além do campo e o início de um poder de aquisição, mesmo que precário, tais avanços se consolidaram por meio de uma organização fabril e urbana; b) Os desdobramentos das ideias protestantes e do iluminismo setecentista, que mesmo não tendo, de início, uma relação direta com a sexualidade, resultaram em implicações sobre a mesma; c) A melhora nutricional, mesmo que não majoritária, de uma parte considerável da sociedade.

Assim, a junção destes elementos, segundo o estudioso (2010) ocasionou em uma redução da idade de puberdade na Europa Ocidental, com forte impacto nas regiões do norte. Dessa forma, “a idade da puberdade das meninas começou a diminuir - de 17 ou 18 para baixo -, e os meninos passaram por experiência semelhante.” (STEARNS, 2010, p.141). Tal conjectura suscitou questionamentos acerca da possibilidade de uma iniciação sexual precoce entre os jovens, não muito depois constatou-se que a relação sexual antes do casamento estava ganhando cada vez mais espaço, mesmo sendo ainda bastante reprimida. Stearns (2010) ressalta que, não obstante, notava-se o nascimento de crianças em muitas regiões rurais antes mesmo do casamento, quando o casal ainda estava no período do namoro e claro. Esse conflito entre as demandas morais e os impulsos sexuais foi retratado pelo artista londrino Richard Redgrave, como podemos perceber a seguir:

metade do século XVIII, assim, o estudioso conjecturou que a produção de alimentos e outros recursos fundamentais não suportariam a demanda e havia um colapso.



Figura 02: The Outcast (óleo sobre tela), Richard Redgrave, 1851.

Em meio a essas transformações sociais, econômicas e culturais, tornou-se cada vez mais difícil manter os casamentos tradicionais - baseados no “dote” - desse modo, “as mulheres da classe trabalhadora, sem condições de oferecer dote ou propriedade para consolidar o casamento, sexo podia ser a única alternativa disponível - e que nem sempre funcionava.” (STEARNS, 2010, p.145). As operárias, que recebiam sempre menos que os homens mesmo exercendo as mesmas funções, buscaram outras formas de conseguir obter o mínimo para a sobrevivência, desse modo “falavam de vender seu corpo por ‘uma quinta parte’ de seu dia de trabalho.” (STEARNS, 2010, p.145). Assim, Stearns (2010) conjectura que isto foi um dos fios que ajudaram a tecer essa primeira revolução sexual, mas uma revolução silenciosa, galgada no desespero pela vida, o que indiretamente resultou em novas formas de liberdade sexual.

Outra vertente dessa revolução sexual se iniciará a partir da produção cultural, não que o conteúdo pornográfico tivesse surgido apenas no século XVIII na Europa, mas sua produção passou por um processo de aceleração, principalmente através da Literatura que a revelia do substrato conservador da época mergulhar nas múltiplas nuances do sexo de forma despudorada. Como pode ser percebida na obra *Fanny Hill (Memórias de uma mulher de prazer)* escrita pelo John Cleland publicada em Londres no ano de 1749, que logo nas primeiras páginas apresenta uma cena de estupro que impele a saída da jovem de uma região interiorana para Londres em busca de prazer sexual. Uma outra face dessa

revolução é encabeçada pelo Marquês de Sade, com sua obra permeada por voyeurismo, cenas orgiásticas, atos perversos, explorando os limites entre a dor e o prazer (STEARNS, 2010).

Assim, segundo o historiador (2010), “começaram a escrever sobre a necessidade de abandonar alguns pressupostos tradicionais relativos ao comportamento sexual [...] começando a questionar a ideia do casamento [...]” (STEARNS, p. 151, 2010) e também a possibilidade de se abandonar a ideia de exclusividade sexual, pedra fundamental do casamento ocidental. Essa produção cultural, que não era em si uma novidade na Europa, foi impulsionada por uma ampliação da alfabetização, como também, a já pontuada, mudanças e ampliação do processo de impressão que fez com que se pudessem ofertar as obras a um preço mais baixo ao público leitor. Esse contexto possibilitou o desenvolvimento de críticas cada vez mais contundentes e compartilhadas sobre a constituição de certos valores que não se sustentam frente a realidade cortinada das alcovas.

Percebia-se, como pontua Stearns (2010), que essas mudanças atravessavam todas as classes, que se delimitavam cada vez mais com o advento da Primeira Revolução Industrial, evidenciando-se com mais clareza nas classes mais baixas, enquanto a hipocrisia corroía parte significativa da burguesia. Nesse ínterim, os prostíbulos⁸ começam a se multiplicar incitados pelo advento das massas trabalhadoras urbanas. Sobre isso, Stearns (2010, p. 153) afirma que “em meados do século XVIII, os prostíbulos de Paris, por exemplo, ficavam particularmente alvoroçados durante os feriados escolares”. Assim, não apenas os operários, solteiros e casados, mas, também, a burguesa, frequentavam o lugar que começa a se tornar um costume, desse modo, os pais levavam seus filhos para suas primeiras experiências sexuais nesses prostíbulos. Esses locais e suas prostitutas foram retratados pelo artista francês Henri de Toulouse-Lautrec em sua obra, como pode-se notar na figura a seguir:

⁸ Sobre as mulheres que trabalhavam nos prostíbulos, Stearns (2010, p. 153), afirma: “Muitas mulheres se mudaram para as cidades na esperança de encontrar trabalho, mas se decepcionaram. Algumas, é óbvio, podem ter sido estimuladas por aspectos do comércio sexual - é importante não simplificar em demasia as prostitutas e suas motivações. Mas as pressões econômicas foram um fator preponderante. O resultado foi um grupo cada vez maior de mulheres urbanas vendendo sexo.”

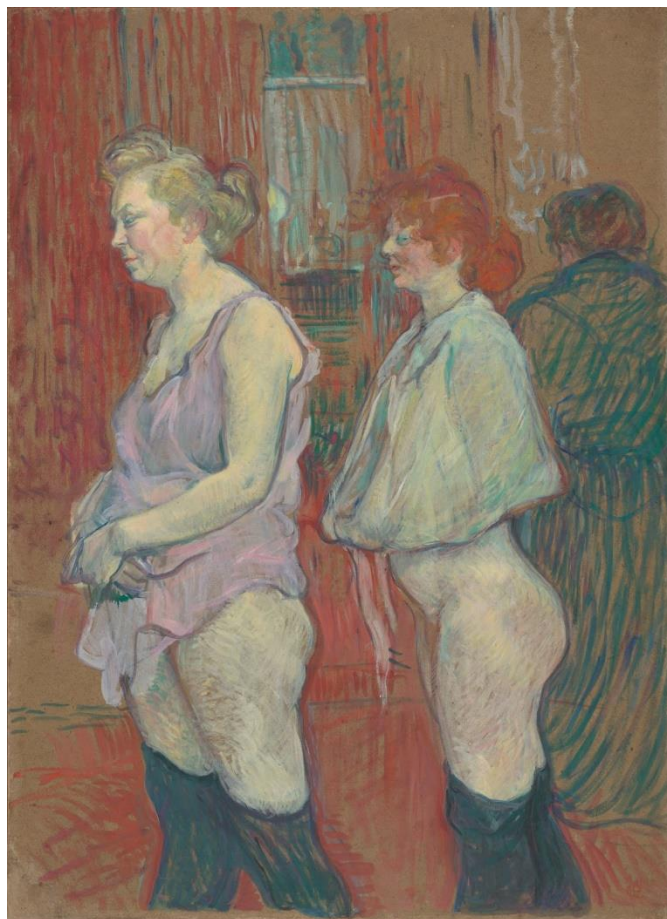


Figura 3: Rue des Moulins (óleo sobre papel-cartão), Henri de Toulouse-Lautrec, 1894

Destarte, em meio a tantas mudanças significativas, mesmo que desiguais entre si, o comportamento sexual e a cultura receberam novos contornos, o ato sexual tornara-se cada vez mais público, fácil e comum, tanto antes do casamento, quanto até mesmo depois, em relações extraconjugais. No entanto, tal como em outros momentos da história, o final do século XIX apontavam para uma nova demanda por esforços moralizantes que, assim, se constituiu uma das bases do vitorianismo. No entanto, como alega Stearns (2010), e repetição de instrumentos do passado não surtiram os efeitos desejados, dessa forma, os novos especialistas da atividade sexual, como médicos, começaram a tentar criar alguma espécie de freio para o sexo, o que até então não havia acontecido. Destarte, Stearns (2010) aponta que

O fato mais importante é que médicos e porta-vozes da classe médica começaram a oferecer apoio aos conservadores sitiados ou incomodados, martelando na tecla de que muitas práticas sexuais tinham efeitos na saúde e na moralidade e que em matérias relativas à sexualidade a autoridade médica valia tanto quanto padres e sacerdotes. Muitos doutores, ávidos por um novo *status* e fonte de renda, buscavam claramente se beneficiar da reinvidicação de um novo papel em questões sexuais. O resultado foi uma crucial inovação nos tipos de consequências agora discutidas publicamente em assuntos sexuais e nos tipos de práticas sexuais colocadas sob os holofotes para escrutínio. E a

“medicalização” do sexo duraria muito mais que o próprio vitorianismo (STEARNS, 2010, p. 158).

A moralidade médica permearia os discursos sexuais, fazendo com que despontassem diversas teorias que desencorajam a atividade sexual, uma delas, segundo Stearns (2010, p.161) afirmava: “[...] o excesso de atividade sexual - em algumas interpretações, fazer sexo mais de uma vez por semana - podia causar problemas que iam da morte prematura à insanidade.” Posteriormente, iniciou-se uma exacerbação dessa rigidez a partir da propagação de infecções sexualmente transmissíveis, assim, “[...] alguns médicos franceses chegaram a argumentar, engenhosamente, que o casamento era vital para a saúde porque levava ao tédio sexual, e assim protegia as pessoas de ataques cardíacos.” (Stearns, 2010, p.161). Do mesmo modo, foram propagadas advertências acerca da masturbação, que já era considerada pecado pela Igreja, no entanto, agora

[...] a masturbação agora se tornava fonte de enormes riscos, incluindo, mas não se limitando a, uma subsequente vida sexual de perversão, dificuldades mentais, envelhecimento precoce, esterilidade, cegueira - a lista era longa. [...] o interesse em encontrar maneiras de alertar os jovens, particularmente os meninos, contra a sexualidade se traduziu em convicções [...] sobre o fato de brincar com os próprios genitais era caminho para perdição. Várias estratégias foram disponibilizadas no sentido de evitar a masturbação, rapazes eram enviados para tratamento em manicômios por conta do excesso de masturbação. Embora a preocupação com o comportamento das meninas fosse menos intensa, também nessa categoria havia alertas e tratamentos: nos Estados Unidos, várias clitoridectomias (extirpação do clitóris ou do prepúcio do clitóris) foram realizadas em masturbadoras ‘habituais’ (STEARNS, 2010, p. 161).

Concomitante, começou a se perceber que existia um afrouxamento da moral sexual muito significativo, o que para Stearns (2010) corroborou para o interesse pela moralização do ato sexual a partir da ascensão do vitorianismo, que esteve relacionado às taxas de natalidade, em especial aos filhos nascidos de forma ilegítima. Os índices de crescimento populacional e a disponibilidade de recursos, como também a relação entre pobreza e o excesso de filhos das famílias das classes menos abastadas, foram apontados como parte do problema. Dessa forma, Stearns (2010) aponta que “os pais simplesmente não conseguiam mais ver os filhos como recursos, e perceberam rápido que precisavam planejar novos níveis de investimentos para dar conta das expectativas modernas.” (p.159). No entanto, antes de 1820, como aponta o estudioso, não existiam maneiras de prevenção, a não ser a abstinência sexual e o tradicional *coitus interruptus* (Stearns, 2010, p.160).

Nesse período, também, os contrastes de gênero ganharam força, assim, agora não só as mulheres eram consideradas por ‘natureza’ mais permissivas ao pecado, mas também os homens que seriam seres de desenfreado apetite sexual, assim, como pontua (Stearns, 2010) a mulher teria um novo papel: controlar os desejos masculinos. Assim, as mulheres deveriam desencorajar relações sexuais antes do casamento, como também, frear o excesso de atividade sexual durante o matrimônio. Acerca disso, Stearns (2010) assevera

[...] a esposa deveria dispor-se ao sexo, para procriação e para assegurar que o marido não se ‘desencaminha-se’. Um vitoriano radical recomendava que para cumprir essas funções uma esposa respeitável deveria simplesmente ‘fechar os olhos e pensar na Inglaterra’ - porque, era óbvio, ela não sentiria nenhum prazer de verdade enquanto o marido fazia o que quisesse. Num outro extremo, pernas de piano deveriam ser cobertas com panos, e era proibido chupar laranjas em público, de modo a evitar que as mulheres se deixassem levar por conotações sexuais. Os vitorianos também demonstravam avidez para condenar as mulheres que dessem mostras de ser sexualmente agressivas (ou simplesmente fossem mais ativas), pois estas violam não apenas a moralidade, mas a própria feminilidade; já os homens transgressores poderiam ser mais facilmente perdoados, por causa de seus altos níveis de desejo (STEARNS, 2010, p.162).

No entanto, pondera Stearns (2010), em meio aos embates entre o vitorianismo e a efervescência social, o tradicionalismo parecer ter não resistido e sucumbido nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, embora ainda houvesse resquícios, assim, avanços científicos, médicos, políticos foram sendo percebidos em todas as esferas sociais. O surgimento da psicanálise desenhada por Freud e uma nova compreensão sobre a sexualidade humana, a propagação das ideias feministas e reivindicação de direitos, como as atualizações nas legislações sobre divórcio em diversos países, o aperfeiçoamento dos preservativos, entre outras mudanças, lançaram as sociedades em um novo momento, sob a ótica de novos desafios e novas revoluções.

1.2 A MONOGAMIA E OS GRILHÕES DA (IN)FIDELIDADE

“[...] a monogamia é o mais difícil de todos os arranjos conjugais humanos. É também o mais raro. Mesmo casais fiéis e há muito casados são novatos na monogamia, quer percebam ou

não. Há fortes evidências de que os seres humanos não são “naturalmente” monógamos, bem como há provas de que muitos animais, que antes acreditávamos serem monógamos, não o são. Certamente, os seres humanos podem ser monógamos (e esta questão é completamente diferente de devem ser), mas não há dúvida: a monogamia é incomum – e difícil.”

Barash e Lipton

A monogamia, um dos alicerces contemporâneos do casamento cristão no Ocidente, é fruto de transformações sociais, culturais e econômicas que encontram resquícios ainda na Antiguidade, e se aprofundou durante a Idade Média e Moderna, como aponta Engels (1884). Diversas formas de estrutura social-familiar existiram e, outras tantas continuam coexistindo, diferente da ampla prevalência da monogamia na contemporaneidade. Exemplos disso são a poligamia encontrada em diversas comunidades étnicas e em regiões do oriente médio, como, também, a poliandria, as diversas formas de se relacionar atravessaram profundas mudanças. Sobre isso Engels (1884) aponta

Encontramo-nos frente a uma série de formas de família que estão em contradição direta com as até agora admitidas como únicas válidas. A concepção tradicional conhece apenas a monogamia, ao lado da poligamia de um homem e talvez da poliandria de uma mulher, silenando - como convém ao filisteu moralizante - sobre o fato de que na prática aquelas barreiras impostas pela sociedade oficial são tácitas e inescrupulosamente transgredidas. O estudo da história primitiva revela-nos, ao invés disso, um estado de coisas em que os homens praticam a pligamia e suas mulheres a poliandria, e em que, por consequência, os filhos de uns e outros tinham que ser considerados comuns. É esse estado de coisas, por seu lado, que passando por uma série de transformações, resulta na monogamia. Essas modificações são de tal ordem que o círculo compreendido na união conjugal comum, e que era muito amplo em sua origem, se estreita pouco a pouco até que, por fim, abrange exclusivamente o casal isolado, que predomina hoje (ENGELS, 1884, p. 31).

Paulatinamente, mudanças foram se tornando cada vez mais nítidas, e a organização familiar, lentamente, foi ganhando as formas que conhecemos hoje. Engels (1884) aponta que o primeiro passo desse reorganização se deu a partir da solidificação de dois aspectos, o primeiro deles consistia na proibição de relações sexuais entre pais e filhos; e a segunda, que segundo o estudioso, teve um impacto ainda maior, foi a

interdição do sexo entre irmãos. Isso foi, de fato, ocorrendo gradualmente, é provável, segundo Engels (1884), que isso possa ter contribuído para perpetuação de determinados grupos em detrimento de outros, considerando a herança biológica que se reproduz entre si, contribui para a perpetuação e acentuação das fragilidades existentes. Tal situação contribuiu para a elaboração de um grau de parentesco cada vez mais amplo,

[...] a proibição das relações sexuais entre irmãos e irmãs pela sociedade levou à divisão dos filhos de irmãos e irmãs, até então indistintamente considerados irmãos e irmãs (coleterais); outros - de um lado os filhos dos irmãos, de outro os filhos das irmãs - não podem continuar mais como irmãos e irmãs, já não podem ter progenitores comuns, nem o pai, nem a mãe, nem os dois juntos; e por isso se torna necessária, pela primeira vez, a categoria dos sobrinhos e sobrinhas, dos primos e primas, categoria que não teria sentido algum no sistema familiar anterior (ENGELS, 1884, p.41).

Assim, segundo Engels (1884), a redução, cada vez mais acentuada, da família consiste primordialmente em um encurtamento de um círculo outrora formado por toda a comunidade/tribo, sob o qual começou a prevalecer apenas o núcleo conjugal. Torna-se natural, dessa forma, a progressiva separação, que vai desde os parentes mais distantes até os mais próximos, como Engels (1884, p. 49) afirma “torna impossível na prática qualquer matrimônio por grupos; como último capítulo, não fica senão o casal, unido por vínculos ainda frágeis - essa molécula com cuja dissociação acaba o matrimônio em geral.” A partir daí, como aponta o filósofo, novas influências sociais começaram a ganhar espaço, contribuindo para sua solidificação.

A família monogâmica, então, prevalece e torna-se, como aponta Engels (1884), um traço constituinte de toda uma civilização que nasceria baseada na predominância masculina, na procriação de herdeiros das posses do pai e na solidez da relação matrimonial. Essa relação tenderia a privilegiar o homem, que passou a gozar de concessões que não se estendiam às mulheres, dessa forma, “[...] laços conjugais, que já não podem ser rompidos por vontade de qualquer das partes. Agora, como regra, só o homem pode rompê-los e repudiar sua mulher.” (p.66), como também, “ao homem, igualmente, se concede o direito à infidelidade conjugal, sancionado ao menos pelo costume ([...] desde que ele não traga a concubina ao domicílio conjugal)” (p.66).

Assim, a mulher considerada legítima, como assevera o estudioso (1884), passa a ser exigido uma série de costumes e práticas, sendo uma das mais importantes a tolerância para com o marido. Mas não somente isso, ela deve manter-se casta e rigorosamente fiel

ao seu cônjuge, organizando o ambiente doméstico, dedicando-se ao marido e filhos, e, também, vigiando as escravas, que, inclusive, poderiam ser convertidas em concubinas, se assim fosse da vontade do marido. Dessa forma, Engels (1884) aponta que a monogamia, considerada a forma mais “nobre” de relação matrimonial, forja, de certa maneira, uma submissão de gênero, despontando uma série de conflitos. Engels (1884), então, retorna a Marx, e discorre sobre o tema

Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim, encontro a seguinte frase: “A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos.” Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classe que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino (Engels, 1884, p. 75).

Destarte, a monogamia então passa a ser compreendida por Engels (1884), como produto de um amplo processo histórico, iniciado a partir das primeiras escravidões e com o acúmulo de riquezas privadas, que se estende até os nossos dias, considerando que a união conjugal monogâmica se tornou o núcleo celular das sociedades ocidentais, na qual é nitidamente possível notar suas contradições e seus antagonismos atingindo novos patamares na contemporaneidade. No entanto, o filósofo aponta, que a prevalência da monogamia social não fez com que as relações extraconjugais deixem de existir, mas ao contrário, essas relações continuam ocorrendo, inclusive em contextos históricos menos propícios. Engels (1884) retoma Morgan para ampliar a discussão, e aponta que o heterismo (a relação extraconjugual) se torna, paradoxalmente, junto com a monogamia, uma instituição social, para que os homens - exclusivamente - mantenham a sua liberdade sexual mesmo casado.

Assim, torna-se claro que existe uma contradição inerente ao relacionamento monogâmico, o privilégio masculino do heterismo, posiciona ainda mais a mulher nos recônditos da submissão. Dessa forma, Engels (1884) assevera que no escopo da monogamia, surgiram duas figuras sociais, que até então não haviam sido amplamente notadas, são elas, segundo o estudioso: o amante da mulher casada e o marido traído. Não obstante, Engels (1884, p. 73) aponta que “o adultério, proibido e punido rigorosamente, mas irreprimível, chegou a ser uma instituição social inevitável, junto à monogamia e ao heterismo.”. Agora, frente a isso, a paternidade da prole objetivamente passou a ser

baseada em um “convencimento moral”, que se infligido macularia, não somente a honra da esposa, como também comprometia a masculina.

Paralelamente, os estudiosos Barash e Lipton (2007), lançam mão de estudos de cunho biológico para tentar explicar se a monogamia é algo inerente a conduta humana, ou ao menos uma inclinação. Os pesquisadores (2007), encontram fortes indícios de que os seres humanos não apenas são monógamos por natureza, como tão pouco as muitas espécies de animais estão perto de sê-lo. Assim, os estudiosos (2007) aferiram que a monogamia deveria ser tratada como uma possibilidade dentre outras, sendo a mais incomum e considerada a mais difícil de todas. A regra é bem clara: “Devemos conduzir nossa vida romântica e sexual em pares exclusivos, no campo matrimonial designado.” (BARASH e LIPTON, 2007, p.12). Toda e qualquer violação a essa regra será caracterizada como imoral, dessa forma, qualquer transgressão, pela lógica puritanista, não é apenas uma má conduta, mas também considerada algo não-natural.

Carregados pela culpa, os “imorais” em sua maioria consideram que “há muito arrependimento e culpa em simplesmente sentir desejo sexual por alguém que não seja o cônjuge, mesmo que esses sentimentos nunca sejam postos em prática.” (BARASH e LIPTON, 2007, p.12) No entanto, para os pesquisadores, existe uma inclinação humana que tenciona o desejo sexual a diferentes parceiros, sendo ela, sim, a sua forma natural, diferente da monogamia, que se encontra, cada vez mais, distante dos padrões de “naturalidade” encontrados na natureza. Tais considerações podem desestruturar os alicerces da tradicional família monogâmica, que está “definitivamente sitiada, e não pelo governo nem pelo declínio da fibra moral [...]... mas pelos ditames da própria biologia” (BARASH e LIPTON, 2007,p.13).

Decerto, o comportamento tanto poligâmico - mesmo que vivenciado a margem dos códigos de conduta - não é exclusividade humano, mas ao contrário, segundo os estudiosos (2007) podem ser encontrado na extrema maioria dos mamíferos, incluindo os primatas. Assim, das cerca de quatro mil espécies de mamíferos estudadas, apenas em algumas dezenas foram constatadas algumas ligações estritamente monogâmicas. Em *A origem do homem e a seleção natural* (1871), Darwin discorre sobre um caso interessante, que é retomado por Barash e Lipton, (2007) e relacionado a pesquisas recentes. Sobre isso, afirmam

uma fêmea de ganso doméstico que produziu uma prole mista, que consistia em alguns filhotes cujo pai era um ganso doméstico, parceiro social da fêmea, enquanto outros evidentemente eram filhos de um ganso chinês... e este segundo macho não só não era parceiro de acasalamento dela, mas sequer era da mesma espécie! (BARASH e LIPTON, 2007, p.18)

Descobertas recentes demonstram que a monogamia pode ser considerada mais como um mito do que uma realidade. Pesquisas realizadas por um grupo de ornitólogos, observaram dois grandes comportamentos sexuais, que longe do que se pensará, são poligâmicos. Os pesquisadores dedicaram parte da pesquisa “as espécies 'polígonas' (nas quais o arranjo de acasalamento típico acontece entre um macho e muitas fêmeas) ou ‘poliândricas’ (uma fêmea e muitos machos)” (BARASH e LIPTON, 2007,p.16). Assim, esse comportamento comum entre várias espécies evidencia que até mesmo as aves, consideradas um dos mais “concreto” exemplo de monogamia no reino animal, estão ou sempre estiveram à margem de uma monogamia sexual efetiva (BARASH e LIPTON, 2007).

Então, mesmo diante de tantas evidências contrárias, porque a monogamia ainda prevalece, ainda que socialmente? Segundo Barash e Lipton (2007), a relação monogâmica é considerada incomum na maioria dos casos, mas não é inexistente. Algumas razões são postas pelos estudiosos, uma delas é que “a corte e o acasalamento são arriscados, exigindo que os dois parceiros se aventurem para fora de sua concha pessoal e se tornem vulneráveis à rejeição, às lesões, às opções ruins ou apenas à mera perda de tempo e energia.” (BARASH e LIPTON, 2007, p.174). Dessa forma, torna-se mais cômodo permanecer com o parceiro que conseguiram, essa tendência apresenta, claro, variações que podem acontecer, também por conta da disponibilidade existente no meio. É fato, que durante o processo de escolha/conquista, segundo Barash e Lipton (2007), os indivíduos dão preferência aqueles que compartilham similaridades. Acerca disso os estudiosos afirmam

seja em questão de tamanho físico, formação cultural, inteligência, inclinações políticas ou grau geral de atratividade pessoal, as pessoas gravitam para os parceiros que são parecidos com elas. [...] Um padrão semelhante também é encontrado nos animais. [...] quando um par unido consiste em indivíduos que não só parearam, mas também combinaram, provavelmente há uma chance maior de que sua monogamia vá persistir (BARASH e LIPTON, 2007, p.175).

Já em relação à prole, Barash e Lipton (2017) destacam que existe a hipótese, considerada por alguns biólogos, de que a prevalência da monogamia pode ter, supostamente, acontecido devido aos cuidados parentais que foram necessários empregar para a proteção da prole. No entanto, embora essa hipótese não seja a única forma de explicação, ela possui considerações relevantes para uma compreensão ampla da monogamia. Os pesquisadores, então, apontam uma comparação, entre as aves e os mamíferos em duas exemplificações, sendo a primeira:

[...] as aves tendem mais a monogamia do que qualquer outro grupo de animais. Não é coincidência que elas tenham um metabolismo muito rápido e as ninhadas devam ser alimentadas com quantidades imensas de comida, às vezes um inseto a cada 15 segundos! Com demandas tão extraordinárias, há uma recompensa óbvia em ter dois adultos comprometidos no cuidado da cria, de modo que é compreensível que a monogamia social seja uma especialidade das aves (BARASH E LIPTON, 2017, p. 189).

A segunda:

Pelo mesmo motivo, é compreensível que a monogamia seja especialmente rara entre os mamíferos, uma vez que as fêmeas de mamíferos são unicamente qualificadas para nutrir a prole. Os machos mamíferos - embora não inteiramente irrelevantes - têm comparativamente pouco com que contribuir. Quando os machos provêm a prole, eles devem - o que não é de surpreender - ter a paternidade garantida; isto é, só é provável que os machos se comportem paternalmente quando as fêmeas não se envolvem em muitas CEPs⁹ (BARASH E LIPTON, 2017, p. 189).

É sabido, que um dos conflitos fundamentais da monogamia é a restrição a um único parceiro sexual, em nós, seres humanos, essa proibição não é algo natural, ou seja, inerente a nossa espécie, mas foi naturalizada ao longo do tempo. Ao retomarmos aos primórdios da gênese humana, notou-se que em alguns primatas, segundo os biólogos (2017), existe a prevalência da monandria, ou seja, a fidelidade da fêmea para com apenas um único macho, esse comportamento persistiu mesmo diante de oportunidades de cópula extra-par. Dessa forma, um estudo foi realizado buscando testar a hipótese apontada, os pesquisadores, então, selecionaram cinco machos babuínos-sagrados de vida selvagem, sendo que quatro deles foram submetidos a uma vasectomia. Após um período de quatro anos, notou-se que as fêmeas que se relacionavam com os machos que passaram pela

⁹ Cópula extra-par.

vasectomia não geraram prole, diferente das que estavam associadas ao macho que não realizou a vasectomia, estas geraram filhotes.

No entanto, claro, podem existir algumas variações, dessa forma é ingênuo generalizar toda uma espécie. Assim, buscando encontrar padrões básicos de comportamento, que é de fato sobre o que as ciências biológicas se debruçam. Segundo Barash e Lipton (2017), existem mais evidências que apontam para uma inclinação humana para a poligamia do que para a monogamia. Um estudo realizado nos EUA, questionou a universitários solteiros (homens e mulheres), quantos parceiros sexuais gostariam de ter ao longo da vida, seguindo algumas estratificações. Notou-se que os homens afirmaram desejar um maior número de relacionamentos do que as mulheres entrevistadas, em uma proporção de seis para um, no período de um ano. A mesma pesquisa solicitou que os entrevistados estimassem a probabilidade de concordarem com um ato sexual com um indivíduo considerado atraente se conhecessem a pessoa dentro um espaço de tempo de uma hora, uma noite, um dia inteiro, uma semana, um mês e cinco anos. O resultado encontrado pelos pesquisadores foi o seguinte:

Homens e mulheres ficaram igualmente inclinados a ter sexo com a pessoa depois de cinco anos, mas em cada intervalo de tempo mais curto do que esse, os homens indicaram uma probabilidade mais alta do que as mulheres. (Para as mulheres, o ponto de “equilíbrio” ficava entre três e seis meses; para os homens; em cerca de uma semana. As mulheres indicaram uma probabilidade de quase zero de fazer sexo depois de uma hora, com essencial mudança sobre o primeiro dia; mesmo depois de uma semana, as mulheres disseram ser muito improvável que fizessem sexo. Os homens disseram que depois de apenas um dia sua probabilidade de consentir seria de quase 50%) (BARASH E LIPTON, 2017, p. 219).

Agora, a seguinte questão foi realizada: em uma situação hipotética, um homem ou uma mulher, considerados atraentes, mas estranhos no campus, se aproxima e declara “Tenho te visto pelo campus. Acho você muito atraente” Depois, faziam uma destas três perguntas, escolhidas para cada um aleatoriamente: (1) “Quer sair comigo hoje à noite?” (2) “Quer ir ao meu apartamento hoje à noite?” (3) “Quer ir para a cama comigo hoje à noite?” (Barash e Lipton, 2017, p. 219). O resultado foi o seguinte:

Das *mulheres* que foram convidadas para sair, 50% concordaram; daquelas que foram convidadas para ir ao apartamento do homem, 6% concordaram;

daquelas convidadas a fazer sexo, nenhuma concordou. Dos *homens* que foram convidados para sair, aproximadamente 50% disseram “sim” (a mesma proporção de mulheres que tinham consentido), enquanto 69% concordaram em ir ao apartamento da mulher e não menos de 75% concordaram em ir para a cama com ela naquela noite! É interessante observar que entre os 25% que recusaram, um grande número achou necessário explicar, assinalando um envolvimento com uma namorada e assim por diante (BARASH E LIPTON, 2017, p. 220).

Certamente os dados obtidos pela pesquisa sofrem a interferência do tempo, do público, do contexto sociocultural, além das distorções existentes entre a declaração e a realidade objetiva. Contudo, existe um fator que não se pode deixar de ser considerado, a liberdade sexual usufruída pelos homens é desproporcionalmente desproporcional àquela que se espera das mulheres. A pesquisa, então, é um retrato de valores sociais historicamente arraigados, que ainda continuam reverberando na contemporaneidade. Dessa forma, esses padrões instigados pela cultura, na qual a reputação moral feminina é posta em xeque quando esta “ousa” atravessar os limites prescritos, ao passo que o homem recebe o status de Don-juan, conquistador, sendo inclusive admirado por outros homens por esse “feitos” e, paradoxalmente, tornando-se mais cobiçado.

Segundo Barash e Lipton (2017), distanciando-se de critérios morais, a poligamia humana tornou-se ainda mais evidente após os achados da primatologia, como da antropologia, além é claro das fortes indícios biológicos. Assim, em dados gerais, “a monogamia foi encontrada em 10% a 15% de todas as espécies de primatas, comparada a mais ou menos 3% para os mamíferos em geral (e a mais de 90% nas aves).” (p.221). Como, também, evidências encontradas a partir das observações que acumularam milhares de horas demonstraram que os primatas tropicais furtivos, em ambiente selvagem, mostraram que a monogamia não prevalece de forma absoluta, sendo encontrada em apenas nove das espécies e apenas sob algumas condições específicas.

Um estudo desenvolvido por pelo antropólogo C. S. Ford e o psicólogo Frank Beach, e apontamentos por Barash e Lipton (2017) para reforçar a tese da prevalência da poligamia, demonstra que de 185 sociedades humanas estudadas apenas 29 delas, ou seja, menos de 16% foram encontrados traços evidentes de restrições monogâmicas. Dos 29, pontuaram os pesquisadores, que menos de um terço deles desaprovava veementemente a relação sexual antes do casamento, como também, a extraconjugal. Nas 154 das 185 sociedades pesquisadas, correspondendo a 85%, notou-se que os homens poderiam ter

mais de uma parceira, optando pela poligamia, de fato, ou pelo concubinato, ambas socialmente aprovadas.

Outra pesquisa, agora realizada pelo antropólogo G. P. Murdoch, e destacada por Barash e Lipton (2017), revelou que de 238 sociedades humanas distintas em diversas partes do mundo, a monogamia era considerada a única forma de relacionamento conjugal válida em apenas 43 delas. Dessa forma, o antropólogo aponta que antes dessas sociedades terem os primeiros contatos com o Ocidente, cerca de 80% delas eram majoritariamente políginas. Outro aspecto, considerado por Barash e Lipton (2017), indica que, evidentemente, mesmo quando a monogamia humana é optada, ela passa a ser infinitamente atingida pelo desejo de uma cópula extra-par, tal qual se percebeu também na maioria dos animais.

Portanto, compreende-se que não se pode considerar as uniões humanas de forma genérica e estática, ao contrário, os sistemas de organizações sociais são múltiplos, e consequente as uniões conjugais são distintas. Corroboro, com os achados encontrados por Barash e Lipton (2017), que apontam para uma espécie humana inclinada para a poliginia, mas considero que existem fortes indícios sociais, culturais e econômicos de que estamos ultrapassando a poliginia e alcançando uma poligamia, a partir dos avanços sociais, das contribuições feministas e de um desvelar do desejo. Dessa forma, torna-se cada vez mais questionável o monopólio sexual, que se esconde sob as veste pútridas da moralidade as mais distintas contradições, assim, vivemos uma monogamia autorizada, não praticada e uma poligamia proibida, mas, à revelia de todos os códigos, triunfante.

1.3 O MATIMÔNIO E AS ABSOLVIÇÕES DOS SACRILÉGIOS DO SEXO

“Porque amar continua sendo a mais inquietante das relações entre humanos. À euforia do encontro de duas solidões que se esforçam para coexistir se mesclam muito rapidamente a sensação da corrosão do tempo que passa, a angústia da separação, a certeza da perda. Pode-se compreender que, diante da perspectiva de se expor a tais sofrimentos, seja

mais simples, mais seguro, mais pequeno-burguês se entregar à rotina da intemperança ou à proeza do casamento. O amor é a forma mais extraordinária do desconforto de viver.”

Schiffter

O casamento, desde os seus primórdios, tem sido perpassado por constantes mudanças que vão desde uniões por necessidade de sobrevivência coletiva, trocas políticas, até mesmo compras e/ou acordos familiares, costumes sociais, ligações por afeto e/ou, também, objetivando prazer sexual. Segundo Ackerman (1997), os povos pré-agrafos, estruturavam sua organização social predominante em tribos, os homens quando nutriam interesse por alguma mulher (que, como a pesquisadora aponta, em muitos casos não fazia parte da sua tribo), usava de força física realizando uma união forçada, que por sua vez eram ancoradas, predominantemente, na sobrevivência da tribo, constituição e proteção da prole. Lèvi-Straus (1976) no que lhe concerne, destaca que as sociedades antigas estabeleciam acordos entre si para que pudessem ter acesso a bens essenciais, e por vezes escassos, por meio de trocas, que incluíam as mulheres.

Dessa forma, cada contexto histórico/cultural específico possui uma concepção distinta sobre a união matrimonial, Ackerman (1997) discorre sobre uma das etnias que ocupam parte da África Central, nessa comunidade os preparativos para o casamento iniciam quando a adolescente alcança a puberdade, então, durante cerca de dois a três meses, ela passa a viver separada do seu núcleo familiar, muda-se para uma nova cabana composta apenas de meninas da sua faixa etária. A pesquisadora (1997) aponta que lá a garota será orientada sobre a atividade sexual, sobre casamento e outros temas que fossem considerados relevantes. Ao final desse ciclo as mães de todas as adolescentes se encontram em frente a porta da cabana, munidas de pedras em várias cestas. Ackerman (1997) detalha o que se segue

Os rapazes da aldeia chegam; naturalmente, as mães estão bem acostumadas com suas famílias e personalidades, e têm uma boa ideia de qual garota um rapaz pode preferir. Se a mãe não aprovar o pretendente, sua mira é firme e severa. Se gostar dele, seu ataque será brando. De todo modo, se o rapaz passar incólume pela barreira das mães, poderá fazer amor com a moça de sua escolha, que então se tornará sua noiva. Ele ainda poderá pedir aos pais formalmente a mão da moça, e oferecer-lhes um cervo morto, a fim de provar que será um bom provedor. Contudo, é somente quando a moça engravidar que

o período de compromisso estará oficialmente terminado e o casamento terá início (ACKERMAN, 1977, p.332).

Ademais, outro exemplo, agora do Leste da África, os bantu kavirondo, segundo Ackerman (1997), consumam realizar o seu casamento na presença de várias testemunhas (geralmente mulheres e moças), pois buscam provar a validade da união, e para isso os noivos realizam o ato sexual de forma pública. Já entre os g'wi bushmen de Botswana (país do Sul da África), as meninas são orientadas desde muito cedo, assim, quando chega a menarca elas devem iniciar um jejum e permanecer imóvel em posição sentada com as pernas esticadas para frente, durante quatro dias seguidos. Passado esse período, o noivo irá juntar-se à menina e em seguida o ritual demandará que ambos sejam banhados e tatuados. Ackerman (1997) apresenta algumas particularidades do rito

Suas mãos, pés e costas são cortados com navalhas, o sangue é misturado e aplicado aos cortes, tornando-os assim avermelhados. Uma pasta de cinzas e raízes medicinais, esfregadas nos cortes, garante a cura das feridas. O pai da noiva apresenta-a à família do noivo, seu novo clã. Parentes de ambos os lados levam para os recém-casados seus ornamentos mais preciosos para serem usados durante alguns dias. Quando o casal devolve os ornamentos, tem início sua vida conjugal normal (ACKERMAN 1997, p. 333).

Essa 'união de laços', como assevera Ackerman (1997), também esteve presente, de forma muito evidente, no período de efusão cultural romana, quando a noiva utilizava, durante a cerimônia, uma fita com um nó que o seu noivo ficará incumbido de desatar. Tal característica, pode ter sido inspirada nas uniões da antiga Cartago, na qual, segundo a estudiosa (1997), os casais amarravam os polegares com uma tira de couro. Nota-se, também, semelhanças com os rituais indianos, no qual o noivo amarrava uma fita no pescoço da noiva para simbolizar o vínculo matrimonial. Dessa forma, esse 'nó' presente em diversas culturas, constitui uma das formas mais comuns de simbolizar a união, mas também o compromisso que ambos teriam que carregar a partir daquele momento.

Já, a utilização dos anéis de noivado começou a se popularizar no período anglo-saxião (que se situa entre 450 e 1066), como aponta a estudiosa (1997). Os círculos que carregam múltiplas definições, e que também, podem representar a eternidade, o compromisso e a união. Na Idade Média, notou-se uma extrema valorização do anel de diamante, como pontua Ackerman (1997), tal compreensão surgiu a partir de várias superstições, que, muitas vezes, ultrapassaram o valor material do objeto. Tais credences

afirmavam: que o anel havia sido criado por uma chama distinta das outras, a chama do amor, isso justificaria suas características; ou que também, os diamantes do anel foram constituídos por lágrimas congeladas oriundas do sofrimento do passado e das alegrias futuras.

Em parte da Idade Média - mas precisamente até o século V-, como assevera Gley P. Costa (2006), não existiam rituais religiosos específicos para o casamento, nesse período o culto religioso mais popular se realizava de forma privada, não havendo regra comum e sua principal característica era a multiplicidade de deuses. O rito (constituído também pela doação do dote), descrito por Costa (2006), consistia em um cortejo que simbolizava a passagem da mulher do culto ao pai para o culto ao marido, agora sob sua proteção no novo lar. O Psicanalista (2006) aponta que essa, provavelmente, foi uma das origens da adição do nome do marido ao nome da mulher. Dessa forma, o casamento se estabelecia a partir de um acordo entre o noivo e o pai da mulher, que girava em torno de um pagamento do dote, obrigação do pai. Nitidamente, essa construção matrimonial não prescindia do consentimento da mulher. Além disso, Vainfas (1986) aponta outras na qual

o “verdadeiro casamento” - denominado *Muntehe* na tradição dos francos - que unia, antes de tudo, duas famílias da nobreza feudal. O rito básico dessas uniões residia, nem tanto na cerimônia nupcial, mas na promessa de casamento, no ato da *desponsatio* ou *pactum conjugale* - percurso longínquo do “noivado” atual. A cerimônia tinha lugar na casa da futura esposa, onde se reuniam os parentes do “noivo” e algumas testemunhas. Trocavam-se palavras de bens: o pai da moça transferia a tutela de sua filha ao futuro marido, que retribuía a doação com a entrega de uma *donatio puellae* ou arras. A mulher era, pois, parte do patrimônio familiar e sua entrega a um homem selava a união de duas casas reais ou nobiliárquicas. Seguia-se à *desponsatio* o rito nupcial propriamente dito. Tratava-se de uma grande festa na casa da família do “noivo”, cujo clímax ocorria no quarto nupcial: ao redor do leito se reuniam numerosas testemunhas, e o pai do rapaz celebrava a união. Todos ficavam a olhar despido para constatar a intenção da união carnal, e da procriação (VAINFAS, 1986, p. 27).

Assim, essa cerimônia, como afirma Vainfas (1986), assegurava a publicidade do ato sexual e, por consequência, todos os presentes tornavam-se testemunhas da união. Esse casamento era constituído, como foi apontado (no parágrafo anterior) por um dote, que segundo Ackerman (1997) tornou-se inerente ao casamento, parte fundamental da sua constituição, de forma que se atrelou ao casamento essa ‘retribuição’, seja em dinheiro, em terras, outros bens de valor, como também alianças políticas e status social.

O pagamento, como apontam os registros, eram realizados por ambas as partes, o pai da noiva oferecia o dote e a família do novo o contradote ou o ‘preço da noiva’ que era entregue ao sogro para ser utilizado apenas em caso da sua morte. Tais considerações são compartilhadas por Ackerman (1997), quando afirma:

Uma moça era um par de mãos útil na casa de seu pai, mas era inestimável para a casa do noivo, onde poderia trabalhar da mesma maneira e ainda dar-lhe uma prole. A palavra anglo-saxã *wedd* referia-se ao pedido de casamento do noivo, mas também ao dinheiro da compra ou seu equivalente em cavalos, gado ou outras propriedades que o noivo oferecia ao pai da noiva. Assim, o ‘casamento’ era literalmente a compra de uma mulher com fins de procriação, envolvendo um elemento de risco (ACKERMAN, 1997, p.326).

Dessa maneira, a união conjugal acontecia mediante acordo realizados entre a família de ambas as partes, não sendo preponderante, necessariamente, algum aspecto afetivo envolvendo o futuro casal. Ackerman (1997) aponta que em determinadas comunidades era comum que logo após o casamento, na noite de núpcias, o noivo captura-se a noiva, e desaparecesse por alguns meses, ou até mesmo, um período suficiente para que a noiva voltasse grávida, não podendo nem a família ou amigos resgatá-la. Nesse ínterim, a Igreja, ainda, não participava ativamente da cerimônia do casamento, no entanto, como aponta Vainfas (1986), existiam na Gália (antiga região francesa), por volta do século VI, uma benção dada por um sacerdote, na porta do quarto, ao casal. Posteriormente, a Igreja fixou nas terras governadas por Luís, o Pio, uma série de normas que deveriam ser seguidas por todos os leigos, foram elas:

- 1) o casamento era uma instituição divina; 2) não se deve casar por causa da luxúria, mas visando descendência; 3) a virgindade deve ser guardada até as núpcias; 4) os casados não deveriam ter concubinas; 5) deveriam respeitar a castidade das esposas; 6) o ato carnal não deveria visar o prazer, mas a procriação, ficando proibida a cópula no período de gravidez; 7) a esposa não poderia ser repudiada, salvo por adultério; 8) o incesto deveri ser evitado (VAINFAS, 1986, p.29).

Destarte, a Igreja, passava a cada vez mais interferir na união conjugal da sociedade, e principalmente entre os primogênitos da nobreza. Assim, como aponta Vainfas (1986), assegurado por reis “virtuosos” combatia as “mazelas” da carne e reorganizava socialmente o casamento, que beirava a profanação. A partir dos séculos

XII e XIII, torna-se inevitável a sacramentalização do casamento, mesmo com grandes dificuldades, até mesmo na própria Igreja, que em meio a vários impasses conseguiu impor ao seu clero, o celibato, e aos leigos destinou o casamento (monogâmico e indissolúvel). Assim, como indica Vainfas (1986), a Igreja conseguiu cristianizar e moralizar o matrimônio e, mais do que isso, normalizá-lo, posteriormente, no Concílio de Latrão (realizado em 1215), a confissão passará a ser obrigatória, facilitando a vigilância dentro e fora dos casamentos. A punição, passaria a ser uma consequência necessária para expiar os pecados cometidos na alcova.

Os ritos e costumes, posteriormente, foram recebendo o verniz do seu tempo, o casamento, agora instituição social, goza de lugar de destaque, assim, a nobreza, com toda sua pompa, transforma a cerimônia em uma grande festa. Um dos traços mais característico do casamento cristão ocidental é o vestido de noiva branco, no entanto, essa não era uma escolha popular, pois o branco – curiosamente - remetia ao luto, dessa forma, os vestidos de cores alegres e vibrantes eram a opção mais comum e se destacaram ao longo dos séculos. Ackerman (1997) aponta que o primeiro registro dessa mudança aconteceu ainda no fim do século XV (1499), por ocasião do casamento de Anne of Brittany com Luís XII da França. No entanto, o momento mais relevante dessa mudança ocorreu no casamento da Rainha Vitória com o Príncipe Albert, em 10 de fevereiro de 1840. Na ocasião, a rainha utilizou o branco como um símbolo da sua castidade e do poderio do seu império, todas as convidadas foram advertidas a não usarem branco. A cerimônia celebrada com toda a pompa da coroa inglesa podia oferecer, Franz Xaver Winterhalter (1872) e Sir George Hayter (1871) retratam bem o momento:



Figura 04: Retrato póstumo da rainha Vitória em seu vestido de casamento, por Franz Xaver Winterhalter (1872)

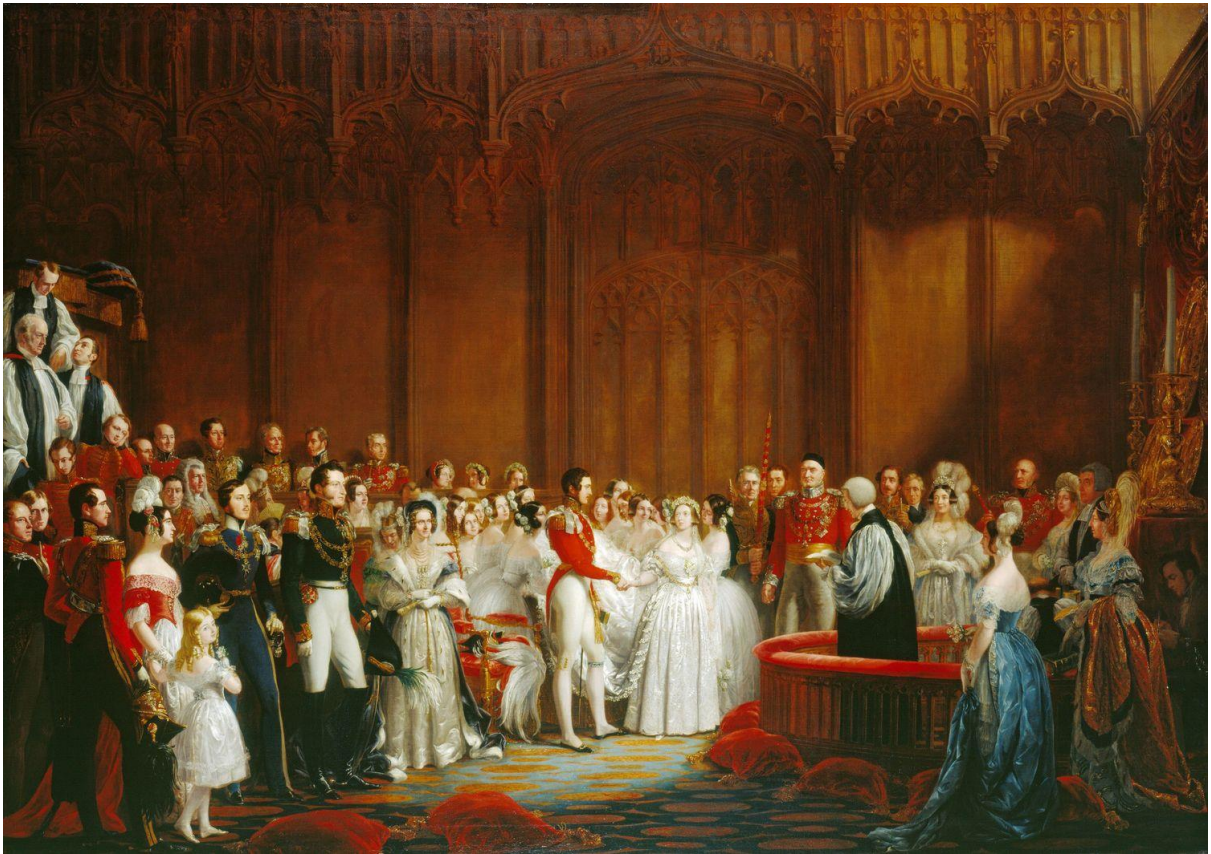


Figura 05: Casamento da rainha Vitória com o príncipe Albert (10 de fevereiro de 1840), por Sir George Hayter.

Destarte, além dos tons do vestido, o véu utilizado pela noiva não é pode ser considerado um simples adereço desprovido de significado, segundo Ackerman (1997), o véu, no Ocidente cristão, possui a incumbência ornamental de simbolizar a modéstia, a submissão e, também, a preservação da sua beleza para o marido. Em algumas culturas, como aponta a pesquisadora (2016), o véu pode se estender da cabeça aos pés. Acerca dessas considerações a estudiosa (2016) aponta

A beleza física é tão valiosa para a mulher que religiões especificam maneiras pelas quais as noivas devem tornar-se *menos* belas - ocultando seu rosto, cabelos ou corpo, ou mesmo cortando os cabelos. Dependendo da religião, isto acontece para que a noiva não fique tentando acidentalmente outros homens, ou não se considere bonita o suficiente para iniciar envolvimento com outros homens; ou também para não excitar o marido em demasia, pois o sexo destina-se unicamente à procriação (ACKERMAN, 1997, p.329).

O modelo de casamento do ocidente cristão começou a receber seus contornos, que reverberam até a contemporaneidade. Assim, o rito matrimonial foi transferido, de vez, da esfera particular da família para a Igreja, sendo agora celebrada por um sacerdote, em um templo e munido de todo um código específico para regular e “santificar” as uniões. Não obstante, o casamento passa a ser o único ambiente autorizado para a relação sexual, que também não poderia ser manchado pelos desejos carnis, mas ao contrário, deveria seguir seu destino “natural”, a procriação. Sobre tais considerações, Costa (2016) aponta

O modelo conjugal cristão instituiu a liberdade e a igualdade no consentimento, mas não concedeu espaço para o desejo. O conceito de casal foi sobreposto pelo de família, estabelecendo que a relação sexual no casamento, única permitida, não podia visar o prazer, mas apenas à procriação. A Igreja também subtraiu o direito ao erro e à mudança pela indissolubilidade do casamento. Evidentemente, essa evolução quanto ao consentimento levou alguns séculos para aplacar - e ainda não aplacou em diversas culturas - a influência dos pais. Manteve-se dominante a indissolubilidade do casamento, instituída para refletir a imagem de pureza da união de José com Maria e evitar a manipulação dos interesses econômicos, tão comum naquela época (COSTA, 2016, p. 22).

Enquanto isso, a ética sexual do matrimônio medieval, que se erigia pela renúncia aos prazeres carnis e na obrigação sexual da procriação a partir do século XVI, passou a considerar o pudor e o comedimento sexual como símbolos de pureza e distinção moral. A Igreja, a medicina e o Estado passaram então a restringir o sexo a uma atividade exclusivamente conjugal e reprodutiva. Isso se tornou ainda mais evidente a partir do Concílio de Trento (realizado em 1563), no qual a Igreja propôs uma perseguição sistemática a toda relação sexual realizada fora do casamento. Desse modo, o sexo fora dos limites recomendados pela Igreja constituía um pecado mortal. Para auxiliar essa repressão, várias crendices foram propagadas - inclusive com a contribuição direta da medicina -, dentre elas uma afirmava que o calor resultado dos excessos na relação sexual contribuía para o nascimento de crianças com doenças e prejudicava toda a decência (COSTA, 2016).

Da Renascença até a Idade Moderna, Costa (2016) aponta que as mulheres começaram a casar com idades mais elevadas e cita o exemplo da França, na qual as mulheres passaram a se casar em média entre os vinte e seis anos (entre o começo do século XVIII e a Revolução Francesa), uma diferença de quatro anos em comparação ao

período anterior. No entanto, em países economicamente mais sólidos as mulheres se casavam mais rapidamente, devido à facilidade do pagamento do dote, diferente das mulheres francesas da classe operária. Nota-se, também, que em famílias muito grandes, havia sempre a possibilidade de algumas ou até mesmo várias mulheres ficarem solteiras, pela falta de condição econômica. Já, nas famílias escocesas, como assevera o autor (2016), era comum que cerca de um terço das filhas da aristocracia não se casassem, pois as mulheres nobres não poderiam se unir a homens de posição social inferior à sua.

Segundo Costa (2016), os casamentos, pelo menos nas áreas rurais francesas, não duravam muito tempo, evidências apontam que cerca de 50% dos casamentos se estendiam por menos de quinze anos, e mais de um terço só duravam menos de 10 anos. A principal causa era a morte, tanto dos homens quanto das mulheres, como aponta o pesquisador (2016)

as mulheres, em maior número, principalmente pelas complicações relacionadas à gravidez, parto e puerpério, os homens pelas guerras e acidentes de trabalho. Os viúvos, homens e mulheres, antes dos 30 anos costumavam voltar a casar na mesma proporção, mas, após os 40, o número de mulheres diminuía muito, além de levar mais tempo do que os homens até alcançar um segundo casamento. Os homens tendiam a construir segundas núpcias com mulheres mais jovens do que a do casamento anterior, e as mulheres, com homens mais velhos do que o primeiro marido. No entanto, o segundo, terceiro ou quarto casamento não era bem-visto, nem pelas autoridades eclesiásticas, nem pela comunidade. A Igreja se opunha por causa da ressurreição - aqueles que tivessem casado mais de uma vez ressuscitariam polígamos -, e as pessoas, de maneira geral, pela dificuldade até hoje observada de aceitar algo que não obedeça à tradição (COSTA, 2016, p.23).

Alguns artifícios punitivos emergiram, também, das classes populares, claro que imersos nos valores e concepções de matrimônio defendidos pela Igreja. Assim, aqueles que desobedeciam recebiam a ‘devida’ desmoralização social que acontecia por meio de manifestações, denominadas de *mattinata*¹⁰ na Itália, os alvos mais comuns, como aponta Costa (2016), eram aquelas mulheres que casaram grávidas, aqueles que se casaram com pessoas consideradas imorais para a comunidade, como também os casamentos realizados sem ofertar as tradicionais festas e, por fim, casamento entre pessoas de classes muito distintas. No entanto, o pesquisador (2016) aponta que a paz

¹⁰ Considerado por Costa (2016, p.23) como sendo “desfiles barulhentos, organizados para perturbar os casais que não haviam-se casado dentro dos padrões socialmente estabelecidos.”

social apenas poderia ser alcançada com o pagamento de um ‘tributo’, que seria a oferta de dinheiro, comida e bebida.

Para o estudioso (2016), apenas no século XVIII o casamento lastreado pelo afeto mútuo e na possibilidade de vivência sexual menos rígida começou a imergir no horizonte, assim o *casamento por amor* foi prevalecendo frente ao *casamento por acordo*, que entrou em progressivo declínio, até tornar-se insustentável perante as liberdades que se impunham. A Revolução Industrial e o surgimento de uma sociedade capitalista urbana em meio a tantas contradições possibilitou com que a mulher operária pudesse depender menos da família e de ser subjugada aos desígnios paternos. Por outro lado, a *contra-reforma* moralista do vitorianismo buscou refrear alguns avanços sociais e, principalmente, sexuais. Nesse período, também, Freud desenvolve estudos sobre a histeria feminina, formular o complexo de Édipo e oferecer uma nova concepção sobre sexualidade.

Assim, Costa (2016) aponta que o século XX nasce em meio a profissionalização crescente da mulher (que se intensificava posteriormente com o advento da I Guerra Mundial e mais tarde pela II Guerra Mundial), aos avanços dos métodos anticoncepcionais, a uma efusão cultural e científica, as importantes contribuições da psicanálise freudiana, a crescente independência dos filhos frente aos seus relacionamentos amorosos, a separação, cada vez mais acentuada, entre a Igreja e o Estado, o avanço da liberdade sexual, como, também, o direito ao divórcio, entre outras transformações essenciais para a contemporaneidade. Tornou-se, assim, cada vez mais clara a progressiva separação entre casamento, sexo e amor, dando aos laços contemporâneos uma complexidade ímpar, e paradoxalmente, na qual urge a necessidade de rompendo e construindo novas formas de união.

CAPÍTULO 2 - DAS FONTES DESEJO À ARIDEZ FANTASISTICA: ENTRE OS TERRITÓRIOS NEBULOSOS DA CENA INCONSCIENTE

2.1 (IN)FIDELIDADE, SEXO E AMOR CONJUGAL EM FREUD

“Uma das formas através da qual o amor se manifesta - o amor sexual - nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante

sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca de felicidade. Há, porventura, algo mais natural do que persistimos na busca da felicidade do modo como a encontramos da primeira vez? Entretanto, nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou seu amor.”

Sigmund Freud

Comumente, a palavra fidelidade aparece atrelada ao seu antônimo, infidelidade, tal associação pode acontecer devido ao modo como são construídas as relações amorosas, fincadas, em sua quase totalidade, nos instáveis alicerces da monogamia conjugal. Por outro lado, o amor romântico emerge como o sustentáculo dessas “frágeis” relações, ao passo que atrela a fidelidade sexual a uma qualidade moral inerente aos relacionamentos amorosos. Dessa forma, coadunando com Haddad, consideramos que “a fidelidade estaria atada ao amor romântico, herdeiro do mito da existência de uma *metade* ou alma *gêmea* que completaria cada indivíduo, possibilitando-lhes finalmente viver uma fusão amorosa completa” (HADDAD, 2014, p.56).

Em *O Banquete*, Platão menciona a existência de seres primitivos que buscavam destronar Zeus, logo, sentindo-se ameaçado, Zeus parte as criaturas ao meio, fazendo com que elas fossem condenadas a procurar sua outra metade ao longo da vida, para que só assim voltassem se sentir inteiras novamente. Este é o mito dos andróginos, que ressoa na constituição do ideal de amor romântico, no qual cada indivíduo possui uma outra metade – da laranja – perdida e que só ela poderia lhe completar plenamente (HADDAD, 2014). Platão assevera:

E então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós portanto é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento (PLATÃO, 21p. 14).

Tal construção, sem dúvida, tem corroborado para a manutenção de um entendimento sociocultural, mas, também, religioso acerca da exclusividade matrimonial,

principalmente em relação à atividade sexual nas uniões monogâmicas e tem se perpetuado durante longos séculos no Ocidente.

Contudo, essa ligação entre relacionamento amoroso e fidelidade sexual, para além da ‘normalidade’ social, é preciso e deve ser compreendida em toda sua complexidade, rompendo moralismos e códigos de conduta que se afastam em demasia da concretude da realidade. Assim, inicialmente, lançaremos mão de duas pesquisas, buscando estabelecer alguns parâmetros para o desenvolvimento desse tópico, a primeira dela é intitulada por “*Mudanças nos papéis de gênero, sexualidade e conjugalidade: um estudo antropológico das representações sobre o masculino e feminino nas camadas médias urbanas*” realizado pela antropóloga Mirian Goldenberg (2004), nesse estudo foram aplicados 1.279 questionários, sendo 835 destinado a mulheres e 444 aos homens, que variaram entre 17 a 50 anos, com nível escolar superior e uma renda mensal superior aos 2 mil reais na cidade do Rio de Janeiro, em 1998. Destaco os seguintes dados encontrado pela pesquisadora:

60% dos homens e 47% das mulheres afirmam ter sido infiéis. Nota-se que, apesar de já não estarem mais tão distantes nesta questão – mulheres também traem quase tanto quanto os homens –, os motivos que levam à traição são completamente diferentes. Homens traem por uma afirmação de sua virilidade, para provar que são homens de verdade. “Instinto”, “natureza”, “galinhagem”, “é um hobby”, “testicocefalia”, “pintou uma chance que eu não podia recusar” são respostas presentes apenas no discurso masculino. [...] Já nas respostas femininas encontrei “insatisfação com o parceiro”, “falta de romance”, “para levantar a autoestima”, além de um número significativo de mulheres que traem porque não se sentem mais desejadas pelos parceiros. Para elas, ser desejadas é a prova de que seus corpos são capazes de despertar o interesse masculino (GOLDENBERG, 2004, p. 23).

Os dados obtidos demonstram que a união monogâmica tem sofrido permanentes transformações que apontam para uma crescente deterioração do laço de exclusividade sexual, ao passo que, paradoxalmente, a idealização de um relacionamento romântico permanece existindo de forma majoritária, como mostram os números. O segundo estudo foi publicado em no ano seguinte, 1999, na obra “*A função social dos amantes na preservação do casamento monogâmico*” realizado pela socióloga Agenita Ameno (1999), realizado a partir de entrevistas com pessoas casadas há ao menos cinco anos, como também, pessoas que se declararam amantes de alguém casado(a). A pesquisa possui um recorte bem delimitado, composto por pessoas de classe média, detentores de uma renda familiar que varia entre dez e vinte salários mínimos, já no que tange à escolarização vão desde o ensino médio completo até a formação superior, dentro de uma

faixa etária entre 25 e 55 anos. A pesquisadora (1999) obteve resultados muito relevantes, destaco os seguintes:

a) Dos entrevistados, 40% confessaram possuir ou haver possuído amantes; b) Desses 40% que confessaram possuir um relacionamento extraconjugal, a maioria é composta por homens. [...] c) Quanto a motivação para iniciar uma relação extraconjugal, grande parte dos homens disse que se envolveu com outra mulher por se sentir extremamente atraído ou apaixonado. As mulheres argumentam que foi vingança, devido a algum real ou suposto desamor do cônjuge, o motivo que as jogou nos braços de outro. d) Induzidos a escolher entre três alternativas: 1) interesse financeiro; 2) amor; 3) receio da solidão como o motivo de maior peso que levou ao casamento, a maioria dos entrevistados respondeu que foi o medo da solidão. f) Questionamos se perdoariam a(o) parceira(o) adúltera(o), quase ninguém disse sim. A maioria esmagadora dos entrevistados disse que não perdoaria a traição. g) Quanto aos que disseram nunca haver traído seu cônjuge e questionados sobre o principal motivo por não tê-lo feito, grande parte dos homens respondeu que foi por falta de oportunidade. Quanto às mulheres, a resposta mais comum foi que não o fizeram ou não o fizeram por falta de coragem. m) A maioria dos homens que disse possuir uma amante respondeu que não se divorciaria da mulher para viver com a amante, mesmo confessando sentir mais paixão pela amante do que pela mulher. n) Interrogado quando aos sentimentos, os homens disseram que separar da mulher por causa da amante acarreta culpa; por outro lado, separar da amante por causa da mulher, em prol da família, acarreta dor. r) Interrogados os adúlteros sobre o que os tornaria mais felizes, maioria respondeu que o ideal seria viver com os dois (amante e mulher/marido). s) Finalmente, colocadas três alternativas para escolha, sobre o que torna o triângulo amoroso mais excitante: 1) o fato de possuir dois parceiros; 2) o fato de ser proibido ou de não se poder vivenciá-lo publicamente; 3) o prazer de sentir-se amado - tanto amantes quanto adúlteros apontaram o número 2 como resposta (AMENO, 1999, p. 15).

Podemos considerar, a partir dos dados destacados, que a infidelidade conjugal revela diversas nuances de uma relação, e não envolve apenas o ato sexual, mas sim, instâncias sociais, culturais, econômicas e subjetivas, que precisam ser consideradas para uma discussão aprofundada sobre o tema. Ameno (1999), a partir de uma consistente amostragem, demonstrou que existem questões de gênero que alteram os contornos da infidelidade, como a motivação apontada para se buscar um/uma amante; outro ponto muito interessante que reflete na perpetuação da relação monogâmica é o medo da solidão, como bem foi posto pela maioria dos entrevistados; outro destaque é para o perdão dado a uma possível traição, enquanto as mulheres entrevistadas responderam que poderiam perdoar, os homens foram, em sua maioria, irredutíveis; mas um dos dados mais interessantes resultados revelados é que mesmo considerando uma atitude moralmente errada, a maioria não tenderia a mudar a situação, pois a família e a/o amante ocupam espaços distintos, que podem até entrar em colisão, em algum determinado momento, mas são, sem dúvida, parecem ser complementares.

Por outro lado, a demanda por um amor exclusivo (tal como os apresentados pelos dramas românticos de Hollywood) esconde um desejo fantasiado por uma completude impossível de ser alcançada, sendo precariamente sempre preenchida de forma precária. Em *Contribuições à psicologia do amor*, Freud (1910) discorre sobre como as escolhas amorosas se estabelecem, sempre, através das primitivas inscrições edípicas que buscam de forma incessante retornar ao primeiro objeto de amor. Assim, a complexa relação que a criança estabelece com seu objeto primevo está envolta pelo laço da fidelidade, que se dissolve a partir da entrada de um terceiro nessa relação, consumando através dessa ruptura uma das primeiras sensações de traição (HADDAD, 2014). Não obstante, ao discorrermos sobre o amor, é essencial compreendê-lo enquanto produto intrínseco das relações primevas entre mãe e filho, como também, da luta empreendida para obter o monopólio desse amor, desenvolvendo, posteriormente, como bem aponta Haddad (2014)

[...] a exclusividade do amor e da atenção da mãe, base do ciúme, da inveja e da raiva e do sentimento jamais abandonado de querer ser tudo para o outro. A exigência de fidelidade no adulto nasce aqui e pode ser vivida como ameaça insuportável igual à que foi sentida quando a atenção dos pais se dirigia a outro. Também a monogamia buscada para as relações amorosas seria um efeito produzido pelo laço originário mãe-filho. Além de estar condenada a desaparecer e deixar como herança um sentimento fundamental de falta e um desejo para sempre insatisfeito, já que o que se deseja é essa união perdida e perfeita, tal relação também é responsável pelo sentimento de onipotência. Ao ter que abrir mão desse poder absoluto, inaugura-se um movimento de dar, receber, pedir ou rejeitar algo que se dirige a um outro que se supõe poder suprir o sentimento de falta original (HADDAD, 2014, p.136).

Dessa forma, se estabelece uma relação tríade entre o dar, o receber e o rejeitar, produto necessário para responder às demandas da relação mãe-filho/filho-mãe, sendo, responsável pela construção da singularidade do sujeito e sua relação com o outro, reverberando inconscientemente no estabelecimento de vínculos posteriores. Assim, como aponta Haddad (2014), “o amor incondicional dá lugar às infinitas condições a que cada um deverá se submeter ou evitar, criando o jogo amoroso singular da subjetividade. A exigência de fidelidade e as infidelidades são parte integrante desse jogo” (p.137). Não obstante, Freud, atestará a importância das fantasias nas escolhas dos objetos amorosos e, também, como essas escolhas são atravessadas pelas relações objetais primitivas. A arquitetura do desejo objetual heterossexual masculino é construída por meio de aproximações com seu objeto incestuoso, os pais. Haddad (2014), a partir das proposições freudianas, considera que “ser um objeto depreciado sexual e moralmente aumenta a distância deste para com a figura da mãe-santa, assim como ser um objeto que sai dos

braços de um rival pode incrementar esse desejo, ao remeter ao gozo da disputa do objeto de amor.” (HADDAD, 2014, 112).

Decerto, Freud evidencia a constitutiva divisão entre o objeto de amor e o objeto de desejo, que faz parte do processo fundante da sexualidade humana. Assim, de acordo com Pommier, “a clivagem é inevitável, e o desejo só se resguarda do amor graças a diferentes processos que separam a amada dela mesma, dissociando-a entre sua face noturna e aquilo que ela deixa surgir à luz do dia” (1992, p.27). Como também é posto por Pinho (2004) ao considerar que essa divisão entre o objeto de amor, socialmente valorizado, e o objeto de desejo, geralmente depreciado, se perpetua ao longo da vida, deixando seus rastros sob a vida amorosa.

A evidente impossibilidade de equilíbrio entre as pulsões e a cultura, explanada por Freud, põe em questão as bases da constituição do casamento monogâmico, a partir do momento em que a atividade pulsional começa a minar os acordos que regem os relacionamentos conjugais (HADDAD, 2014). Como é sabido, o amor romântico tem por intuito agregar o sentimento amoroso ao ato sexual. Partindo dessa premissa, Haddad questiona: “Havia casamento que garantisse a felicidade amorosa e sexual?” (2014, p.115). Para buscar responder um questionamento tão complexo, Haddad (2014) retoma Freud e afirma:

Freud utiliza-se da figura do bêbado e da sua relação com a bebida, cujo prazer seria comparado pelos poetas ao prazer de um ato sexual. Parceira perfeita que não demandaria trocas constantes do tipo de bebida e em que o hábito reforçaria o vínculo, sem necessitar de proibições ou obstáculos para aumentar sua satisfação, já que esta não diminuiria à medida que o satisfizesse. Relação aditiva e por isso idealizada nos moldes da negação da castração, Freud declara a impossibilidade de a convivência amor e sexo produzir satisfação permanente, o que afetaria não só as escolhas amorosas como sua manutenção (HADDAD, 2010, p.116).

Dessa forma, a psicanalista compreende a fidelidade como um grande *mal-estar* do relacionamento conjugal, pois o “desenvolvimento psicosssexual (e amoroso) humano, que imporia à eleição amorosa de um objeto privilegiado as ligações incestuosas com os primeiros objetos idealizados. A repressão seria indispensável e a interdição necessária.” (HADDAD, 2014, p.116). Assim, torna-se demasiadamente instável as escolhas objetais

que são realizadas na adultez e seu desdobramento sobre a união monogâmica “apontam a impossibilidade de convivência dos registros do sexo e do amor de forma permanente e satisfatória, funcionando como expectativa de felicidade conjugal.” (HADDAD, 2014, p.117).

Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud argumenta que o infante renunciará às suas pulsões sexuais por não conseguir sustentá-las em sua realidade. Não obstante, a perda da exclusividade, que mantém firme o laço do amor materno conhecido pelo infante, resultará na produção de uma ferida importante. Essa quebra, tende a emergir do desapontamento ao saber da chegada de um irmão, isso, se tornará a prova irrefutável da traição dos pais, seus primeiros objetos amorosos (HADDAD, 2014). Freud, então, compreende a entrada de um terceiro na relação com a criança por meio do ciúme, que seria um desdobramento de uma primeira infidelidade realizada pelos próprios genitores. Portanto, os conflitos forjados no bojo edipiano são classificados pela psicanalista como

o grande regulador simbólico que estrutura as relações do sujeito com esse objeto materno a partir da interposição de um terceiro a relação dual. Ao perceber que o objeto privilegiado pode escolher outro, inicia-se o campo da luta pela preferência e pela exclusividade, a postergação, o ódio, a rivalidade, os ciúmes, todos intermediados pela economia narcísica. O roteiro edípico que aqui é confeccionado tende a interferir nas escolhas amorosas e nas negociações impostas por essas relações (HADDAD, 2014, p.125).

Destarte, o objeto amado é compreendido como único, retomando as ideias da onipotência infantil, reivindica exclusividade, fidelidade, adentrando, assim, o espaço da monogamia, guiadas pelos dogmas culturais, que distanciam o sexo da sua função prazerosa e o coloca sob a égide do casamento monogâmico. Essa relação, sempre dispendiosa, demonstra o quanto as relações amorosas podem lançar o sujeito as margens de precipícios, causa extrema dor. Não obstante, quando “[...] amamos, ficamos desprotegidos contra o sofrimento, mais à mercê do outro e vulnerável aos infortúnios e as dificuldades da vida. Nada parece mais gratificante do que a ilusão de possuir a fonte do amor incondicional, assim como nada parece mais terrível do que perdê-la.” (HADDAD, 2014, p.129)

No ensaio *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo*¹¹ (1922), Freud discorre sobre como a entrada de um terceiro na relação mãe-criança provoca feridas narcísicas que elaboram os ciúmes, tanto em relação à união dos pais, como na chegada de um quarto integrante, o irmão. São elencados no texto três estratos de ciúmes que são denominados por Freud (1922) como sendo: 1º competitivo ou normal; 2º projetado; 3º delirante. Acerca do ciúme competitivo ou normal, Freud (1922) afirma:

É fácil ver que ele se constitui essencialmente do luto, da dor pelo objeto amoroso que se acredita haver perdido e da injúria narcísica, na medida em que esta se diferencia da outra; e também de sentimentos hostis pelo rival favorecido e de um grau maior ou menor de autocrítica, que busca responsabilizar o próprio Eu pela perda amorosa. Este ciúme, embora o chamemos de normal, está longe de ser inteiramente racional, isto é, nascido de relações presentes, proporcional às circunstâncias reais e totalmente governado pelo Eu consciente, pois é profundamente enraizado no inconsciente, dá continuidade aos primeiros impulsos da afetividade infantil e vem do complexo de Édipo ou do complexo de irmãos do primeiro período sexual (FREUD, 1922, 210).

Já em relação ao segundo ciúmes, o projetado, é classificado por Freud (1922) como produto da própria infidelidade praticada, tanto do homem quanto da mulher, ou, também, impulsos infiéis que romperam as barreiras da repressão. Sobre ela Freud (1922) reitera

A experiência cotidiana mostra que a fidelidade, sobretudo aquela exigida no casamento, é mantida em face de contínuas tentações. Quem as nega em si próprio, contudo, sente sua pressão de forma tão intensa que faz uso de um mecanismo inconsciente para se aliviar. Obtém esse alívio, essa absolvição perante sua consciência, quando projeta seus próprios impulsos à infidelidade no parceiro ao qual deve fidelidade. Esse forte motivo pode então servir-se das percepções que revelam o mesmo tipo de impulso inconsciente no outro, e a pessoa poderia justificar-se com a reflexão de que o parceiro ou parceira provavelmente não é também muito melhor do que ela (FREUD, 1922, p. 212).

Dessa forma, Freud (1922) demonstra que a exigência da exclusividade sexual no casamento estará constantemente minada pela intransigência do desejo, que em sua mínima expressão poderá acender o anseio pelo afago ao cônjuge, como forma de afogar aquele suspiro infiel. Assim, Freud (1922) aponta que o desejo dirigido a um objeto

¹¹ Na primeira metade do século XX, especificamente em 1922, o termo homossexualismo era amplamente utilizado, o sufixo -ismo que remetia a doença era empregado ao termo que, como se sabe, só deixou de ser utilizado no início da década de 90, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID).

distinto seja redirecionado - pela repressão dos costumes - ao único objeto que se é “lícito” desejar. Por sua vez, o terceiro e último estágio é o ciúme delirante, descrito por Freud (1922)

[...] ele provém de reprimidas inclinações à infidelidade mas os objetos dessas fantasias são do mesmo sexo do indivíduo. O ciúme delirante corresponde a uma homossexualidade desandada, e justificadamente toma seu lugar entre formas clássicas da paranoia. Como tentativa de defesa de um impulso homossexual extremamente forte, ele pode ser descrito (no homem) com a seguinte fórmula: “Não sou *eu* quem o ama, é *ela*” (FREUD, 1922, p. 213).

Posteriormente, Freud aponta em *O mal-estar na civilização* (1930) que o sofrimento psíquico causado pela não concretização de um amor é um desaguar da cultura na subjetividade. Como retoma a pesquisadora Haddad (2014) ao discorrer sobre como a escolha objetual em uma relação amorosa entrega o sujeito a um estado de imensa vulnerabilidade, “deixando as pessoas expostas a dores extremas ao serem rejeitadas, traídas ou abandonadas” (p.128). Não obstante, tal processo de escolha objetual está, sempre, envolto por tonalidades infantis, em seu sentido de unicidade, quando se estabelece todo um conjunto de normas que moldam as demandas por exclusividade sexual, como Haddad (2014) aponta ao considerar que “a monogamia e as restrições impostas pela civilização no sentido de se formar um único e indissolúvel vínculo e de se evitar a sexualidade como fonte de prazer por si só.” (p. 128). Assim, nessa tessitura, a luta de Eros e Tânatos, evidenciada em *O mal-estar na civilização* (1930) expõe um constante conflito entre os interesses individuais e as regras e instituições sociais - que reprimem os desejos -, no entanto, a renúncia, objetivamente, nunca será total.

De fato, a imensidão do sentimento amoroso pode lançar aquele que ama no mais profundo sofrimento, por isso Haddad (2014, p.129) retoma Freud (1930) para afirmar que “ao indicar as três principais fontes de sofrimento às quais estaríamos sujeitos, ele afirma serem as relações amorosas a mais dura de todas”. Isso aponta que amar é estar em estado de vulnerabilidade, pois a desagregação da relação amorosa é extremamente caótica, pelo fato de estar firmada sob a ilusão do amor eterno, que deveria ser uma fonte de segurança, demonstra-se demasiadamente frágil. Assim, evitar episódios de sofrimento e buscar sempre vias de prazer é característica desse sujeito que esculpido pelo narcisismo e pela pulsão de morte mergulhará nesses ideais de amor incondicional e felicidade eterna

(HADDAD,2014). Esse contexto, carrega, sem dúvida, as marcas edipianas, que se desdobraram sobre a relação amorosa. Sobre isso Haddad (2014) assevera

[...] homens e mulheres têm em comum os dois momentos amorosos: um primeiro, pleno, que fracassa, mas que marca para sempre a referência a um gozo absoluto, e outro menos satisfatório, que tenta reeditar o primeiro e é caracterizado pelo desejo. Para buscarem esse segundo, homens e mulheres tentarão evitar o fracasso e as dores narcísicas do primeiro e construir como puderem seu mito amoroso (HADDAD, 2014, p.141).

O “amor de verdade” e os sacrifícios para sua manutenção se estabelecem a partir de um ideal de amor romântico que impõe uma clara tensão entre o que se promete e a possibilidade de uma decepção, que estará sempre à espreita, dessa forma toda carga de idealização investida sobre nesse amor “incondicional” poderá gerar uma decepção tão intensa quanto seu investimento inicial. Assim, todo fardo e os sacrifícios que serão realizados em prol da manutenção desse amor com o objetivo de legitimá-lo, revestindo-o de verdade, poderá trazer a sensação de verdade, mas a partir de muito despendimento e dor. Acerca disso, Haddad (2014) aponta

No amor romântico, o sacrifício imposto aparece na forma de tensão entre a promessa e a decepção, já que a forte idealização em torno da completude oferecida pelo amor geraria uma decepção inversamente proporcional. A longevidade desse par de promessa e decepção no imaginário cultural mostra, no entanto, que o *sacrifício* revestiu de legitimidade o amor, o que explicaria em parte o valor de felicidade que ele ainda contém. Mais do que isso, ao incluir o valor do seu custo, implícito desde o início pelos tributos e renúncias demandados e pelas dores causadas, o ideal de amor ganha simbolicamente um estatuto de *verdade*. A fidelidade exigida entre os pares seria um desses sacrifícios ou renúncias compartilhados pela coletividade que, por serem prova de amor, ajudam a legitimar seu valor de verdade (HADDAD, 2014, p.130).

Posto isso, compreende-se que, como pontua a psicanalista, existe um vasto repertório cultural (composto pelas mais diversas expressões artísticas) que reverbera essa compreensão de amor romântico, contribuindo, sem dúvida, para sua manutenção. Sabe-se que essa construção de amor romântico se consolidou, ao longo da história ocidental, a partir da valorização do individualismo, na qual, o sujeito passa a valorizar o seu sentimento amoroso como pedra fundamental para uma relação conjugal, o que possui um fundo de rebeldia e inconformidade com os arranjos matrimoniais comuns até meados do século XIX. O amor romântico, claro, redesenhava um novo modelo de família, tornando-se, como assevera Haddad (2014) “[...] uma aspiração poderosa que acena com

a possibilidade de uma felicidade humana terrena em contraposição aos antigos ideais religiosos” (p.25).

Assim, esse ideal de amor sempre foi perpassado por várias dubiedades, uma delas é a exigência da fidelidade, que pesava de forma explicitamente desproporcional sobre os ombros femininos, exigindo desde a virgindade antes do casamento até a fidelidade unilateral, em diversos casos. No entanto, as exigências do mundo moderno vão estabelecendo, a despeito do julgo patriarcal, a necessidade de uma relação mais equânime foi se firmando, reverberando as conquistas de novos espaços sociais ocupado por mulheres, a propagação dos métodos anticonceptivos, como, também, o direito a escolha do parceiro ou parceira, posteriormente ao divórcio e a interrupção assistida da gravidez (HADDAD, 2013). No ensaio *A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno* (1908), Freud já aponta algumas nuances da fidelidade no casamento monogâmico

Seria próprio da nossa moral sexual cultural a transferência para a vida sexual do homem de exigências feitas à mulher, e a procriação de toda relação sexual exceto as do casamento monogâmico. Porém, a consideração pela natural diferença dos sexos obrigaria a punir menos rigorosamente as transgressões do homem, assim admitindo, efetivamente, uma *dupla* moral para o homem. Mas uma sociedade que aceita essa dupla moral não pode ir além de certa medida, muito restrita, de “amor à verdade, honestidade e humanidade”, tem de induzir seus membros ao ocultamento da verdade, ao otimismo raso, ao engano de si próprio e dos outros. O efeito da moral sexual cultural é tanto mais nocivo porque, ao glorificar a monogamia, ele inutiliza o fator da *seleção viril*, o único a poder influir na melhora da constituição humana, dado que a *seleção vital* foi reduzida a um mínimo nos povos civilizados, por razões de humanidade e higiene (FREUD, 1908, p.361).

Freud (1908), desenvolve no ensaio alguns estágios de exigências culturais, ao nivelá-las, aponta que o terceiro estágio corresponde especificamente à proibição de toda a atividade sexual que aconteça fora do casamento. Nesse contexto, a abstinência sexual é requerida - mesmo que de forma utópica - enquanto ao casamento deve se dirigir todos os desejos e impulsos sexuais. Essas e outras renúncias e limitações sexuais impostas pela cultura, implicariam, também, em uma resposta psíquica. No entanto, como bem assevera Haddad (2014) o papel repressor da cultura torna-se necessária para a interdição da relação incestuosa e primitiva com os objetos primevos do desejo, despontando, posteriormente, na reelaboração de novas escolhas objetais.

2.2 SOB AS TORMENTAS DO DESEJO

“A imagem mnésica de uma certa percepção se conversa associada ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Logo que esta necessidade aparece de novo, produzir-se-á, graças à ligação que foi estabelecida, uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnésica dessa percepção e mesmo invocar esta percepção, isto é, restabelecer a situação da primeira satisfação: a essa moção é que chamaremos desejo; o reaparecimento da percepção é a ‘realização do desejo’”

Sigmund Freud

Etimologicamente, a palavra desejo se origina do termo latino *desiderare* - formada pelo prefixo *de* (privação) + *sidus* (estrela) - que tem por significado “fixar-se atentamente nas estrelas”, assim, tal qual Zimerman (2001), podemos inferir que tal construção remete a *falta* - pedra fundamental do desejo - e a impossibilidade concreta de uma satisfação, considerando a vontade de alcançar e dispor dessa estrela que embora estrela (des)conhecida, continuar guiando as relações objetais mesmo sob a forte luz do sol. O psicanalista (2001) aponta que em sua obra, Freud, compreendeu a formação do desejo enquanto uma impressão mnêmica ligada a uma forte necessidade de origem primitiva que foi gratificada por uma satisfação extremamente prazerosa, que pode ser atestada, segundo o estudioso (2001), a partir do que foi descrito por Freud como *graficação alucinatória dos desejos*, que acontece quando o bebê substitui a falta do seio da mãe pela sucção do seu próprio dedo.

Roudinesco e Plon (1998), apontam que o desejo, segundo Freud, é designado, concomitantemente, pela sua inclinação, como, também, pela realização desta inclinação, assim “o desejo é a relação de um anseio ou voto (*Wunsch*) inconsciente.” (p.160). Dessa forma, os estudiosos (1998) asseveram que, em Freud, “o desejo (*Wunsch*) é, antes de mais nada, o desejo inconsciente. Tende a se consumir (*Wunschfüllung*) e, às vezes, a se realizar (*Wunschbefriedigung*). Por isso é que se liga prontamente à nova concepção do sonho, do inconsciente, do recalque e da fantasia.” (p. 161) Outras considerações,

importantes sobre o desejo, são trazidas por Roudinesco e Plon (1998) quando indicam que o desejo é uma instância do inconsciente; habita, seguindo as contribuições freudianas, nos sonhos que se caracterizam por possibilitarem a realização de um desejo outrora recalcado; não é, segundo Freud, uma necessidade de ordem biológica, mas, “realiza-se na reprodução, simultaneamente inconsciente e alucinatória, das percepções transformadas em ‘signos’ da satisfação. Esses signos, segundo Freud, têm sempre um caráter sexual, uma que o desejo sempre tem como móbil a sexualidade” (ROUDINESCO E PLON, 1998, p. 161).

Já, Laplanche e Pontalis (2001), conceituam o desejo a partir da dinâmica freudiana, pontuam que existe uma inclinação do desejo inconsciente para que sua realização ocorra através de um restabelecimento, um retorno, oriundo de processos primários, que partem das primeiras vivências de prazer. E, tal como Roudinesco e Plon (1998) e Zimmerman (2001), Laplanche e Pontalis (2001) reforçam a compreensão freudiana de que os desejos podem ser encontrados através dos sonhos. A partir das considerações desenvolvidas por Freud em sua obra, Laplanche e Pontalis (2001) realizam as seguintes observações:

a) Freud não identifica a necessidade com o desejo; a necessidade, nascida de um estado de tensão interna, encontra a sua satisfação (*Befriedigung*) pela ação específica que fornece o objeto adequado (alimentação, por exemplo); o desejo está indissolivelmente ligado a “traços mnésicos” e encontra a sua realização (*Erfüllung*) na reprodução alucinatória das percepções que se tornaram sinais dessa satisfação (*ver*: identidade de percepção). Esta diferença, no entanto, nem sempre é tão nitidamente marcada na terminologia de Freud. em certos textos encontra-se o termo composto *Wunschbefriedigung*. b) A procura do objeto no real é inteiramente orientada por esta relação com sinais. É a articulação destes sinais que constitui aquele correlativo do desejo que é a fantasia. c) A concepção freudiana do desejo refere-se especialmente ao desejo inconsciente, ligado a signos infantis indestrutíveis. Nota-se, no entanto, que o uso feito por Freud do termo desejo nem sempre se atém rigorosamente à definição acima; é assim que ele fala de desejo de dormir, desejo pré-consciente, e até formula, às vezes, o resultado do conflito como o compromisso entre “... duas realizações de desejo opostas, cada um das quais encontra a sua fonte num sistema psíquico diferente. (LAPLANCHE E PONTALIS, 2001, p. 136).

Foi em *A interpretação dos sonhos* (1900) que Freud discorreu, de forma bem mais aprofundada, sobre o desejo, sendo apontado por Alonso (1985) inaugurou o que seria uma das bases para o desenvolvimento do estudo do desejo. Freud, elaborou uma diferenciação entre o desejo pré-consciente e o inconsciente, apartando o desejo dos

sabores das necessidades - “necessidade, que surge de um estado de tensão interna, se acalma ou se satisfaz com o objeto adequado; a fome, com a ingestão de comida” (ALONSO, 1985, p.17). O desejo, diferente da necessidade, possui um objeto, que por estar sempre ausente se caracteriza pela falta, assim, a noção de desejo freudiano, como bem assevera Alonso (1985) rompe com uma compreensão empírica e aponta para uma nova compreensão da subjetividade a partir de uma realidade, não apenas física - mas, psíquica (ALONSO, 1985). Freud (1900) estabelece uma relação muito próxima entre o sonho e o desejo, sobre essa relação Alonso (1985), ancorado em Freud, apresenta algumas reflexões

O sintoma neurótico se iguala aos sonhos como realização de um desejo inconsciente infantil recalcado. O desejo insiste, se articula no sonho, se inscreve no sonho, cumpre-se ou se realiza no sintoma; adquire no sonho um tempo presente, mas ele é atemporal. Os desejos são indestrutíveis e estão sempre alertas, prontos a procurar caminhos pelos quais circular. É a partir do desejo que a realidade é percebida. E é a partir daí que o resto diurno se potencializa (ALONSO, 1985, p.17).

Freud (1900) assevera que o sonho possui um único motor e esse é o desejo inconsciente, que embalado pela realidade objetiva deforma os contornos dos sonhos, fazendo com que o desejo esteja sempre revestido por uma alegoria imaginária, e afirma “O sonho representa determinado estado de coisas da forma como eu o desejo; *seu conteúdo é, portanto, uma realização de desejo; sua motivação é um desejo*” (FREUD, 1900, p. 143). Ao mergulhar nessa descoberta Freud (1900) passa a formular diversas questões, buscando respostas que fariam com que sua compreensão fosse ampliada, destaco as seguintes questões: 1) “O sonho pode nos ensinar algo novo sobre nossos processos psíquicos internos, seu conteúdo pode corrigir opiniões que defendemos durante o dia?” (p.148); 2) “Qual a origem do material transformado em sonho” (p.148); 3) “Que alteração ocorreu nos pensamentos oníricos até surgir deles o sonho manifesto, tal como o recordamos ao despertar?” (p.148).

Freud (1900), aponta que o conteúdo onírico manifestado nos sonhos difere do conteúdo onírico aparente. Dessa forma, é fundamental compreender que o conteúdo do sonho demanda interpretação, pois os sonhos não apenas exprimem a realização de satisfação prazerosas mas também estão repletos de um conteúdo penoso, repugnante e até mesmo doloroso, o que, posteriormente, será denominado, por Freud (1900), de

“*sonhos de contradesejo*”. Mas, Freud (1900) assevera que “também sonhos penosos e de angústia se revelem como realizações de desejos.” (p.160). Assim, uma deformação do sonho se impõe, e isso foi destacado por Freud (1900), o que então estaria provocando essas deformações? Freud (1900), buscando obter uma resposta, aponta que “durante o sonho há uma incapacidade de dar expressão direta aos pensamentos oníricos.” (p. 161). Mas, em seguida, considera que nem todas as motivações para deformações de sonhos poderão não se encaixar nessa atribuição.

Destarte, essa suspeita, apresentada por Freud (1900), de que o sonho está permeado por nuances pouco definidas, e que são, como já foi apresentado, motivados pela realização de um desejo, poderá ser aferido na análise. Sobre esse conteúdo intrínseco dos sonhos, o desejo, até mesmo em sonhos penosos, Freud (1900) considera

[...] para tornar crível que também os sonhos com conteúdo penoso podem ser interpretados como realização de desejos. Ninguém verá como acaso o fato de que, na interpretação desses sonhos, sempre deparamos com temas sobre os quais não gostamos de falar ou pensar. O sentimento penoso provocado por esse tipo de sonho deve ser simplesmente idêntico à aversão que pretende - na maioria das vezes com êxito - impedir-nos de tratar ou contemplar esses temas, e que precisa ser superada por cada um de nós quando nos vemos obrigados a abordá-los. Esse sentimento de desprazer que retorna no sonho não exclui, porém, a existência de um desejo; existem, em cada ser humano, desejos que ele prefere não comunicar a outros e desejos que ele próprio não quer admitir. Por outro lado, vemo-nos autorizados a estabelecer um vínculo entre o caráter de desprazer de todos esses sonhos e o fato da deformação do sonho, e a concluir que esses sonhos são tão deformados e a realização do desejo se disfarça neles a ponto de ficar irreconhecível justamente porque existe uma aversão, uma intenção de reprimir o tema do sonho ou o desejo extraído dele. A deformação do sonho se revela, portanto, como um ato de censura realmente. Mas levaremos em conta tudo o que o que a análise dos sonhos de desprazer revelou se alterarmos a nossa fórmula, que pretende expressar a natureza do sonho, da seguinte forma: *O sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (suprimido, reprimido)*. (FREUD, 1900, p. 182).

Não obstante, é fundamental compreender que o desejo não está ligado apenas ao prazer, mas ao contrário, o desejo é conflito e pode conduzir o sujeito, também, ao desprazer, quem dará as feições a esse desejo é a situação primária de satisfação, que como aponta Alonso (1985), buscará, posteriormente, se repetir, se reconstruir, esse impulso psíquico incessante que mantém acesa as labaredas do desejo. Dessa forma, reiteramos, que o desejo é sempre um retorno - uma volta a instâncias passadas - em busca de um objeto perdido, por isso, Alonso (1985) afirma: “O desejo não conduz a uma presença e sim a uma falta” (ALONSO, 1985, p.18).

Por isso, o desejo sempre estará intrinsecamente ligado ao passado, no entanto, isso não significa ele não seja afetado pelo presente, mas ao contrário, como bem assevera Alonso (1985) “[...] o desejo remete a um passado, mas ao mesmo tempo este passado, na temporalidade freudiana, é sempre ressignificado a partir do presente.” (p. 18). Assim, esse desejo - no singular - será formado por uma cadeia de outros desejos - no plural - que teceram uma gramática particular do sujeito desejante, fazendo com que o desejo seja formado por uma teia de diversos desejos, tal como aponta Kehl (1990), quando afirma “todo sujeito é sujeito de um desejo, ou melhor, todo sujeito é sujeito porque é desejante” (p.368). Roza (2008) reitera que embora o desejo inconsciente permaneça enquanto mote fundamental do desejar, ele é perpassado por interferências objetivas, e firma:

O desejo é indestrutível porque jamais poderá ser plenamente satisfeito, e jamais poderá ser plenamente satisfeito porque não há um objeto específico que o satisfaça; sua satisfação será sempre parcial, o que implica o seu infundável retorno. O importante é não nos esquecermos que esse retorno não é o retorno do “mesmo”, não é a repetição continuada de algo que se apresenta sempre como idêntico a si mesmo, mas, se o termo *eterno retorno* nos agrada, é fundamental termos em mente que se trata de um eterno retorno da diferença (ROZA, 2008, p. 176).

Freud (1990) formula a partir de suas experiências clínicas três possibilidades para a origem do desejo nos sonhos, considerando o que se desenvolve entre a vida diurna sob o domínio da consciência e as atividades psíquicas oriundas do inconsciente. Assim, a primeira delas é: “Ele pode ter sido despertado durante o dia e, devido a circunstâncias externas, não ter sido satisfeito; resta assim, para a noite, um desejo reconhecido e não resolvido;” (p. 554); a segunda: “ele pode ter surgido durante o dia, mas ter sido rejeitado; resta então um desejo não resolvido, mas suprimido” (p.554); ou, por fim, a terceira: “ele pode não ter relação com a vida diurna e ser um daqueles desejos que apenas à noite se agitam em nós, a partir do que é reprimido.” (p.554). Desse modo, Freud (1990) supõe que um desejo consciente, apenas, pode servir como motor para o sonhar quando este consegue despertar o desejo inconsciente.

Destarte, Roza (2008) afirma que: “os desejos provenientes do Ics encontram-se em permanente disposição para uma expressão consciente e isso pode ocorrer quando surgir a oportunidade de fazerem uma aliança com um impulso do Cs e transferir para ele sua intensidade” (p. 176). É preciso considerar que tal desejo foi afetado pelo recalque e

se constitui como desejos primevos, oriundos da infância, tendo o inconsciente enquanto morada, que estão sempre sendo reinvestidos. Freud (1900), então, passa a refutar a tese de que seria as expressões do desejo nos sonhos não seriam relevantes, e propõe substituí-la por: “*O desejo representado no sonho é necessariamente infantil*” (p.556). Considerando que, para Freud (1900), a relação entre o desejo e o recalque é responsável pelos contornos do aparelho psíquico e que a satisfação primeva buscará ser revivida incessantemente.

Na metapsicologia freudiana, o desejo, como pode-se notar, estará imbricado ao inconsciente, como, também, ao recalque, essa triangulação desponta na constituição conflitante do desejo, que, sem dúvida, é um dos pilares da psicanálise. Não obstante, a busca pela *vivência da satisfação* - em alemão: *Befriedigungserlebnis* - que está diretamente relacionada ao desejo, é descrito por Freud (1895) pela primeira vez apenas após a publicação da obra *Projeto para uma psicologia científica*, nela é apresentada que a noção de vivência de satisfação está atrelada ao estado de desamparo, a medida que os traços deixados pelas experiências de satisfação são requeridos permanentemente, fazendo com que sua ausência seja desprezada.

No *Projeto para uma psicologia científica* (1985), Freud apresenta alguns elementos que são fundamentais para a compreensão do aparelho psíquico, condensados por Roza (2008) da seguinte forma:

Na linguagem do *Projeto*, a $Q\eta$ armazenada no núcleo de ψ manifestará, em função do princípio de inércia neurônica, a mesma tendência à descarga motora que os demais neurônios. O objetivo da descarga é o alívio da tensão em ψ . No entanto, esse objeto só pode ser alcançado se for eliminado o estado de estimulação na fonte. Não basta, porém, que ocorra uma simples descarga motora (choro, por exemplo), já que ela não alivia a tensão em ψ porque o estímulo endógeno persiste atuando. A estimulação endógena está ligada às necessidades corporais, ao *Not des Lebens* (estado de urgência da vida), e essa urgência não é atendida com a simples descarga motora (ROZA, 2008, p. 182).

Dessa forma, a tensão disposta entre $Q\eta$ (carga de estímulos externos) e ψ (sistema PSI do aparelho psíquico), pode ser melhor compreendida através de exemplo, trazido por Roza (2008), acerca de um recém-nascido, que devido as suas limitações e sua compreensível dependência de um Outro, chora com fome agitando braços e pernas, sabe-se que essa resposta dada pelo bebê não são eficazes por si só para romper com o

estado de fome. Fica claro que o alívio para essa tensão (ψ) demandará uma ação específica, mas para isso se faz necessário uma outra pessoa, que irá suprimir essa tensão. Essa eliminação da tensão é, então, denominada por Freud (1985) de vivência de satisfação.

Não obstante, é a partir dessa vivência primária de satisfação, que como bem assevera Roza (2008), que se estabelecerá uma facilitação, de forma que, posteriormente, ao se repetir seu estado de necessidade, a dinâmica para a obtenção da supressão da tensão estará definida. Sobre isso Roza (2008) aponta

[...] ao se repetir o estado de necessidade, surgirá um impulso psíquico que procurará reinvestir a imagem mnêmica do objeto, com a finalidade de reproduzir a satisfação original. A vivência de satisfação gera uma facilitação entre duas imagens-lembrança (a do objeto de satisfação e a da descarga pela ação específica). Com o reaparecimento do impulso (*Drang*) ou do estado de desejo (*Wunschzustand*), o investimento passa para as duas imagens-lembrança, reativando-as. O que ocorre é em tudo semelhante à percepção original, só que, o objeto real não estando presente, o que ocorre é uma alucinação com o consequente desapontamento, já que na ausência do objeto real não pode haver satisfação (ROZA, 2008, p. 183).

Torna-se notório, então, que a partir da experiência da vivência de satisfação é que se estabelece uma relação entre a imagem mnêmica do objeto que possibilitou a satisfação e a imagem que permitiu a descarga. Assim, com a constante repetição do estado de necessidade, natural da demanda humana, desponta prontamente um impulso de origem psíquica que irá reinvestir essa *imagem-lembrança* obtida a partir da assimilação objetal, fazendo com que se reproduza o cenário da satisfação primeva (GARCIA-ROSA, 2008). Sobre isso, Freud (1900) aponta

Um componente essencial dessa vivência de satisfação é a aparição de uma percepção específica (a nutrição, em nosso exemplo, cuja imagem mnêmica fica, daí em diante, associada a um traço (marca) que deixou na memória a excitação produzida pela necessidade. A próxima vez que esta última sobrevenha, graças ao enlace aí estabelecido, surgirá uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnêmica daquela percepção e evocar outra vez a mesma percepção, ou seja, restabelecer a situação da satisfação original. [...] uma moção dessa índole é o que chamamos de desejo [*Wunsh*]; a reaparição da percepção é a realização de desejo, e o caminho mais curto para este é o que leva desde a excitação produzida pela necessidade até o investimento pleno da percepção. Nada nos impede de supor um estado primitivo do aparelho psíquico em que esse caminho era percorrido realmente dessa maneira, e, portanto, o desejar acaba em um alucinar (FREUD, 1900, p. 557-558).

Assim, torna-se claro que a experiência de vivência de satisfação não será repetida nunca, sendo assim impossível estabelecer um reencontro com o objeto originário, de forma que essa cena primeira e sua descarga são irrepetíveis. Dada essa condição, é necessário forjar uma representação do objeto originário para se tentar obter novamente a experiência de satisfação. Freud (1900) então, aponta que essa tentativa de reelaboração do objeto primeiro acontece por meio de uma alucinação, forjando o que denominou de *estado de desejo*. Sobre isso, Freud (1900, p. 322) afirma: “[...] todo estado de desejo cria uma atração em relação ao objeto desejado e também em relação à imagem mnemônica deste último.” De fato, o objeto primeiro, agora representado, demonstra, tão somente, que houve um afastamento da cena primária e esse objeto foi perdido e nunca será reencontrado, restando, apenas, como Freud (1900) indaga, a sua alucinação.

2.3 AS (DES)FIGURAÇÕES FANTASIADAS DO DESEJO

“Na atividade da fantasia, os seres humanos continuam a gozar da sensação de serem livres da compulsão externa à qual há muito tempo renunciaram, na realidade. Idearam uma forma de alternar entre permanecer um animal que busca o prazer e o ser, igualmente, uma criatura dotada de razão. Na verdade, os homens não podem substituir com a escassa satisfação que podem obter da realidade.”

Sigmund Freud

Delineado por Freud, a fantasia é uma das bases fundamentais da psicanálise, sua importância fez com que a sua compreensão fosse continuamente (re)visitada, recebendo contínuas contribuições teóricas que se tornaram extremamente relevantes para a metapsicologia. Segundo Coutinho Jorge (2010), Freud se deteve sobre o tema da fantasia, de forma mais acentuada, durante cinco anos (entre 1906 e 1911), tal período foi

tão crucial para o desenvolvimento do conceito que o psicanalista denominou de “ciclo da fantasia” da obra freudiana. Embora Freud não tenha dedicado uma obra, nem mesmo um ensaio exclusivamente sobre o tema, as noções de fantasia aparecem diluídas em sua obra, sendo inaugurada pelo ensaio crítico sobre o romance, *Grädis: uma fantasia de Pompeia*, obra do alemão Wilhelm Jensen, publicado pela primeira vez em 1903, e, posteriormente, chega ao fim, como aponta Coutinho Jorge (2010), com o ensaio *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*.

Segundo Laplanche e Pontalis (2014), Freud utilizou-se do termo alemão *Phantasie* que na língua portuguesa significa imaginação¹²¹³, também considerado fantasia por Roudinesco e Plon (1998), para desenvolver a seguinte concepção sobre fantasia: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (p. 191). Já Roudinesco e Plon (1998) apontam que a fantasia seria “Correlato da elaboração da noção de realidade psíquica* e do abandono da teoria da sedução*, designa a vida imaginária do sujeito* e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária.” (p. 23). E, por fim, Zimmerman (2001) considera que o termo fantasia “[...] conceitua um elemento fundamental na estruturação do psiquismo de qualquer ser humano e constitui um fator primacial na etiologia das neuroses.” (p.141).

Em *Os processos da Psicanálise*, Susan Isaacs (1982) apresenta dois termos díspares, que são: *Fantasy* e *Phantasy*, fantasia e fantasma na língua portuguesa, respectivamente. A palavra *Fantasy* equivaleria “aos devaneios diurnos e conscientes e às ficções”, já o termo *Phantasy* são considerados os “conteúdos dos processos mentais inconscientes” (FERREIRA, 2018, p.22). Kaufmann (1993), a partir da leitura dos escritos de Freud e Lacan, propõe uma análise comparativa por meio das contribuições

¹² Laplanche e Pontalis (2014) apontam que o termo imaginação, uma possível tradução de *Phantasie*, não está imperativamente ligada à concepção do ato de imaginar, como podemos perceber: “O termo alemão *Phantasie* designa a imaginação. Não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico do termo (*Einbildungskraft*), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*). Freud retomou estas diferentes acepções da língua alemã.” (p.191).

¹³ Já Coutinho Jorge (2010) assevera que: “O substantivo alemão *Phantasie* designa, sem qualquer ambiguidade “fantasia”; e o verbo *phantasieren*, a atividade de fantasiar. Freud considera a fantasia que é feita pelo sujeito conscientemente, o devaneio diurno, como tenho a mesma estrutura da fantasia inconsciente e, mais do que isso, desempenhando a mesma função: a de satisfazer algum desejo insatisfeito do passado.” (p.45)

de Laplanche e Pontalis (2014), definindo a fantasia em Freud, como sendo “um roteiro imaginário em que o sujeito está presente, e que figura de maneira mais ou menos deformada pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (KAUFMANN, 1993, p.196).

O conceito de fantasia, também recebeu contribuições de Winnicott, pediatra inglês que se debruçou sobre os processos de interação entre a criança com a família e o meio social no qual está inserida. Assim como Isaacs (1982), o estudioso estabelece um construto teórico a partir de duas vias que se entrecruzam. Enquanto a psicanalista apresenta o conceito de fantasia e fantasma, Winnicott compõe uma diferença entre o imaginar e a fantasia. Por conseguinte, sendo “a capacidade de imaginar é decorrente da ilusão de onipotência vivenciada pelo bebê, e, por sua vez, precede o simbólico.” (FERREIRA, 2018, p.23), já a fantasia “equivale ao devaneio e se opõe ao processo criativo. A fantasia é o resultado de uma defesa, uma construção do falso *self* e é compreendida como incapacidade de brincar, enquanto a imaginação é o suporte do processo criativo.” (FERREIRA, 2018, p.23).

Ainda no início do desenvolvimento da compreensão da fantasia, o desenvolvimento de estudos dos sintomas de histeria, influenciado por Charcot (1893), que passava a considerar que um dos pontos de partida para avaliação do sintoma poderia ser a psique. Para Rosenbaum (2012, p. 228), ao demonstrar que a neurose histérica é substancialmente um processo de fabulação, uma construção ficcional que permite ao sujeito alcançar, de forma disfarçada, um desejo primitivo, se estabelece “uma das intersecções mais importantes entre psicanálise e literatura [...]”. Considerando que tal arquitetura fantasiada tem status de verdade para o corpo histérico, Freud compreendeu os “[...] relatos de casos clínicos começam a se confundir com narrativas, trançando desejo, fantasia, culpas em dramas familiares dos mais instigantes.” (RESENBAUM, 2012). Assim, segunda a estudiosa, Freud (1974) assente o contorno ficcional de tais constatações, quando afirma:

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e electroprognose, e ainda me surpreende que os históricos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, eles se ressintam do ar de seriedade da ciência. Devo consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, antes do que qualquer preferência minha. (FREUD, 1974, p. 209-210).

Freud, então, afirmou que “os sintomas físicos não poderiam ser tratados como se fosse independente de uma série de distúrbios psíquicos - distúrbios estes que estavam, ainda, fora de sua compreensão.” (FERREIRA, 2018, p. 28). Esta incompreensão inicial sobre de que maneira o psíquico poderia afetar o físico, sintomaticamente, passou a receber contribuições das observações realizadas nas primeiras sessões de hipnose. Assim, Freud (1986) afirma que

o ponto central de um ataque histérico [...] é uma lembrança, a revivescência alucinatória de uma cena é significativa para o desencadeamento da doença [...]. O conteúdo da lembrança geralmente é ou um trauma psíquico, que, por sua intensidade, é capaz de provocar a irrupção da histeria no paciente, ou é um evento que, devido à sua ocorrência em um momento particular, tornou-se um trauma (FREUD, 1986, p.179).

Dessa maneira, a gênese da histeria se desenvolveria a partir de um plano de fundo traumático, definido por Freud como sendo “um acréscimo de excitação ao sistema nervoso, que é incapaz de fazer dissipar-se adequadamente pela reação motora.” (FERREIRA, 2018, p.33). Destarte, a origem do ataque histérico passou a poder ser compreendido como uma possível reação a um evento traumático. Contrapondo-se a Charcot que pensava a histeria como um fator hereditário, Freud (1986) reconheceu a histeria como um desdobramento conflituoso de representações outrora tolhidas, geralmente de cunho sexual, que ocasionariam um excesso de esforço subjetivo (FERREIRA, 2018).

Segundo Freud (1986) a histeria está diretamente ligada a uma estrutura de repetição, na qual há um retorno de lembranças longínquas, que ao regressarem ocasiona uma ruptura histérica, retomada por meio de um trauma psíquico, anteriormente experimentado. Percebeu, também, que essas lembranças “são produtos de experiências que o paciente procura esquecer, inibindo e suprimindo ideias. Ao localizar esses atos psíquicos [...] o paciente não faz as experiências desaparecerem. Estas retornam sob a forma de ataque histérico.” (FERREIRA, 2018, p.36). Assim, tais lembranças não encontram uma saída adequada, pois o histérico

[...] se recusa a enfrentá-las, por temor de conflitos mentais angustiantes, seja porque (tal como ocorre no caso de impressões sexuais) o paciente se sente

proibido de agir, por timidez ou condição social, ou, finalmente, porque recebeu essas impressões num estado em que seu sistema nervoso estava impossibilitado de executar a tarefa de eliminá-las (FREUD, 1986, p.196).

Certamente, como posto por Freud (1986) e observado por Ferreira (2018), ao não suportar a tensão que produz o desprazer, o Eu conjectura saídas possíveis para descarregar tal engodo. Acontecendo, a posteriori, o recalque, a manifestação sintomática e a retomada da lembrança. O processo de recalque na histeria se estabelece por meio do que Freud considerou como sendo uma relação limítrofe que é “representada após a lembrança no fluxo de pensamento. Freud denomina a ideia de limítrofe em virtude do fato de, por um lado, pertencer ao Eu, e, de outros ganhar contornos de uma parte não dissociada da lembrança traumática” (FERREIRA, 2018, p.44). Dessa forma, “A manifestação motora, como saída para um evento traumático, é a expressão da ideia limítrofe e o primeiro símbolo do material recalcado.” (FERREIRA, 2018, p.44).

Em cartas trocadas com Fliess, médico alemão que contribuiu para os primeiros contornos da psicanálise, Freud passou a discorrer sobre a noção de cena sexual, que é considerada por Ferreira (2018) como sendo a ideia predecessora da cena primária. Dessa forma, ao esmiuçar tal cena, Freud, segundo Ferreira, destaca que “[...] na histeria, as cenas sexuais são vividas nos quatro primeiros anos de vida e, por isso, ‘os resíduos mnêmicos não são traduzidos em imagens verbais.’” (FREUD, 1897 apud FERREIRA, 2018, p.45). Na carta 59, Freud (1897) apresenta que

o aspecto que me escapou na solução da histeria está na descoberta de uma nova fonte a partir da qual surge um novo elemento da produção inconsciente. O que tenho em mente são as fantasias histéricas, que, habitualmente, segundo me parece, remontam a coisas ouvidas pelas crianças em tenra idade e compreendidas somente mais tarde. A idade em que eles captam informações dessa ordem é realmente surpreendente – dos seis ou sete meses em diante! (FREUD, 1987, p.293).

De fato, Freud começa estabelecer, de forma mais ampla, a função das fantasias inconscientes na histeria, sendo formada desde bem cedo pelos conteúdos segmentados guardados na memória. Reconhece, dessa forma, que a estrutura fantasiada passa a proteger, como um escudo, as primitivas cenas sexuais, que são atenuadas por meio de

tais estruturas, edificadas sobre seus escombros. Assim, “[...] às cenas primevas tinha que passar pelas fantasias, pois sua função era a de obstruir as lembranças” (FERREIRA, 2018, p.47). Agindo, de forma defensiva, na tentativa de preservar o psiquismo de rupturas traumáticas.

As fantasias se “fixam” exatamente sobre o fértil terreno das experiências vivenciadas, ancoradas nos afetos humanos. Tal noção torna-se fundamental para a construção do conceito de fantasia, que segundo Ferreira (2018, p.48) pode ser entendida como “[...] um produto de experiências corporais articuladas com as do campo da linguagem; constructos mnêmicos do aparelho psíquico.” A partir de tais constatações imerge na obra freudiana a seguinte questão: “O que há de realidade na fantasia e o que há de fantasia na realidade?” (FERREIRA 2018, p.48), esta indagação torna-se uma das discussões fundamentais, tanto na obra do Freud como em toda a psicanálise.

Ferreira (2018, p.70) retoma o termo “lembrança encobridoras” cunhado por Freud, que trata da “relação entre as lembranças que os adultos têm da própria infância e as vivências e impressões primitivas mais significativas e plenas de afeto a elas associadas.” para discorrer sobre as engrenagens das fantasias, ou seja, as memórias. Espaço habitado não somente pelos retratos da consciência, mas também pelos reflexos do inconsciente. Considerando que a lembrança “[...] evocada de um evento de forte conteúdo afetivo da infância pode, em função da resistência imposta a essa lembrança originária, sofrer deslocamento por associação, gerando uma nova lembrança, modificada e de aspecto indiferente.” (FERREIRA, 2018, p.71).

Tais “lembranças encobridoras” passam a cercar um promissor campo de investigação psicanalítica, o apagamento da memória infantil nos adultos. Consoante Ferreira, são duas as memórias que podemos nos ater, sendo “[...] a das impressões primitivas e a das lembranças a elas relacionadas, e distorcidas em sua representação por meio da ação do recalque.” (2018, p.71). Assim, essas recordações retomam as lembranças infantis, nos limites da memória. Freud, assevera que a desprazer deságua no esquecimento, existindo assim, uma relação direta entre a memória e a satisfação. Acerca disso, Ferreira afirma

A fantasia se coloca de forma ampla sob a condição de repetição. Primeiramente, como fantasia inconsciente, constituída em formas de agir que

tendem a colocar em atos situações experimentadas na infância e submetidas ao recalque. Segundo, como fantasia projetada para o ambiente, que parece aos olhos do indivíduo reagir sempre da mesma forma, sem que ele perceba que as reações são resultantes de suas próprias ações. [...] em termos de fantasia, trata-se de desfazer da crença de si e do mundo para construir outra, sempre de acordo com o princípio da realização de desejo, do qual não se pode escapar. Enfim, se trata de trocar uma fantasia mais repressora por outras que permitam ao sujeito expressar de forma mais abrangente seus afetos e sua forma de estar no mundo (FERREIRA, 2018, p.74-75).

No caso Dora, publicado em 1905, Freud passa a reafirmar que os sonhos são “um dos desvios pelos quais o recalque pode ser evitado” (FERREIRA, 2018, p.76), assim passa a afirmar que no caso Dora, existe a estruturação inicial de uma fantasia de vingança, e em seguida uma fantasia de defloração. Afirma, também, que ambas construções brotam a partir dos sonhos. Posteriormente, existe uma terceira fantasia, que consiste no aguardo de um suposto noivo. Como também, a fantasia de parto, considerada, anteriormente, uma possível apendicite. Decerto, as fantasias de Dora, elencadas por Freud em análise, demonstra que as fantasias são um dos aspectos estruturantes do psiquismo humano, sendo, muitas vezes, as pilastras que sustentam todo o Eu.

Já os neuróticos, quando estão diante do seu próprio desejo, tendem a se proteger, evitando inclusive a ideia de uma “possível realização” da cena desejante, tendo em vista a voracidade do desejo. Dessa forma, a simples ideia da realização de tal desejo é demasiadamente insuportável, frente a tal situação a fantasia passa a ser o véu, que tornará mais tragável o desejo (FERREIRA, 2018). Sendo assim, para o psicanalista Ferreira (2018, p.81) “os neuróticos são dominados pela oposição entre a realidade e a fantasia”. Em meio a esse escopo, o desejo desnudado ocupa os espaços inconscientes, que não cessa de retornar por meio, também, das fantasias.

O ensaio “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” estabeleceu as primeiras considerações sobre a relação entre a fantasia e a produção literária, tornando-se ainda mais evidente, posteriormente, quando Freud proferiu a conferência intitulada por “O poeta e o fantasiar”. No primeiro ensaio, Freud estabelece uma estreita relação o poeta e o psicanalista, a partir dos seguintes termos:

Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente

devem obedecer. Mas ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da tolerância de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação. Descobriremos essas leis pela análise de sua obra, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais. A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto (FREUD, 1906, p.52).

Já em *O poeta e o fantasiar*, Freud discorre sobre a relação entre a atividade do brincar infantil e a criação poética. O estudioso afirma que todas as crianças, de certa forma, se comportam como um poeta, pois elas criam um mundo próprio a partir do que lhe interessa na realidade, mobilizando uma grande carga afetiva através da brincadeira. O poeta, por outro lado, “cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade.” (FREUD, 1908, p.54). Assim, ambos estruturam um mundo fantasiado, que levam a sério, intrinsecamente investidos de afeto, no entanto, a criança ao brincar não compreende de forma satisfatória os limites tangíveis da realidade e a brincadeira fantasiada, já o poeta estabelece de forma mais sólida essa relação (COUTINHO JORGE, 2010).

Destarte, Freud (1908) assevera que a partir da imposição da realidade desencadeada pelo crescimento e desenvolvimento, a criança passa a abandonar aos poucos o ato de brincar, e estabelecendo, gradativamente, um distanciamento cada vez mais acentuado. No entanto, deixar de brincar significa não ter acesso ao prazer oriundo daquele momento, e como aponta Freud, “quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido. No fundo, não poderíamos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra;” (p.55) Dessa forma, essa “renúncia” nada mais é do que uma formação substitutiva, assim, o adulto que “deixou” no passado a brincadeira, agora fantasia, por conseguinte, essa trajetória é marcada pela perda ligação com os objetos reais.

A compreensão freudiana acerca disso aponta que diferente da criança, que não esconde sua brincadeira diante de um outro, o adulto busca incessantemente encobrir suas fantasias, envergonhado enjaula uma *fera* que incansavelmente se empenhará para fugir, e como bem afirma Freud (1908) prefere responder por seus piores crimes do que compartilhar suas fantasias. Uma das características fundamentais do fantasiar, elencadas por Freud (1908), se dá por meio de uma ligação elementar existente entre a insatisfação

e a fantasia, dessa forma, “quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito,” (FREUD, 1908, p.57). Assim, torna-se claro que o propulsor da fantasia é a busca da realização de um desejo, que pretende modificar uma realidade desprazerosa, por esse motivo, Coutinho Jorge (2010) aponta que Freud utiliza de forma recorrente a expressão *fantasia de desejo*.

A fantasia, então, passa a revelar, em certa medida, as nuances do inconsciente, tornando-se um escape para o conteúdo recalado. Freud (1908) destaca que esse caminho trilhado à revelia da consciência possibilita a construção de produtos culturais, que estão na dianteira do conhecimento científico, pois a arte prenuncia aquilo que poderá ser posteriormente compreendido pela ciência. Assim, segundo Ferreira (2018, p.84) “[...] nesse contexto, fantasia é um sinônimo de criação”. Pois, ao refletir sobre os elementos da realidade que o envolve, o autor encobre “[...] em cada um dos personagens e no enredo, as leis, as marcas da história inconsciente daquilo de que se constitui o psiquismo humano.” (FERREIRA, 2018, p.84).

Essa relação demonstra o quanto a realidade está próxima da fantasia e, como eles estão demasiadamente imbricados, também aponta que a produção artística ocupa esse espaço fronteiro, assentada na inconstância, reelaborando conflitos através da criação artística. Ferreira (2018, p. 88) atesta que “a criação é um produto transformado em arte, a partir daquilo que o autor vislumbra em sua própria alma, observando suas possibilidades e desenvolvimento, permitindo-se a livre expressão sem submetê-la a um sufocamento por uma crítica consciente”. Assim, ao seguirmos os rebentos da arte chegaremos a “[...] um produto concebido sob uma perspectiva dinâmica da libido, na qual a fuga da realidade busca retornar ao ponto de fixação inconsciente, inscrito pelo prazer e revestido pela fantasia.” (FERREIRA, 2018, p.93).

Dessa forma, Freud concebe a fantasia enquanto um produto complexo, que imerso na cultura, passa a desvelar as repressões individuais. Considerando a frequente incapacidade de corresponder aos padrões culturais, “[...] o sujeito se depara com a realidade frustrante. Para dar conta dessa condição desprazerosa e insatisfatória, o indivíduo fantasia. E é por meio desta fantasia que pode obter prazer e compensar o que não pode atingir na realidade idealizada.” (FERREIRA, 2018, p.128). O psicanalista afirma que diante de tal conjuntura se apresentam dois caminhos, sendo um deles o da

produção artística, como forma de sublimação e o do isolamento, frente ao peso da frustração. (FERREIRA, 2018)

Portanto, tanto a realidade está perpassada pela fantasia, quanto a fantasia está profundamente enervada na realidade, concebidas em meio aos “[...] padrões morais, éticos, estéticos, ideológicos e de significações diferenciadas em cada contexto socioeconômico-cultural.” (FERREIRA, 2018, p.128). Esse terreno fértil à ficcionalização fecunda a criação artística, sublimando o insustentável, sendo, por vezes, um produto inacabado, impreciso e pouco satisfatório aos olhos do seu criador. Assim, o artista diante de sua obra estará em uma constante incerteza, envolvimento na dúvida, sendo sua criação um produto perturbador, sendo a criatura, também, seu próprio criador.

Outra característica fundamental é a relação entre a fantasia e o tempo. Freud (1908) aponta que a fantasia perpassa os três tempos (passado, presente e futuro), essa relação se estabelece a partir de um fato (presente) que desperte o afloramento do desejo do sujeito, que por sua vez retomará suas experiências anteriores (passado) e elaborá-la uma cena futura que representa a realização do desejo (COUTINHO JORGE, 2010). Freud, resume essa relação quando afirma: “o desejo aproveita uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro”. É, então, estabelecida uma relação atemporal, na qual ancorados no presente mergulhamos no passado para conquistar no futuro, assim, torna-se evidente que o tempo não subjuga o desejo. Acerca disso Freud (1908) continua discorrendo

O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade e na lembrança. Ou seja, passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo (FREUD, 1908, p. 58).

A fantasia, que possui uma ligação profunda com o sintoma, também possui um elo intrínseco com o sonho, pois, como aponta Coutinho Jorge (2010), sonhar não é nada mais do que fantasiar. Mesmo existindo diferenças entre as duas, ambas buscam as realizações dos desejos. Em seu artigo “Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade” (1908), Freud aponta que as fantasias são uma forma de satisfação de desejos não realizados, que pode ser notada nos devaneios ou sonhos diurnos, como

também, os sonhos noturnos que reverberam essas fantasias diurnas, sendo seu fundamento. Freud (1908) aponta:

Essas fantasias são satisfações de desejos, nascidas da privação e do anseio; são denominadas “sonhos diurnos” com razão, pois fornecem a chave para a compreensão dos sonhos noturnos, em que não são senão tais fantasias diurnas complicadas, deformadas e mal-entendidas pela instância psíquica consciente que constituem o núcleo da formação onírica. Tais sonhos diurnos são investidos de grande interesse pelo indivíduo, são cultivados com esmero e, em geral, guardados com muito pudor, como se estivessem entre as coisas mais íntimas de sua personalidade (FREUD, 1908, p.341).

Freud (1908) então a partir de suas observações que existem, sem dúvida, tanto as fantasias inconscientes quanto às conscientes, e que uma vez que as fantasias conscientes tornam-se inconscientes¹⁴ é possível que elas possam se manifestar sintomaticamente. Freud (1908) menciona um caso muito elucidativo para a compreensão dessas considerações

Uma de minhas pacientes, depois que lhe chamei a atenção para suas fantasias, contou-me que certa vez havia se encontrado subitamente em lágrimas na rua, e, ao refletir rapidamente sobre o que a fazia chorar, logrou pilhar a fantasia de que se envolvera com um pianista famoso na cidade (mas que não conhecia pessoalmente), tivera com ele um filho (ela não tinha filhos), e depois fora por ele abandonada na miséria, juntamente com o filho. Foi nessa altura do romance que ela rompeu em lágrimas (FREUD, 1908, p.342).

Dessa forma, as fantasias inconscientes podem ter sido formadas, como, também, permanecido no inconsciente, o que não é o caminho habitual, sendo mais comum que as fantasias conscientes (devaneios e sonhos diurnos) a partir do recalçamento habitem o inconsciente. Coutinho Jorge (2010) esclarece essa relação entre as instâncias conscientes e inconscientes e as fantasias, a partir da seguinte compreensão: fantasia consciente pode

¹⁴ Acerca disso Freud (1908) aponta: “As fantasias inconscientes foram desde sempre inconscientes, formadas no inconsciente, ou - o que sucede com maior frequência - um dia foram fantasias conscientes, devaneios, sendo então propositalmente esquecidas, caindo no inconsciente graças à “repressão”. Seu conteúdo permanece então o mesmo ou sofreu alterações, de modo que a fantasia agora inconsciente representa um derivado daquela que outrora foi consciente. A fantasia inconsciente tem um nexos muito importante com a vida sexual da pessoa: ela é idêntica à fantasia que serviu a esta para obter satisfação sexual num período de masturbação; O ato masturbatório (no sentido mais amplo) compunha-se então de duas partes, da evocação da fantasia e da operação concreta de auto satisfação no auge daquela. Tal composição é, sabidamente, o resultado de uma soldagem. Originalmente, a ação era uma medida puramente autoerótica, para a obtenção de prazer de determinada parte do corpo, que denominamos erógena. Mais tarde, esta ação fundiu-se com uma representação do desejo da esfera do amor objetual e serviu para a realização parcial da situação em que culminou essa fantasia. Quando, depois, a pessoa renuncia a tal espécie de satisfação, masturbatória-fantasiada, a ação é omitida, mas a fantasia consciente se torna inconsciente.” (p.342)

permanecer no consciente, como pode ser recalçada para o inconsciente; já as Fantasias Inconscientes podem permanecer no inconsciente ou emergir para o consciente. Freud (1908) aponta que “as fantasias inconscientes são os precursores psíquicos imediatos de toda uma série de sintomas histéricos. Estes não são outra coisa senão as fantasias inconscientes exteriorizadas mediante a “conversão.” (p.343).

Esse âmbito possui, claramente, uma relação direta com a obtenção de satisfação sexual. Freud (1908) elenca que o ato masturbatório é composto por duas etapas, sendo a primeira delas o ato de evocar as fantasias e o segundo seria o ato de autossatisfação. Originalmente, Freud (1908) aponta que esse ato seria um processo intrinsecamente autoerótico objetivando a conquista de prazer de uma região delimitada do corpo, sendo denominado por ele de erógena. Coutinho Jorge (2010) apresenta as diferentes fases desse processo autoerótico, sendo:

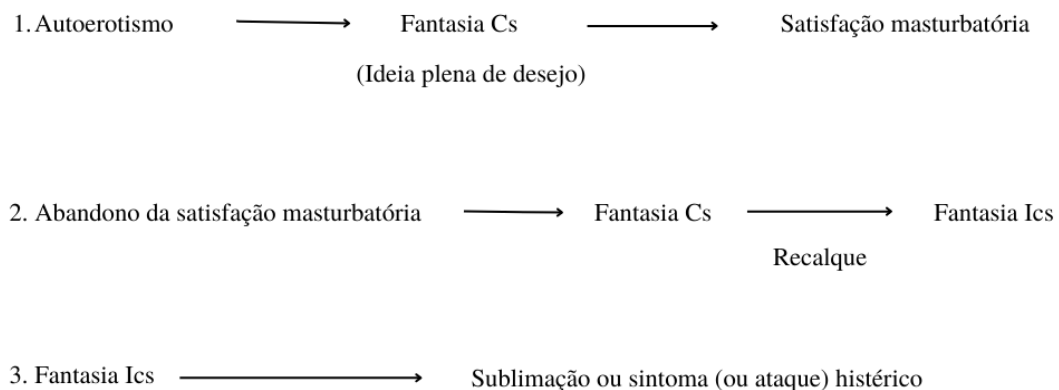


Figura 06: Três diferentes fases do processo de auto erotismo, (Coutinho Jorge, 2010)

O psicanalista (2010) assevera que caso a obtenção de outro tipo de satisfação sexual não ocorra, existem duas possíveis formas de resposta: a primeira seria sublimar, de alguma forma, a carga libidinal; e a segunda seria a produção de um sintoma. Percebe-se então, que “por trás do sintoma há a fantasia, mas por trás da fantasia há a pulsão e sua radical e imperiosa exigência de satisfação.” (p.50). Freud (1908) sinaliza que a existência do sintoma apaga o abandono do ato masturbatório reestabelecendo, assim, uma satisfação sexual. Essa relação entre fantasia e sintoma não é simétrica, pois Freud

(1908) afirma que um sintoma pode não corresponder a uma única fantasia, mas a muitas, sendo esse, provavelmente, um padrão muito comum.

Outro texto freudiano, classificado por Coutinho Jorge como pertencente ao ciclo da fantasia, é intitulado “Sobre as teorias sexuais da criança”, que, tal como o ensaio anterior, foi publicado pela primeira vez no ano de 1908. Nesse texto, Freud inaugura a noção fantasística da onipresença do pênis em ambos os gêneros, desenvolvendo, o que segundo Coutinho Jorge (2010, p.53) seria “a mais importante e universal teoria sexual infantil”, e por fim, apresenta a expressão “ameaça de castração”. O ensaio põe em questão o desejo infantil que busca uma resposta para a questão: “De onde vêm os bebês?”, priorizando um outro questionamento intrínseco que o acompanha, “De onde vem esse bebê que me incomoda?”. Sobre os desdobramentos dessas questões, Freud (1908) assevera:

Acreditamos perceber um eco dessa primeira questão enigmática em inumeráveis enigmas de mitos e das lendas. A questão mesma é, como toda indagação, um produto das necessidades da vida, como se ao pensamento fosse dada a tarefa de prevenir a repetição de tão temidos eventos. Vamos supor, contudo, que o pensamento infantil logo se liberte desse estímulo e continue a trabalhar como instinto de investigação independente. Quando a criança não foi muito intimidada, cedo ou tarde toma o caminho mais próximo, que é pedir uma resposta a seus pais ou os que dela cuidam, que para elas são a fonte de todo saber. Mas esse caminho falha. A criança obtém uma resposta evasiva, ou uma repreensão pela curiosidade, ou é despachada com a informação, relevante em termos de mitologia, que nos países germânicos diz: “A cegonha traz os bebês que tira da água”. Tenho razões para supor que muito mais crianças do que os pais imaginam estão insatisfeitas com essa resposta e abrigam sérias dúvidas quanto a ela, apenas não as expressando abertamente (FREUD, 1908, p.396).

Dessa forma, nota-se que não saber sobre o sexo desenrola-se em uma invenção sobre ele, invenção infantil, que é instigada por essa falta. Tal compreensão, distinta entre os sexos, ajuda na elaboração de uma teia de sustentação que dará, mesmo que de forma precária, algum sentido para tais questionamentos. Embora, no texto, Freud não apresentando diretamente o termo ‘fantasia’, podemos compreender, coadunando, também, com os apontamentos de Coutinho Jorge (2010) que Freud está abordando as fantasias, em especial uma específica, as “fantasias onipresentes do universo infantil” (p.54). Um outro artigo intitulado por “Romances familiares” (1909), Freud, também, se detém sobre as fantasias na infância quando elabora a expressão “romance familiar

neurótico” para discorrer sobre os devaneios pueris no qual as crianças substituem seus (limitados) pais por outros que detém tudo o que consideram importante.

Freud (1909) afirma que as crianças compreendem os pais enquanto a maior figura de autoridade, sabedoria e crenças, ao passo que nutrem o desejo de ser como eles. No entanto, a partir do desenvolvimento progressivo das suas capacidades intelectuais, ela passa a compreender, de forma paulatina e, predominantemente, por meio da comparação, que seus pais podem não ser tudo aquilo que achavam que era. Assim, Freud (1909, p.420) afirma: “Pequenos acontecimentos na vida da criança, que nela provocam insatisfação, fornecem-lhe o ensejo para iniciar a crítica aos pais e empregar, nessa atitude contrária a eles, o recém-adquirido conhecimento de que outros pais são preferíveis em vários aspectos.” Um dos ensejos que despontam essa insatisfação, apontada por Freud, é o sentimento de preterimento, que é comum que aconteça quando a criança não sente que recebe de forma satisfatória (em sua compreensão) o amor dos pais, que muitas vezes é dividido com outras tantas instâncias, mas em especial com seu irmão.

Dessa forma, segundo Freud (1909), o estágio que se segue progride no contínuo distanciamento entre os filhos e seus pais, esse momento é intitulado por Freud como *“romance familiar dos neuróticos”* (p.421), que não costuma ser lembrado conscientemente. Os devaneios fantasísticos que aparecem na infância, também podem ser encontrados, posteriormente, na adolescência, e mesmo após ela continuam operando, da sua forma. Freud (1909) faz uma observação sobre esses devaneios, quando afirma: “[...] eles servem à realização do desejo, à correção da vida, e têm dois objetivos sobretudo: um erótico e um relacionado à ambição (atrás da qual, no entanto, geralmente esconde o objetivo erótico.” (p.422). Algumas fantasias são descritas por Freud (1909)

Uma variante interessante desse romance familiar ocorre quando o herói fantasiador reclama para si a legitimidade, enquanto afasta como ilegítimos seus irmãos e irmãs. Também algum interesse especial pode guiar o romance familiar, pois suas várias facetas e muitas possibilidades de aplicação o tornam receptivo a toda espécie de empenhos. Assim, por exemplo, o pequeno fantasiador elimina a relação de parentesco com uma irmãzinha que o atrai sexualmente (FREUD, 1909, p. 423).

Destarte, esse distanciamento entre esse pai/mãe ideal e o pai/mãe real, não pode ser simplificado a uma relação hostil ou impiedosa da infância, mas precisa ser objeto de uma verificação profunda. Freud (1909), aponta que nessa substituição dos pais, os novos

genitores (fantasiados) carregam vários traços do pai e da mãe, de forma que a fantasia da criança não subjuga seus pais, mas ao contrário, os eleva. Essa busca incessante pela substituição dos genitores, releva Freud (1909), aponta que, na verdade, “[...] é apenas expressão da nostalgia da criança pelo tempo feliz perdido, em que o pai lhe parecia o homem mais forte e mais nobre, e a mãe, a mulher mais bela e adorável.” (p.242). Sendo assim, essa fantasia é classificada por Freud (1909) como uma “expressão do lamento”, de um tempo passado que não voltará, mas que continuará reverberando, posteriormente, em sonhos no qual os pais serão representados por grandes personagens.

Dois anos depois, em 1911, Freud concebe, o que Coutinho Jorge (2010) classifica como um dos seus mais importantes textos, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*, que foi escrito concomitantemente aos relatos do “Caso Schreber”. Foi nesse texto que surgiu pela primeira vez as expressões “princípio de prazer” e, também, a ideia de teste de realidade. É importante pontuar que - e o texto discorre sobre isso - inicialmente, o bebê elabora alucinações a partir do objeto da sua necessidade, na qual a satisfação proporciona prazer, no entanto, como bem assevera Coutinho Jorge (2010) “[...] alucinação não é jamais capaz de satisfazer a necessidade” (p.57). Dessa forma, o bebê passa a substituir esse princípio do prazer pelo - necessidade que se impõe - princípio da realidade, que opera sobre a consciência (COUTINHO JORGE, 2010). Acerca dessa relação, Freud (1909) pontua

Assim como o Eu-de-prazer não pode senão desejar, trabalhar pela obtenção de prazer e evitar o desprazer, o Eu-realidade necessita apenas buscar o que é útil e proteger-se dos danos. Na verdade, a substituição do princípio do prazer pelo da realidade não significa a deposição do princípio do prazer, mas a sua salvaguarda. Abandona-se um prazer momentâneo, incerto quanto aos seus resultados, para ganhar, no novo caminho, um prazer seguro, que virá depois. A impressão endopsíquica produzida por essa substituição foi tão poderosa, que se refletiu num mito religioso especial. A doutrina da recompensa no outro mundo pela renúncia — voluntária ou imposta — aos prazeres terrenos não é mais que a projeção mítica dessa reviravolta psíquica. Seguindo consequentemente esse modelo, as religiões puderam impor a renúncia absoluta ao prazer nesta vida, em troca do ressarcimento numa vida futura; mas uma superação do princípio do prazer elas não obtiveram por esse meio. A ciência estaria mais próxima de obtê-lo, mas oferece também prazer intelectual no trabalho e promete um ganho prático no final (FREUD, 1909, p. 84).

Dessa forma, Freud (1909) assevera que essa permutação do princípio do prazer pelo princípio da realidade, produzirá, via de regra como toda renúncia, uma resposta

psíquica. Essa abdicação nunca é total, assim, o princípio do prazer passa a ocupar um espaço no qual as amarras da realidade não poderá detê-lo, que podemos chamar de fantasia. De fato, essa substituição nunca se dará de forma total, assim, o princípio do prazer poderá ser preterido, mas nunca abandonado, Coutinho Jorge (2010) discorre, de forma enfática, sobre essa relação, “o princípio do prazer não possui outra tarefa senão a de assegurar a existência e a proteção do princípio de prazer” (p.58).

Esse embate entre os princípios estarão presentes em diversas instâncias, e em seu ensaio, Freud (1909), aponta algumas delas, destacarei a arte. Freud (1909) aponta que o artista através da sua criação consegue, de forma ímpar, estabelecer uma conciliação entre os princípios do prazer e da realidade. O artista, tal qual qualquer outro sujeito, tende a se afastar das penúrias da realidade ao passo que busca uma satisfação, mediada pela fantasia. Mas, Freud (1909) aponta que no retorno ao princípio da realidade o artista estabelece uma nova compreensão sobre a realidade, sobre isso Freud (1909) afirma: “De certa maneira, ele se torna assim o herói, o rei, o criador, o favorito que deseja ser, sem tomar o longo rodeio da efetiva mudança exterior. Mas o consegue somente porque as outras pessoas partilham a sua insatisfação com a renúncia real exigida.” (p.87).

Portanto, o lugar da fantasia seria o de elaborar uma satisfação (mesmo que precária, como ela sempre será) para uma realidade de insatisfação, sendo ela uma via de conciliação entre as exigências pulsionais incessantes que buscam por satisfação e a renúncia, necessária, exigida pela realidade. Coutinho Jorge (2010), então, estabelece uma analogia entre a fantasia e a válvula de uma panela de pressão, e aponta: “[...] com a pressão de pulsão aumentando constantemente, a fantasia também entra em jogo para diminuir a pressão interna e preservar o mínimo de equilíbrio psíquico.” (p.60). Dessa forma, a fantasia atua para organizar esse impasse, estabelecendo um ambiente de ficção com contornos de realidade.

A fantasia torna-se então a aquarela com a qual pintamos nossa realidade, delineando aquilo que não pode ser saciado, dessa forma, a argamassa da fantasia estará fincada nos desejos conscientes e inconscientes sobre a nossa realidade, assim, mais do que uma posição propriamente de oposição antagônica, se estabelece uma relação dialética. Nasio (2007) aponta que a fantasia pode ser compreendida como uma cena que busca a satisfação de um desejo não realizado. Essa satisfação fantasiada passa então a substituir uma satisfação real impossível de se concretizar, obtendo, assim, um prazer parcial. A fantasia, então, apontada por Freud (1925) como uma realidade psíquica, que

se contrasta com a realidade material, sobre isso Freud (1925) aponta “[...] os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados com fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejos, e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material” (FREUD, 1925, p.40).

Assim, depreende-se que a impetuosidade dos desejos demandam a criação de fantasias, essa tensão que se estabelece entre um desejo que pulsa para ser consumido e uma castração da realidade faz com que a fantasia torne-se um bálsamo que alivia, mas não satisfaz - nem nunca satisfará por completo - o desejo, que permanece inatingível. Dessa forma, é inegável, como discorre Nasio (2007) que o sujeito será sempre governado por sua fantasia, e elas irão permear todas as suas escolhas. Nasio (2007) apresenta uma metáfora muito pertinente para a compreensão, o psicanalista afirma que a fantasia pode ser compreendida como óculos, sendo que tais óculos são tão únicos quanto nossas digitais, assim, as lentes podem possuir as mais diversas cores, agora imagine só um garoto que desde sua mais terna infância utiliza um óculos azul, tudo se constitui dessa cor para ele e essa é a sua compreensão de normalidade.

As fantasias são, assim, as lentes com que enxergamos nossa realidade, ninguém vê da mesma forma que um outro sujeito. Esses óculos então modelam a realidade que nos cerca, ao passo que são para nós nossa própria realidade. Isso, efetivamente, se desdobra tanto sobre a compreensão de si mesmo, como também, a forma como se enxerga um outro, que sempre terá essa mediação. Por isso, Nasio (2007) afirma belissimamente: “Meu amado é uma fantasia e sou uma fantasia para ele” (p.18). Portanto, nós, de fato, não amamos objetivamente aquilo que é, mas aquilo que enxergamos - aquilo que criamos - adaptando nossas fantasias às imperfeições alheias, para, assim, e somente assim, poder amar.

CAPÍTULO 3 - TRÁGEDIAS DOMÉSTICAS: (IN)FIDELIDADES EM TRÊS ATOS

3.1 O TEATRO BRASILEIRO ENTRE OS (DES)CAMINHOS RODRIGUIANOS

*“Minha biografia está refletida na minha obra.
Todo autor é autobiográfico e eu sou. O que*

*acontece na minha obra são variações infinitas
do que aconteceu na minha vida.”*

Nelson Rodrigues

Em terras brasileiras as primeiras expressões cênicas foram erigidas sob a pedra fundamental da catequese, e sob esta sólida rocha esteve fincado por longos séculos. Com o intuito de cristianizar os povos nativos, os colonizadores possuíam um claro objetivo, que segundo Magaldi (2001, p.16) seria estritamente “levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões.” assim, esse Brasil “sem” passado, como bem pontua Lopes (2007) em sua crítica, se com verteria em uma promessa de futuro. Essa missão, então, foi confiada aos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus, os jesuítas, que impulsionados pela Contrarreforma possuíam a missão de converter novos povos.

Assim, o padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), um dos responsáveis pela missão jesuíta no Brasil, incumbe o jovem sacerdote José de Anchieta (1534-1597) de organizar a encenação de um autointitulado *Pregação Universal*¹⁵, realizado aproximadamente entre 1567 e 1570. Magaldi (2001) apresenta alguns detalhes da obra anchietana, sendo os mais significativos

Os princípios religiosos, encarnados muitas vezes em personagens alegóricos e simbólicos, acotovelam-se com seres reais do mundo à volta. Nesse ponto, como em outros, prevalece a familiaridade cristã com o sobrenatural, e a abstração de certas figuras condenada pecados bastantes concretos para a audiência, e os costumes atuais dos indígenas desfilam ao lado de imperadores romanos, num anacronismo só aceitável pela visão unitária do universo religioso. A dicotomia fundamental da Idade Média persiste nos autos jesuítas: defrontam-se, por fim, o bem e o mal, os santos, anjos e outros nomes protetores da Igreja com as forças demoníacas, corte variada de diabos

¹⁵ O que existe de acesso atualmente do auto são pequenos fragmentos, o que torna imprecisa informações mais detalhadas sobre o texto. Magaldi (2001) detalha: “Atribuem os historiadores ao *Auto da Pregação Universal* a primazia da composição, na obra anchietana. A circunstância de existirem dele apenas alguns fragmentos faz que até o significado do título seja conjectura, impossível de comprovar-se. Três hipóteses explicariam o nome: foi escrito em tupi e português, podendo alcançar todo o público da época; representou-se em várias partes do Brasil; ou se reuniu para vê-lo, em São Vicente, toda a Capitania, justificando assim a universalidade da pregação. [...] Lendas misturam-se à notícia da sua representação, contribuindo para a aura de santidade que envolve a figura do autor. Encenado ao ar livre, uma tempestade ameaçava desabar sobre o local. Somente após o fim do espetáculo, que durou três horas, caíram as águas.” (p. 19).

ostentando nomes de índios inimigos. A santidade, a pureza e a retidão acabam por triunfar das tentações de Satanás, covarde o impotente em face dos emissários divinos. Implanta-se a religião com fé inexorável (MAGALDI, 2001, p. 18).

O teatro de Anchieta, embora estreitamente vinculado à tradição da religiosidade medieval europeia, possuía traços de um Brasil provincial plurilíngue, como pode-se aferir a partir dos diálogos em tupi e espanhol, além do português, encontrados em sua obra. Magaldi (2001) assevera que “cenas são representadas em português, outras em castelhano e ainda muitos diálogos travados em tupi” (p. 18). Cientes do contexto linguístico e as largas fronteiras comunicativas existentes entre si e os povos indígenas, os jesuítas passaram a assimilar o tupi como forma de aproximar a mensagem, objetivo central dos autos catequéticos, ao seu público alvo principal, os indígenas. Dessa forma, Magaldi (2001) pontua que se tornou comum que os personagens que representavam os indígenas utilizassem o tupi, ou seu próprio idioma para se comunicar.

Valendo-se de estudos realizados por uma série de historiadores, Padro (2012) afirma que até o fim do século estima-se que houve cerca de vinte e cinco espetáculos (incluindo peças, como também pequenos diálogos) elaborados pelos jesuítas. É importante considerar que existiam apresentações que eram destinadas a datas especiais, que, inclusive, recebiam colaboração da pequena elite colonial, recebendo um grande público. Nessas representações os indígenas catequizados faziam parte do elenco, que excluía as mulheres, como era comum acontecer até então (MAGALDI, 2001). Das peças produzidas por Anchieta, duas são destacadas por Prado (2012), são elas: *Na Festa de São Lourenço* (composta por 1.494 versos) e *Na vila de vitória* (composta por 1.674 versos), ambas foram produzidas entre 1583 e 1586. Bosi (2015) considera a primeira delas a mais importante obra de Anchieta, e sobre ela afirma

Na Festa de São Lourenço, representado pela primeira vez em Niterói, em 1583. Consta de quatro atos e uma dança cantada na procissão final. A maior parte dos versos está redigida em tupi, e o restante em espanhol e português. “Teatro de revista indígena”, chamou-lhe um leitor moderno, não oferece, de fato, unidade de ação ou tempo: cenas nativas, lutas contra os franceses, corridas, escorridandas, diabólicas e fragmentos de prédica mística superpõem-se nessa rapsódia e visam a converter recreando (BOSI, 2015, p. 22).

Destarte, existem divergências acentuadas acerca do nascimento genuíno do teatro brasileiro, Lopes (2007) pontua que as expressões teatrais inicialmente não podem ser consideradas de fato como teatro brasileiro, mas sim, de um teatro representado em terras brasileiras, pois considera que essas produções seguiam estritamente as composições estéticas do cânone português e, posteriormente, as normas francesas. Enquanto Magaldi (2001) considera que “[...] o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência.” (p. 24). Assim, a partir de uma ponderação, entendemos que o teatro brasileiro não é um simples fruto de tudo aquilo que seja escrito nesse solo, mas, sim, de uma produção que carregue as marcas dessa primeira dinâmica brasileira, que feita colônia foi explorada, saqueada e violentada, sangrando até a última gota, assim, compreendemos que a teatralidade brasileira nasce diante de um genocídio.

Posteriormente, no século XVII, existe um enorme vazio, pois não se tem conhecimento de textos que tenham sido objeto de representação durante esse longo período, o que se tem apenas, segundo Magaldi (2001), é que existiram encenações pontuais, provavelmente em datas comemorativas e são pontuados alguns nomes de autores, como: Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e José Borges de Barros, ambos baianos, e o carioca Salvador de Mesquita. Mas, de fato, a única exceção, como bem pontua o crítico (2001), parece ser a obra encontrada do Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711) composta duas peças, e sobre ela e o autor, Magaldi (2001) afirma

[...] considerado o primeiro comediógrafo brasileiro. Foi ele o mais antigo poeta do país a editar suas obras, o que não deixa de ser uma curiosidade histórica. Nenhuma boa vontade, contudo, nos autoriza a incluir o autor em nossa literatura dramática. As comédias foram escritas em espanhol, observando modelos hispânicos, e não parece que tenham sido representadas. O gênero que lhe foi atribuído (“descante cômico reduzido em duas comédias”) negaria até a pretensão de que se destinassem ao palco. Homem culto, de formação europeia, Botelho de Oliveira escrevia em quatro línguas, adotadas nos poemas da *Música de Parnaso*. Quanto às comédias, já observaram os críticos que *Hay Amigo para Amigo* é réplica a *No hay Amigo para Amigo*, de Francisco de Roja Zorrilla, e *Amor, Engaños y Celos* se aparenta a *La más Constante Mujer*, de Juan Perez Montalván. As duas peças assemelham-se mais a exercícios literários, feitos por alguém que tinha um certo gosto, mas pouco espírito criador. Os versos sucedem-se com habilidade e leveza, e não se tornam demasiado insossos, ao peso dos longos monólogos. A delicadeza de sentimentos e a figura e a elegância de alguns diálogos permitem supor que, se fossem outras as condições do meio, o Autor poderia ter feito teatro para um público ocioso e cultivado (MAGALDI, 2001, p. 26).

Conjectura-se que esse vazio teatral do século XVII aconteceu porque, segundo Magaldi (2001), além da importante falta de registros - que primordialmente é o que de fato caracteriza essa falta, não sendo exatamente pela não existência, mas, sim, pela falta de documentos, portanto esse seria, antes de mais nada, um vazio documental -, outras causas são apontadas pelo crítico (2001), como: as novas condições sociais fizeram com que o teatro catequético não coubesse mais nos centros povoados e, também, o enfrentamento às ocupações francesas e holandesas. Tudo isso, não difere muito do que aconteceu durante a primeira metade do século XVIII, enquanto na segunda metade começa a despontar, de forma gradativa, por diferentes regiões, e sobre isso Prado (2012) afirma que “de início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, caminhando para o sul, rumo ao Rio de Janeiro, seguindo o fluxo político e econômico.” (p.41).

Destarte, além das duas importantes cidades, a dramaturgia foi se interiorizando, chegando no Mato Grosso e em Minas Gerais, onde o desenvolvimento fruto da descoberta e exploração do ouro passou a fomentar a urbanização. A Igreja, sem dúvida, ainda continuava exercendo um papel importante nessa propagação, sendo, ela, também, a responsável pela alfabetização e disseminação do precário conhecimento. É nesse período que são instaladas as *Casas de Ópera*¹⁶, em diversos centros urbanos, elas possibilitaram uma regularidade na oferta teatral, que até então não existia. Sobre elas, Magaldi (2001) pontua: “Cabe-nos considerar essa inovação um progresso essencial da atividade cênica, sobretudo porque os prédios teatrais foram utilizados por elencos mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho” (p. 27).

No início do século XIX percebe-se que pouco foi alterado das produções anteriores, ao passo que Magaldi (2001) afirma que será necessária a independência política, realizada 1822, para que se construa uma responsabilidade nacional sobre nossa história e conseqüentemente nossa produção cultural, como teatro. Corroborando com Magaldi (2001), Prado (2012) afirma que é a partir da década de trinta que, de fato, se passa a existir uma produção teatral substancial no Brasil, pois até então, muito do que se realizava aqui eram reproduções de representações europeias. De fato, companhias de

¹⁶ Prado (2012) apresenta alguns detalhes: “Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, sob a influência da política de despotismo esclarecido do Marquês de Pombal, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, em Vila Rica (este ainda em funcionamento, o mais velho da América do Sul), no Recife (Pernambuco), em São Paulo e em Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Com lotação em torno de 350 lugares, esses teatrinhos ficaram logo conhecidos como Casa da Ópera.” (p.43)

teatros inteiras saíram de Portugal com destino ao Brasil, principalmente, depois da vinda da família real para as terras brasileiras. E sobre isso Kist (2012) assevera

[...] Aportaram para animar o Rio de Janeiro e encontravam recepção muito positiva. Especialmente depois que a ascensão da cidade à capital do reino português - 1808-1819 - possibilita a consolidação de algumas casas de espetáculo e a criação de um público mais estável. As facilidades operacionais eram óbvias. Dada a proximidade linguística e cultural, era possível encenar aqui, sem maiores adaptações, o mesmo repertório apresentado em Lisboa; por isso o retorno compensador ensejava a repetição do processo (KIST, 2012, p. 75).

A colonização não foi uma conquista, apenas, territorial, ela antes de mais nada foi uma colonização cultural, e esse, sem dúvida, foi um dos maiores "êxitos" da coroa portuguesa. Kist (2012) pontua que essa relação entre o Brasil e Portugal, se desdobrou inclusive sobre nossa aceitabilidade e preferências teatrais, e o ramo mais popular do período era o que se chamava de melodrama¹⁷ ou teatro sentimental. A pesquisadora (2012) evidencia que essa tendência portuguesa é produto da influência francesa, e chegou ao Brasil através dessas expedições das companhias de teatro portuguesas, essenciais para a formação de uma regularidade de composição artística do teatro brasileiro, que reverberou desde a elaboração do espetáculo (construção dos cenários e indumentária) até a forma de representação utilizada pelos atores envolvidos (KIST, 2012).

Assim, ao longo do século XIX, é fundamental destacar as contribuições de Martins Pena (1815-1848), considerado o criador da comédia no Brasil, a obra de Pena é

¹⁷ Ivete Kist (2012) apresenta alguns detalhes sobre o drama, o melodrama e as diferenças existentes entre eles, a pesquisadora aponta: "Considerados rigorosamente, melodrama e drama são gêneros distintos. Mas eles facilmente se aproximam e se interpenetram em razão da ênfase comum para a movimentação do enredo e para o enfoque nos temas sentimentais. De um modo geral, é o estilo melodramático que se impõe nas origens do teatro brasileiro, passando a dar forma para a cultura dramática local. E o faz com tal profundidade que dificilmente encontrará concorrência no gosto popular. O drama histórico desenvolve-se em torno de histórias verídicas que são buscadas no passado e de preferência em países distantes. A seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar aos fatos um caso amoroso fictício. No decorrer da ação, a história de amor tende a entrelaçar com os demais acontecimentos, de modo que o desfecho deve resolver tudo ao mesmo tempo. Vai solucionar tanto as contendas políticas como aproximar o casal de namorados, que, até ali, foi impedido de viver seu romance. O melodrama, por sua vez, tem sua popularidade associada com a repercussão obtida pela obra do escritor francês Charles Guilbert de Pixérécourt. Ele é autor de mais de uma centena de peças, que foram representadas milhares de vezes com permanente sucesso de público. O melodrama entrelaça vários gêneros. Contém elementos de epopeia, da tragédia, das narrativas de terror e da comédia." (p.77).

composta, em grande medida, por peças curtas, formadas por um único ato, que satirizavam a realidade brasileira, totalizando ao final de sua vida vinte comédias e seis dramas. Magaldi (2001) afirma que Pena produziu “[...] o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam a literatura teatral brasileira” (p.42). Assim, o comediógrafo se apropria dos clássicos modelos de comédia, que teve acesso, para assentar sua originalidade, que é caracterizada por Magaldi (2001) nos seguintes termos

Em pleno surto do movimento romântico, idealizador de um nacionalismo róseo, Martins Pena antecipa, com noção precisa, alguns dos nossos traços dominantes, ainda que menos abonadores. Não aprofunda caracteres ou situações. Vale, porém, a extensão, a vista panorâmica da realidade. O comediógrafo atinge religião e política, legislativo e judiciário. Queixa-se do presente, em face de um passado melhor (que autor de comédias não teve a nostalgia de uma ilusória época perfeita?). Define o estrangeiro no Brasil, e as reações do brasileiro, em face dele. Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inventa as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira. Não lhe é estranha a galeria dos vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo na análise do casamento, com o eterno conflito das gerações (MAGALDI, 2001, p. 43).

A pesquisadora Ivete Kist (2012), aponta que o ano de 1838 inaugurou o romantismo no teatro brasileiro, que pode ser atestado pela estreia da tragédia de Gonçalves Magalhães (1811-1882), intitulada por *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. A peça traz a cena grandes interpretações, como a que consagrou o ator João Caetano dos Santos¹⁸ durante cerca de três décadas, como assevera Magaldi (2001), Caetano exaltava a “importância dos silêncios, da respiração certa, das pausas, do cultivo da voz, da expressão corporal, da presença de espírito e de tudo o mais que valoriza o ator, porque “sobre a cena, é ele e só ele””. (p.66). Dessa forma, é traçado um novo lugar para a interpretação, o que pôde ser condensado nas *Lições Dramáticas*, que apresenta, a

¹⁸ Magaldi (2001) destaca que João Caetano havia, anos antes, fundado uma companhia de teatro brasileira que tinha por objetivo fomentar a formação nacional de atores, buscando diminuir a grande dependência de atores estrangeiros. E sobre isso o crítico (2001, p.63) detalha: “Recebendo, ao que parece, papéis menores em conjuntos de portugueses, por causa do ciúme artístico, João Caetano sentiu necessidade de organizar companhia própria, no mesmo espírito de afirmação nacional que movimentava todas as consciências do país.”

partir de uma perspectiva da realidade do ator brasileiro, orientações e impressões fundamentais para a reflexão da interpretação teatral, mas, ainda, é possível notar alguns resquícios do papel funcionalista da arte. Na obra, publicada em 1862, Magalhães constrói um paralelo muito interessante, nas seguintes palavras

Comparo eu o actor ao pintor, e vou explicar em que e porque. Semelhão-se entre si no sentimento do bello, nas inspirações e na cópia fiel da natureza; porque, assim como o pintor reproduz sobre a tela todas as paixões e sentimentos, assim o actor os pinta e reproduz sobre a scena, imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como o faria o pincel de Raphael ou de Ticiano. O bom desenho, o bem combinado das tintas, o claro-escuro apropriado á excellencia do quadro, é o bello, é o relevo da pintura: a voz doce, forte, magestosa, pathetica, aguda, grave, imponente, abatida, rouca, harmoniosa, boa, bella, rude, flautda, etc... etc... com todas as inflexões apropriadas e naturaes, são as tintas. são os claros-escuros de que o actor se serve para a fiel pintura do vasto e magestoso quadro da natureza que deve constantemente pintar aos olhos do espectador (MAGALHÃES, 1862, p.14).

Contemporaneamente, a Magalhães, outro grande dramaturgo brasileiro que pouco retorno recebeu em vida da sua obra, foi o Gonçalves Dias (1823-1864). Magaldi (2001) assevera que apenas uma das suas quatro peças - *Patkull* (1843); *Beatriz Cenci* (1845); *Leonor de Mendonça* (1846) e *Boabdil* (1850) - foi encenada, e fora do eixo cultural Rio-São Paulo, acontecendo em São Luís - MA, em 1848. Considerada pela crítica como sua melhor peça, *Leonor de Mendonça* - a única a subir ao palco - e, para, além disso, é tida por Sábato Magaldi como “a melhor obra do gênero em nossa literatura dramática do século XIX” (MAGALDI, 2001, p.79). A trama, dividida em três atos, recebe diversas influências, dentre elas a da obra de Shakespeare e de outros autores românticos do período, como também, das medievais noções do *amor cortês*, para Kist (2012) “esse procedimento visava reforçar na plateia o sentimento de que aquelas cenas poderiam, eventualmente, ter ocorrido como vistas no palco. (p.96)” Dessa forma, faria com que a realidade representada se aproximasse, da forma mais significativa, da realidade objetiva.

A cena teatral do século XIX, também, revelará a estreia de Joaquim Manoel Macedo (1820-1882), que apresenta uma extensa obra que abrange tanto o drama, em sua vertente sacra, quanto a comédia, especificamente a sátira de costumes, e a burleta. Em 1849, teve seu primeiro drama encenado que teve por título *O cego*, posteriormente, lançou *Cobé* (1852) e *Amor e Pátria* (1859). Magaldi (2001) afirma que o autor não

conseguiu obter o êxito esperado com suas produções dramáticas no momento, mas que “embora pisando em caminhos já trilhados, o comediógrafo, com a sua espontaneidade e o jeito de dirigir-se familiarmente ao público, deixou algumas das nossas melhores peças do século XIX (p.82)”. Macedo, teve sua inventividade atestada enquanto romancista, pois *A Moreninha* (1844) é um dos marcos do romantismo brasileiro.

Outros nomes relevantes para o teatro neste século foram o José de Alencar (1829-1877) e também o Álvares de Azevedo (1831-1852), ambos conhecidos, principalmente, pelos grandes romances publicados. Poucos meses após o lançamento do romance *O Guarani* (1857), Alencar foi alçado aos palcos, sua estréia aconteceu com a peça *Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, que, claro, aconteceu nos palcos cariocas. Ainda no mesmo ano, sua peça mais famosa entraria em cartaz, o drama *O Demônio Familiar*, dividida em quatro atos, e *Mãe* (1860) que esgarçaria a construção social da maternidade no Brasil escravocrata. Enquanto Azevedo, marca uma década, segundo Ivete Kist (2012), com *Macário* (1950), considerado o drama romântico brasileiro mais original, até então, posteriormente escreveria um ato intitulado por *Boêmios - Alto de uma comédia não Escrita*, e sobre sua produção Kist (2012) assevera

Por seu subtítulo, *Ato de uma comédia não Escrita*, e pelo fato de ter sido, assim, como *Macário*, publicada postumamente, é possível avaliar quão precárias são ambas as tentativas dramáticas de Álvares de Azevedo. Talvez pensadas mais para a leitura do que para o palco, em função das estruturas fragmentadas, discussões literárias e pouco respeito pelas convenções cênicas vigentes na época, o fato é que, por tudo isso mesmo, por não se prender a convenções, Álvares de Azevedo compôs uma obra (sobretudo a primeira parte de *Macário*) que venceu o tempo e chegou até nós com raro frescor (KIST, 2012, p.103).

Em outubro de 1861, o Teatro Ginásio Dramático, ou apenas Ginásio, recebeu um de seus maiores sucessos, intitulado por *História de uma Moça Rica*, escrita por Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877). A peça causou um grande burburinho social por abordar temas considerados “polêmicos” para a época, como a prostituição e a “regeneração” da mulher prostituta, a imposição do casamento das filhas pela família, a promiscua relação matrimonial estabelecida por motivos financeiros, como também, as imoralidades entre os homens livres casados e suas domésticas escravizadas. Faria (2012) considera que a peça de Guimarães é, antes de mais nada, muito corajosa, pois foi, sem

dúvida, esteve imbuída de uma intencionalidade de mal-estar profundo, o que provocou um debate social e, tal como Alencar, em *O Demônio Familiar* e *Mãe* denunciou a violência da escravidão doméstica (FARIA, 2012).

Após dois anos, em março de 1863, estreia no Ginásio uma das poucas autoras que se tem conhecimento, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), com a obra intitulada por *Gabriela*, sendo bem recebida pela crítica, a dramaturga expõe a luta pela sobrevivência de uma protagonista e sua filha, que sofre com a distância do marido, oficial da marinha. *Cancros Sociais*, foi sua segunda peça representada em abril de 1865, que possui, tal como *Gabriela*, uma protagonista feminina que sofre as agruras de um sistema social hostil à mulher. A sua nova protagonista se chama Matilde, que foi obrigada pela família a casar-se com um marido pouco honesto, posteriormente precisando lidar com o desquite e, por fim, discutindo a prostituição e suas “possíveis regenerações”. Segundo Faria (2012), Machado de Assis, que atuou enquanto crítico, apontou uma aproximação entre a peça *Cancros Sociais* e *Mãe*, de José de Alencar, elogiando a discussão oportunizada pela temática que a peça aborda.

A comédia de costumes, não sucumbi diante das operetas¹⁹, como das mágicas e das revistas de ano que eclodiram no final da segunda metade do século XIX, como Aguiar (2012) bem pontua, e para além disso, foram continuadas e se consolidaram durante as produções realistas, que contribuíram e possibilitaram a elaboração de novas roupagens, assim surge o Joaquim José de França Júnior (1838-1890) que estreou, também, no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, com a peça *O Barão de Cutia*. França Júnior foi considerado por Magaldi (2001) o verdadeiro continuador de Pena, crítico discorre, nesses termos, sobre a relação entre Pena e França Júnior

¹⁹ Brito (2012) apresenta alguns detalhes sobre o surgimento da Opereta, segundo o estudioso “o sucesso da opereta deveu-se inicialmente ao alemão Jacques Offenbach, que na segunda metade dos anos de 1850, em Paris, ocupou o Théâtre des Bouffes-Parisiens, onde apresentava espetáculos compostos por dois ou três esquetes de um ato cada, sempre em tons farsescos e satíricos, e entremeados por números musicais executados por uma orquestra de dezesseis músicos. Em fevereiro de 1865, o Alcazar estreou a opereta - ou ópera-bufa - *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, o texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy. Esse espetáculo decidiu a sorte do teatro brasileiro nas décadas seguintes. Tendo ficado um ano em cartaz, abriu caminho para a encenação, entre nós, de outras operetas concebidas por Offenbach ou por Charles Lecocq, para citar os mais requisitados. Os homens do teatro brasileiro viram-se estimulados a traduzir, adaptar e a escrever esse tipo de peça que o público do Rio de Janeiro e de outras cidades aplaudiu com entusiasmo. Os empresários teatrais exploraram incansavelmente a opereta e as outras formas dramáticas cômicas e musicadas, que foram surgindo e consolidando o gosto teatral das nossas plateias nos últimos decênios do século XIX.” (p.219)

Martins Pena é mais ingênuo e espontâneo, formado no clima romântico; França Júnior é mais realista e elaborado, e se deixa às vezes contaminar pela vulgaridade que se propagou nos espetáculos da segunda metade do século. O fundador da comédia brasileira preserva a pureza do sentimento juvenil, encarando-o sob o prisma róseo. O consolidador do teatro de costumes não poupa ninguém, satisfazendo-se em cobrir de ridículo até os bem-intencionados. Pena, afeito ao instrumento da farsa, não eleva nem abaixo muito os seus recursos, e se mantém sempre num território aberto às sensibilidades delicadas. França Júnior dificilmente se apoia no meio-termo: ora admite a graça pesada, o mau gosto claro, a presença dos menos exigentes padrões cômicos, dentro da quase anedota; ora mostra um grande domínio da carpintaria teatral, e usa com segurança diálogos simultâneos e elipses, ambicionando exprimir complexas arquiteturas cênicas. Por isso, escreveu algumas das comédias mais rasteiras entre as que figuram em nosso repertório, e duas ou três que se distinguem entre as melhores da dramaturgia brasileira (MAGALDI, 2001, p. 140).

Além de França Júnior, Artur Azevedo (1855-1908) e Quopo-Santo (1829-1883) contribuíram de forma ímpar para a construção da comédia de costumes brasileira. Azevedo estreia com *A Pele do Lobo* em 1877, cinco anos depois discorre sobre a necessidade da abolição em um texto dedicado a Joaquim Nabuco, a peça tem por título *O Liberato* e retrata a vida de um homem escravizado que não aparece em cena, pois foi acometido por uma doença. Posteriormente entraram em cena *Uma noite em claro* (1884), *Entre o Vermute e a Sopa* (1895), *Uma consulta* (1901), como também, outras paródias que chegaram aos palcos. Já, o dramaturgo Qorpo-Santo publicou dezessete comédias que, segundo Aguiar (2012) foram todas produzidas em poucos meses e não se tem conhecimento se algumas delas chegou aos palcos, mas postumamente, sabe-se que em 1968 a sua peça que tem por título *As Relações Naturais*, no entanto, o espetáculo foi proibido pela Censura Federal, já nos anos da ditadura militar.

Embaladas pela recente proclamação da República, nas primeiras décadas do século XX houve uma grande presença dos temas nacionais na literatura dramática, a tentativa de construção de uma identidade nacional, a denúncia, por vezes utilizando-se da comédia, dos problemas políticos e sociais brasileiros, mas, também, a conservação das sátiras e da comédia de costumes, são característicos das primeiras décadas. Nesse ínterim, eclode a Primeira Guerra (1914-1918), e interrompe a vinda de espetáculos europeus para o Brasil, o que força ainda mais a necessidade de aumentar a produção teatral totalmente brasileira. Tais considerações podem ser percebidas pela grande aceitação que a peça *Flores da Sombra*, de Cláudio de Souza (1876-1954), obteve em 1916, pois Souza mergulhou em temas que refletem a identidade nacional. Uma outra

peça, que apontava essa tendência, foi produzida por Gastão Tojeiro (1880-1965), intitulada *Onde Canta o Sabiá*, em 1921, que discorre sobre temas semelhantes a partir da sátira (MAGALDI, 2001).

Destarte, no mesmo ano, Armando Gonzaga (1889-1954), aprofunda as discussões políticas com a peça *Ministro do Supremo*, que estreou em 1921, no Rio de Janeiro. A arte brasileira da década de 20 foi, sem dúvida, marcada pela Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal em São Paulo, como se sabe serviu de vanguarda para o movimento modernista no Brasil, no entanto, a ausência do teatro é pontuada por críticos, como Prado (1993) quando afirma que “a dura verdade, é que não estivemos presentes na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois” (p. 15). Em suma, Braga (2012) pontua sobre o teatro nesse período

os primeiros anos do século XX caracterizam-se, principalmente, pela rapidez das mudanças sociais ocorridas, cujo reflexo se observa na cena. Nesse sentido, cada gênero dramático encenado no país correspondeu a uma forma específica do espelhamento teatral: se os dramas abordavam os conflitos vivenciados pela sociedade naquele momento, as comédias, paralelamente à afirmação nacionalista, perseveraram na risonha tradição da crítica dos costumes iniciada nos primórdios do Império, caracterizando-se como o gênero da crítica social por excelência, e tendo, no Brasil, diversos e felizes cultores (BORGES, 2012, p.403).

Assim, um dos grandes entusiastas da Semana de 22, Oswald de Andrade (1890-1954), amplamente conhecido pela sua poesia, produziu três peças, sendo a primeira, *O homem e o cavalo* em 1934, três anos mais tarde produziria as outras duas, *O rei da vela* (1937) e *A morta* (1937). No entanto, nunca teve nenhuma delas representadas em vida, pois o seu texto foi considerado demasiadamente complexo²⁰ para a representação nos palcos, como assevera Lopes (2007) “Oswald de Andrade jamais viu serem encenadas as suas peças, unanimemente consideradas irrepresentáveis.” (p. 26). Apenas em 1967, o Teatro Oficina apresentou *O rei da vela* que despontou como um manifesto, relacionando-

²⁰ Lopes (2007) pontua que “De fato, elas apresentam uma descontinuidade na narrativa, uma dinamização da cena que a visão ainda por demais estática dos homens do teatro brasileiros não podia compreender. Seria preciso esperar até 1967 para que o Teatro Oficina viesse a montar *O rei da vela*, espetáculo com o qual participou do Festival de Nancy em 1968, apresentando-se também em Paris.” (p.26).

se diretamente com as demandas artísticas da década de sessenta, como também com o movimento antropofágico.

Ao avançarmos, na década de 30, percebe-se que a produção teatral refletia as agonias sociais, ora denunciando, ora corroborando, ora, simplesmente, rindo, como na popular chanchada²¹, que entra em ascensão nesse período. Assim, as rupturas do Estado Novo em 37 e o acirramento das tensões na Europa, e posteriormente o início da Segunda Guerra em 39, que deflagrou, dessa vez, a vinda de diversos artistas, trazendo técnicas distintas da brasileira, até então, essa fuga da destruição nazista, fez com que, segundo Campedelli (1995), trouxe Ziembinski, Alberto D'Aversa, Gianni Ratto, Adolfo Celi, Maurice Vaneeu, dentre outras pessoas. Nesse ínterim se deu o nascimento dos grupos de teatro, que como pontua o crítico, foi um dos fatores primordiais para as mudanças, posteriores, da dramaturgia brasileira. Sobre essas modificações, Campedelli afirma

O surgimento de grupos de teatro foi um fator decisivo para a “reforma” da dramaturgia brasileira. Como um exemplo importante para a configuração de um novo espetáculo aparece, em 1938, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno. Em 1940, a Associação de Artistas Brasileiros, que prestigiava o artista nacional promovendo palestras, exposições e reuniões em sua sede no Rio de Janeiro, estabeleceu um concurso de teatro amador, de onde saiu um grupo que se propunha criar um pequeno repertório, cursos e eventualmente uma escola. Era o grupo Os Comediantes, que estreou a 15 de janeiro de 1940, no Teatro Ginásio, com a peça *Assim é, se lhe parece*, do italiano Luigi Pirandello (CAMPEDELLI, 1995, p.21).

O advento do grupo Os comediantes, marca, segundo Magaldi (2001), “o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil” (p.207), que teve como precursor o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Magno (1906-1980), no final da década de trinta. O grupo, então, passou a reunir amadores, e tinha por objetivo desenvolver no palco uma reforma estética do teatro brasileiro, no entanto, como todo começo possui suas agruras, acerca disso o crítico (2001) alega: “Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos” (p.207). Então, essa reforma, proposta pelo grupo, buscava trazer aos palcos brasileiros inovações estéticas, que fizesse

²¹ Martins (1981) considera que “A chanchada é composta dos seguinte ingredientes: o humor grosseiro, sem sutileza, criando situações maliciosas que beiram a pornografia; a graça provinda do deboche; o empenho em conseguir o riso a qualquer custo. Essa fórmula sustentou muitas gerações de artistas, mas tornou-se uma espécie de vício que passou a influir na expressão artística brasileira mais séria. Outro aspecto da chanchada é conter sempre uma espécie de complexo de inferioridade latente, pois ao satirizar seja política, seja o social, cria sempre uma aura de ridículo ao redor da realidade nacional.” (p.98).

com que o nosso teatro não estivesse não distante das produções europeias, mas não existiam referências brasileiras para isso, como bem argumenta Magaldi (2001). O grupo recebeu auxílio do polonês Ziembinski - refugiado da Segunda Guerra -, que orientou e articulou a execução das apresentações, como, também, do Santa Rosa (1909-1956) que contribuiu com a elaboração dos cenários e figurinos (MAGALDI, 2001).

Dessa forma, o grupo encontrou uma organização harmoniosa que possibilitou a apresentação de várias peças, muitas delas inspiradas em textos estrangeiros, como *Desejo*, de O'Neill, *Rainha morta*, de Montherlant, como, também, *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, e *Voulez-vous jouer avec moi*, de Marcel Achard. Nota-se, corroborando com a afirmação de Lopes (2007), de um lado, a persistente importação de modelos teatrais prontos, e de outro, uma produção literária que foi, demasiadamente, baseada em fórmulas europeias. Destarte, como atesta Lopes (2007) “O teatro brasileiro iria surgir, assim, nas obras que recriavam esses modelos, conferindo-lhes, porém, características próprias.” (p. 47), como pode ser percebido ao longo da produção brasileira, sempre à sombra da estética europeia.

Desse modo, após dois espetáculos, em 1940, bem aceitos pelas elites, o grupo passa a buscar autores brasileiros, como afirma Lopes (2007), e essa busca desaguiaria no jornalista Nelson Rodrigues, que passava por um momento financeiro muito delicado, então, ele resolve tentar e assim a necessidade pariu um dos maiores dramaturgos da história brasileira. Sua primeira produção, aconteceria em 1941, foi a peça *A mulher sem pecado*, que tinha por intenção inicial ser uma chanchada, pois a comédia era mais popular, oferecia mais oportunidade e dava um maior retorno, porque o problema, como citado, era o dinheiro. Sobre isso, Ruy Castro (1992) assevera

Nelson gostava de contar que começara “A mulher sem pecado” como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história daquele político paralítico e ciumento adquiria uma tintura dramática que ele não previa. Não já por que contestar. A própria leitura do texto demonstra isso - embora, hoje, “A mulher sem pecado” pudesse ser encenada como chanchada, sem nenhum prejuízo. Seja como for, era um tenebroso drama para seu tempo, e Nelson achou melhor cercar-se de opiniões “respeitáveis” antes de ser oferecendo o texto à praça (CASTRO, 1992, p.153).

Assim, Rodrigues buscou por muitas opiniões, foi desde pessoas mais próximas até grandes expoentes da literatura, como Drummond, enquanto isso a peça continuava

engavetada, até que, depois de muita insistência pessoal, a peça chegou até a Comédia Brasileira (Grupo de teatro fomentado pelo Serviço Nacional de Teatro, vinculado ao Ministério da Educação) e foi dirigida pelo Rodolfo Mayer. *A mulher sem pecado* subiu aos palcos um ano e quatro meses após sua finalização, e ficou em cartaz durante duas semanas - sem grande repercussão - no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro (CASTRO, 1992). Segundo Castro (1992), “Na estreia, o pano subiu e desceu uma vez, ouviram-se alguns aplausos e ninguém saiu tonto do teatro. Ninguém vaiou, ninguém gritou “O autor! O autor! Nelson odiou aquela indiferença mais do que se o tivessem vaiado” (p.155). Não obstante, a peça foi recebida com maus olhos por parte da crítica, primordialmente aquela vinculada aos jornais de grande circulação, mas nem tudo foram dores, Castro (1992) aponta a seguinte consideração de Manuel Bandeira: “Esse rapaz, o Nelson, tem um grande talento. A peça é formidável!” (p.155).

A sua segunda peça, que começou a ser escrita na redação de “O Globo Juvenil”, onde trabalhava, teria, inicialmente, por título *Véu de noiva*, mas Nelson, pouco tempo depois, encontrou um outro que considerou mais adequado, nasceria assim a sua mais expressiva obra, *Vestido de noiva* (1943). O texto, assim como seu antecessor, foi enviado para alguns literatos e para a crítica carioca, até que chegou a Santa Rosa (cenógrafo do grupo “Os comediantes”) e pouco tempo depois até Ziembinski (ex-diretor do Teatro Nacional de Varsóvia que e atual diretor do grupo “Os comediantes), que segundo Castro (1992), Ziembinski comentou: “Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isto” (p.165). Pouco tempo depois Nelson encontra Ziembinski e todos os pormenores da apresentação são acertados. Foram oito meses de longas horas de ensaio, até que o resultado ficasse pronto. A peça então entra em cartaz, e 28 de dezembro de 1943 estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre esse momento, Castro (1992) discorre

A platéia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorreria diante dos seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, vinte refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, contando os quatro pequenos jornaleiros de verdade que gritavam as manchetes de “A Noite”. Mesas e cadeiras subiam e desciam do palco, manobradas por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam (CASTRO, 1992, p. 172).

Com *Vestido de Noiva*, Nelson recebeu, até que fim, a aclamação que esperava, Castro (1992) afirma que ele ouvia os gritos “O autor!”, de Ziembinski e uma multidão

tentava abraçá-lo, mas no decorrer daquela noite, o biógrafo aponta que “Depois de praticamente inventar o teatro brasileiro, o autor de “Vestido de Noiva” viu-se na avenida Rio Branco, escura e deserta, caminhando feito um zumbi em direção à leiteria “Palmira”, no largo da Carioca.” (p.174). Nesse momento, Nelson estava acompanhado por sua esposa, a cunhada e sua sogra, e juntos jantaram algo simples, enquanto isso, o resto do elenco festejou o sucesso do espetáculo em uma das mais bem conceituadas sorveterias cariocas, A Brasileira, na Cinelândia. Sobre isso Castro (1992) afirma: “E sabe por que Nelson não foi com os outros para “A Brasileira”? Porque não tinha dinheiro.”, o biógrafo pontua “Não lhe faltaria, evidentemente, quem disputasse a primazia de pagar por ele. Mas, naquele momento, ainda não se dera conta de que, fechado o pano de “Vestido de Noiva”, ele deixara de ser o miserável que se tornara desde a morte de Roberto.” (p. 174).

Havia uma previsão por parte do grupo “Os Comediantes” que a peça fosse ser estendida, então já havia um planejamento para que o espetáculo voltasse aos palcos ainda em janeiro, ficando em cartaz dos dias 28, 29 e 30 de janeiro, como pode-se perceber no cartaz divulgado pela organização naquela ocasião:



Figura 06: Cartaz da segunda temporada de Vestido de noiva, em janeiro de 1944

Mas o que de fato fez com que *Vestido de noiva* fosse considerado pela crítica uma ruptura tamanha, que somente a partir dela tivéssemos a inauguração do teatro brasileiro em sua plenitude estética? Não obstante, Castro (1992) afirma que “A imprensa estava aos seus pés” (p.176), e de fato, em *O Jornal*, o crítico Guilherme Figueiredo exclamaria “É de uma riqueza sonora, uma riqueza plástica, uma profusão de talento criador [...]”; Magalhães Júnior, do *Diário de Notícias*, publicaria “Nelson Rodrigues é um dramaturgo de descomunal talento.” (p. 176); O *Correio da manhã*, o crítico José César Borba, exaltaria Nelson afirmando que o autor alcançaria “quase as raias da genialidade” (p.176), o que se estendeu, também, pela classe artística, Manuel Bandeira, publicaria em *O Cruzeiro*, sobre Nelson “é um autêntico homem do teatro, e mais - um grande poeta. Na segunda tentativa, atingiu a altura da obra-prima” (p.176). (CASTRO, 1992). Diante disso, qual seria a resposta para o questionamento inicial, Campedelli (1995) elabora algumas considerações que apontam para possíveis respostas, nos seguintes termos

Considerada uma peça-marco da moderna dramaturgia brasileira, *Vestido de noiva* [...] Apresentou inovações formais importantes, como a não-obediência às regras tradicionais de unidade de tempo e de espaço, características da arte dramática de unidade de tempo e de espaço, característica da arte dramática desde as mais remotas épocas. A ação de *Vestido de noiva* se passa em três lugares diferentes que também caracterizam tempos diferentes: o presente, o passado próximo e o passado remoto, que se mistura à fantasia. Além disso, o próprio passado não é linear: as recordações vão e vêm, num ziguezague típico da linguagem cinematográfica. O cenário é dividido em três palcos, cada qual caracterizando um tipo de espaço no qual se desenrola a ação: realidade, memória e alucinação. A ação dramática resulta do entrelaçamento desses três planos, que simbolizam a fragmentação da mente humana (CAMPEDELLI, 2022, p. 1995).

Prosseguindo, chegaremos em *Álbum de família*, foi sua terceira peça e a primeira censurada, sendo impedida de circular pela Censura Federal em fevereiro de 1946. Castro (1992) aponta que a representação do texto foi proibida em todo o território nacional, sob a justificativa de que a obra incitava crimes e propagandeava relações incestuosas. Não obstante, esse cerceamento foi visto com muita apreensão por boa parte da classe artística, no entanto, a censura imposta pelo Governo Dutra foi corroborada por uma parte da classe intelectual que considerou que o texto teria ultrapassado os “limites” do aceitável. Nelson buscou a liberação durante cerca de quatro meses, mas se viu vencido, e segundo

Castro (1992, p.197) repetia sempre por onde andava: “Mas como podem censurar? “Álbum de família” é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incesto.” (CASTRO, 1992).

Inaugurou-se então o *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues, que não se adequava aos padrões de consumo da arte teatral, mas ao contrário, trazia repulsa e desaprovação social. A genialidade de *Vestido de noiva* passou agora a ser ocupada pela “vulgaridade”, pela “perversão” e “imoralidade” convertendo, assim, Nelson no autor maldito. Essa alcunha imposta a Nelson Rodrigues - não seria, nem tinha o objetivo de ser reparada - perpetuou-se, referendada por parte dos críticos quando no ano seguinte, 1947, Nelson lança as peças *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, que junto com outras duas peças são classificadas por Sábato Magaldi como o ciclo de peças míticas. Essa separação, realizada pelo crítico, na obra do Nelson traz a tona importantes pontos de intersecção que podem ser percebidos nesse conjunto de textos, como que provenientes de uma única nascente originária, acerca disso Fausto (2007) pontua

o alicerce de peças como *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas - pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia -, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo de atração para o de repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo (FAUSTO, 2007, p. 667).

Álbum de família foi liberada apenas em 3 de dezembro de 1965, cerca de vinte anos após a sua censura, e sua estreia aconteceu em julho de 1967, no Teatro Jovem do Rio, dirigida por Kleber Santos. Posteriormente, Nelson, lançaria as peças *Doroteia* (1949); *Valsa nº 6* (1951); *A falecida* (1953); *Viúva, porém honesta* (1957); *Perdoa-me por me traíres*, também em 1957; *Sete gatinhos* (1958); *Boca de ouro* (1959); *O beijo no asfalto* (1960); *Bonitinha, mas ordinária* (1962) e *Toda nudez será castigada* (1965), além de outras duas lançadas ao longo da década de setenta. Dentre as dezessete peças que Nelson Rodrigues escreveu ao longo de quarenta anos, este estudo se debruçará sobre

três delas, como já explicitado anteriormente, dessa forma, chegaremos na última das obras *Toda nudez será castigada*.

Em 1965, Nelson envia a peça *Toda nudez será castigada* para alguns atores que não respondem positivamente ao autor, já amplamente conhecido pela sua obra, o retorno enviado, segundo Castro (1992) foram os seguintes: “Li três páginas de ‘Toda nudez será castigada’ e o personagem principal me repugnou” (p. 342) declarou a atriz Gracinda Freire; Já Tereza Rachel afirmou “Li e recusei [...] Não por uma questão de puritanismo, mas de categoria. A peça é ruim”. (p.343). Outro ator, o Rodolfo Mayer, declarou “Se quiserem, podem me chamar de covarde, mas não tenho coragem de aceitar esse papel” (p.343). Eram personagens “malditos” em uma peça “maldita”, Castro (1992) argumenta que tal recusa se dava, sem dúvida, por temor a opinião pública, enquanto isso Nelson argumentava: “Não tenho culpa se o espectador resolve projetar em mim a sua própria obscenidade” (p.343).

Enfim, em 21 de junho do referido ano a peça entraria em cartaz, e pelo menos pelo público foi muito bem recebida, esse revés muito positivo fez com que a peça se estendesse por longos seis meses no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro. A obra também foi adaptada para o cinema, tornou-se o terceiro longa-metragem dirigido, produzido e roteirizado por Arnaldo Jabor, considerado como uma das grandes obras do cinema nacional. O sucesso de bilheteria mas também de prêmios em festivais de cinema, como um Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim e dois Kikitos (melhor filme e melhor atriz) no Festival de Gramado.

A obra de Nelson Rodrigues, em suma, está fundada nas disparidades, entre aplausos e vaias, aclamação e a censura, a voracidade do seu texto dramático parece ser o mais estranho reflexo da humanidade, levando o seu leitor e, também, o seu espectador a se defrontar com seus instintos mais primitivos, universalizando as tragédias cariocas que acontecem no seio mais sagrado da família, o lar. Assim, de fato, Nelson abre as pesadas cortinas da classe média carioca, jogando luz a partir da elaboração de personagens tão marcado por contradições, e de certa forma, também, os mergulha em exageros, em faltas, em virtudes, qualidades e defeitos tão definidos, dando, por vezes, um tom caricatural, fazendo com que a sátira à moral fosse um dos seus mais importantes traços. Assim, temos que concordar quando Nelson afirma: “O ser humano, tal como o imaginamos, não existe.”

3.2 EU DESEJO SER TRAÍDO: ENTRE O AMANTE INVENTADO E A INFIDELIDADE OBRIGATÓRIA

“Num adultério, há homens que preferem ser o marido, não o amante. Os homens adoram ser traídos.”

Nelson Rodrigues

A mulher sem pecado é uma peça em três atos, que possui dez personagens, sendo eles: Olegário (marido de Lúdia e paralítico); Inezia (a funcionária do lar); Dona Aninha (a mãe de Olegário); Umberto (o motorista da família); Lúdia (a jovem esposa de Olegário); Joel (funcionário de Olegário); Maurício (irmão adotivo de Lúdia); D. Márcia (mãe de Lúdia e ex-lavadeira); Menina (Lúdia quando criança) e, por fim, Mulher (esposa falecida de Olegário). A peça ainda explora uma voz interior de Olegário que, claramente, não é um personagem por si só, mas deixa muitas marcas muito importantes no texto. Além disso, a edição da nova fronteira, lançada em 2017, destaca que duas alterações foram realizadas por Nelson na segunda versão da peça, representada em 1945 e dirigida por Turkow, nela a Menina e a Mulher foram suprimidas do texto, no entanto, essa análise se debruçou sobre o texto original produzido em 1941 e encenado pela primeira vez no início de dezembro de 1942.

Já no primeiro ato a pedra fundamental da peça é apresentada, nele Olegário demonstra a sua desconfiança em relação à fidelidade de Lúdia, e passa a investigar exaustivamente os passos da sua esposa. Ligações, telegramas, conversas, passeios, contatos com outras pessoas, tudo é, de alguma forma, monitorado por Olegário, que paga os empregados por informações “positivas” que o corroborem com sua desconfiança. Os objetos da desconfiança de Olegário são os mais diversos, desde o coxo - indicado por Umberto, próximo à Doceria Colombo - em situação de rua - indicado por Umberto - até o irmão adotivo de Lúdia, enfim, o perigo da traição de Lúdia está por todos os lados, e nada pode escapar do seu crivo. Para além da concretude das atitudes no presente, Olegário busca encontrar evidências no “território sem lei” dos pensamentos e sonhos da sua esposa, como também no passado distante, até mesmo em sua infância.

Não obstante, Lúdia é a segunda esposa de Olegário, sendo posta, insistentemente pelo marido, sob a sombra da primeira que o traiu. Ao ser questionado por Lúdia sobre seu passado, a repreende severamente. Assim, torna-se nítido que o passado de Olegário parece ser habitado pelo proibido, tanto que Lúdia não insiste no assunto, mesmo tendo seu passado constantemente revirada. Diante disso, compreende-se que Olegário aparenta viver sob a constante ameaça da infidelidade, ao passo que se torna explícito, também, que suas atitudes podem ter contribuído para tal desfecho com sua ex-esposa, como também pode se repetir com Lúdia. Nesse primeiro momento, é possível notar a presença de uma menina que percorre o espaço tornando o ambiente quase sufocante para o protagonista, a menina remete a infância de Lúdia. O primeiro ato que se inicia com a desconfiança da fidelidade de Lúdia, encerra-se com a fatídica acusação de que sua esposa teria um amante.

No segundo ato, Lúdia continua sofrendo com as acusações de Olegário, e passa a alegar que nunca teve um marido de fato, Olegário furioso afirma que o casamento valoroso seria aquele que o casal se mantém casto, e que conhecer o sexo seria uma maldição. O protagonista passa então a investigar seu cunhado, de dezessete anos, Maurício, o irmão de Lúdia, e busca saber se existe um desejo ou até sugere que possa existir uma carícia entre eles, o jovem nega qualquer possibilidade, mas Olegário, incansável, continua buscando o que não encontrou. Posteriormente, descobriu pelo próprio Umberto - depois da acusação de que ele estaria mantendo relações sexuais com Inézia - que ele não poderia usufruir de práticas sexuais, pois sofreu uma amputação genital ainda na infância, isso tirou um peso dos ombros do Olegário, agora não precisaria se preocupar com o motorista passeando pela casa. Enquanto isso, os delírios não param de acontecer, até que o ato chega ao fim com um beijo forçado entre Umberto e Lúdia.

No terceiro e último ato Umberto e Lúdia discutem, o motorista explicita seus desejos pela patroa, além dos sonhos que teve com seu marido. Os dois se beijam novamente, agora Lúdia não resiste e se deixa abraçar por Umberto, entre ameaças e acusações os dois se envolvem em uma teia que os prende, o sofrimento causado pela situação seria o motor do prazer que fez com que ambos encontrassem uma gramática comum do desejo. Posteriormente, Lúdia e Olegário discutem depois de um beijo pouco convincente para o marido, então desperta uma outra questão que, sempre, esteve à espreita, seria Lúdia resignada o suficiente para compreender que o marido não iria andar, que aquela seria uma situação definitiva, e que ela teria que conviver com ele até que a

morte os separe, sem procurar nenhum outro homem. Olegário questiona Lúdia sobre uma mudança de roupa que teria sido motivada por uma possível infidelidade, e a mulher, agora, rompe, definitivamente, as fronteiras que até então preservava, e afirma ao marido que esse seria de fato o seu desejo, que ela fosse infiel.

Dado isso, Olegário alega que essa seria a única coisa que o interessava de fato, então Lúdia reforça isso, lembrando ao marido dos amantes imaginários que o homem elaborava para ela, que se via, de certa forma, aprisionada a pensar naquilo que o marido tão insistentemente afirmava. Olegário, não satisfeito com as respostas dada pela esposa, e por ela não ceder a suas indagações, continua testando seus limites ao encontrar obscenidade até no rosto nu da mulher. Lúdia expõe todos os seus desejos, até então não declarados, aos ouvidos “surdos” da mãe de Olegário, que desde o início da peça continua a enrolar o seu inseparável paninho. Por sua vez, Umberto solicita sua demissão a Olegário alegando que sua mãe idosa e solitária sofreu um acidente, afirmou, também, que haveria complicações com sua irmã que só ele poderia resolver, mesmo não acreditando totalmente em suas alegações, Olegário demite o motorista, que afirma que tudo o que tinha ido sobre Lúdia era mentira.

Olegário passou a questionar todas as informações que Umberto tinha lhe passado até aquele momento sobre Lúdia, e todas foram negadas por ele, era tudo invenção e não havia um pinga sequer de verdade, além disso, o motorista confessou que furtou um objeto da casa objetivando comprar um terno, por fim, Umberto vai embora, demitido por Olegário. Logo após esse momento, Maurício encontra Olegário, que em fúria, questiona o motivo da expulsão da sua mãe da casa, Olegário diz que foi os maus conselhos que ela dava a sua filha que o levou a fazer isso, e revelou ao garoto que não possui deficiência nenhuma, que estava em uma cadeira de rodas porque queria testar a fidelidade de sua esposa, e agora conseguiu, realmente, Lúdia é uma mulher fiel. Assim, pede para que Maurício chame sua irmã, pois ele precisa pedir perdão e reconhecer a fidelidade da sua mulher, no entanto, Lúdia não se encontra mais em casa, Inézia entrega ao patrão uma carta. Lúdia havia fugido com Umberto, não voltaria nunca mais, rejeitou o perdão do marido, que terminou a leitura da carta com um revólver apontado para sua cabeça.

Não por acaso Nelson é chamado de *flor da obsessão*, pois já na sua primeira peça esse traço pode ser observado no seu texto, para isso várias alegorias estão presente ao longo da peça, destaco aqui dois deles, são: a primeira é o papel desempenhado pela D. Aninha, a mãe de Olegário que é um retrato da obsessão do filho, pois está sempre ali em

agonia, repetindo o mesmo gesto sempre, em um perpétuo pulsar de morte, ela vai sucumbindo diante das palavras que não são ditas o que é amenizado pela presença do paninho, sendo apertado, puxando, esticado e enrolado a todo instante, ela fala ao não falar, ela não está presente ao estar, sempre movida e movendo algum incômodo; a segunda pode ser atestado pelas repetidas alucinações de Olegário ora com Lídia menina, ora com sua ex-mulher, as duas passeiam na cena, a menina Lídia sempre em silêncio desperta os desejos mais perversos de Olegário, enquanto sua ex-mulher o faz lembrar que a traição pode estar mais perto que ele imagina. De alguma forma, as duas como sombras não cessam de lembrá-lo que a vida conjugal é uma tragédia.

A ex-esposa de Olegário ocupa um lugar lúgubre no seu passado, o que é atestado pelo silêncio que envolve o assunto e as repreensões de Olegário àqueles que trazem o tema à tona, como pode-se perceber no diálogo entre ele e Joel, nesses termos: “- Juro, doutor! Ele recitou pra mim. [levantando-se] Então, muito obrigado, doutor Olegário. [noutro tom] Ah, outra coisa que o Sampaio disse: que o senhor é um... predestinado. Olegário - Predestinado! Como?” (RODRIGUES, 2017, p.52) E o garoto conclui “- Quer dizer, predestinado porque a sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não é fiel.” (RODRIGUES, 2017, p.52). Nota-se que o passado conjugal de Olegário foi marcado pela infidelidade da sua ex-esposa, o que pode levar a dedução que sua obsessão pela fidelidade de Lídia poderia ter suas raízes nesse acontecimento, que por sua vez pode ter tensionado um trauma. No entanto, não podemos afirmar categoricamente que foi esse o desdobramento, mas também não podemos descartá-lo enquanto uma possibilidade latente, presente nas amarras do enredo.

Já a menina, que possui dez anos, parece fazer um contraponto a Lídia adulta, sendo, simbolicamente, seu oposto, a mulher suscetível ao pecado e violada pelo sexo, difere-se e distancia-se da criança pura e imaculada que aparecia “com as mãos cruzadas sobre o sexo” (RODRIGUES, 2017, 61). Essa aparente dicotomia, forma, paradoxalmente, uma relação de ambivalência feminina, na qual Lídia encarna, ao mesmo tempo, a santidade e o pecado, o desvio e a retidão, prefigurando o estado irremediável de pecado que tomam as descendentes de Eva, ao passo que podem ser santificadas simbolicamente quando passam a ocupar o espaço de esposa do lar, dando lugar a maternidade, caminho de redenção. Além disso, é nítido que essa presença incessante, juntamente com as descrições que Olegário faz da menina, apontam para um claro desejo

incestuoso interditado, que ainda ecoa no protagonista. Como podemos perceber no seguinte trecho:

Olegário - E se lhe contar que também tenho visões? Vejo Lídia com dez anos, vestido curtinho, as coxinhas aparecendo, bem-feitas, lindas. Você sabe que eu morei perto de vocês, quando Lídia era criança; e uma vez a vi, assim mesmo, vestidinha assim. E essa imagem que me aparece, que eu vejo... Lédia aos dez anos... (RODRIGUES, 2017, p. 76).

Olegário, a todo instante, tenta sucumbir à sexualidade da sua esposa, até que em seu ápice forja uma paralisia, para testar até quando ela conseguiria ser fiel. Ele idealiza uma mulher sem pecado, nem mácula, e isso significa uma mulher dessexualizada, anulada em seu desejo, que se aproxime da imagem da sua mãe, objeto do desejo infantil, à medida que se afasta de qualquer satisfação erótica. A deficiência inventada de Olegário faz com que ele demande uma maternagem de Lídia, que passa a ocupar esse lugar insuflada pelo marido, que conscientemente reclama, nesses termos: “Olegário - Acho graça dessa mania que você tem de me chamar “meu filho”! Lídia - Há algum mal nisso?! Olegário - Mal, mal, não há. Mas eu não gosto. Isso deveria bastar!” (RODRIGUES, 2017, p.43).

Não obstante, o mesmo Olegário que insufla uma traição por parte de Lídia pode ter sido o mesmo que jogou sua ex-mulher nos braços da infidelidade, de uma forma ou de outra fica claro, tal como Joel aponta, o destino de Olegário é ser traído. Sabe-se que sua ex-esposa, que não é nominada durante a peça inteira, mesmo falecida, ocupa insistentemente os delírios de Olegário, como no seguinte trecho “Mulher - A mulher de um homem doente irremediável é assediada a todo momento e em toda parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização.” (RODRIGUES, 2017, p. 78). É nítido que esse delírio de Olegário reforça aquilo que ele já conjectura, mas é possível aferir que toda essa conversa delirante é, antes de mais nada, um diálogo dele com seus próprios desejos.

De fato, Olegário não confia em Lídia, sua desconfiança perpassa até os pormenores da vida cotidiana, o que faz com que em alguns momentos a peça beire a comicidade, a sua obsessão é tão atroz que suas atitudes, pensamentos e omissões objetivam responder unicamente a seguinte questão “*A vida da mulher honesta é tão*

vazia” *Como pode ela ser fiel?* No entanto, esse único questionamento desencadeia outras tantas interrogações, pois Olegário é um protagonista que utiliza o germe da certeza, para paradoxalmente, cultivar as dúvidas, e as respostas encontradas estão sempre reforçando sua convicção, assim a resposta já havia sido dada mesmo antes da pergunta, *Lídia não pode ser fiel*. Desse modo, as informações trazidas por seus empregados precisam corroborar com essa certeza, e pode ser notado nas palavras que Olegário destina a Umberto:

Olegário - E você viu o quê? [com desconfiança] Eu acho que você me esconde as coisas! Eu pago para obter informações! [noutro tom] Ela foi onde?

Olegário - [...] Olhe aqui, Umberto: se você arranjar uma coisa positiva - uma carta, por exemplo - eu dou a você cinco mil cruzeiros. Sem discutir. (RODRIGUES, 2017, p. 41).

De fato, as informações positivas são aquelas que corroboram com a certeza da traição, ou no mínimo reforçam suas dúvidas. Olegário está certo que a infidelidade o perseguiria, talvez por isso ele não a largue, assim, não restaria outra saída para Lídia, a traição já a consumiria mesmo antes de se acontecer. Em sua busca pelo fato da infidelidade, o protagonista extrapola todas as fronteiras da vida conjugal com Lídia, e passa a investigar o passado de sua esposa, como podemos perceber esse trecho:

Olegário - “Minha vida não tem mistérios”! Que é então o seu passado, senão um mistério?

Lídia - Mas que é que tem meu passado, meu Deus?

Olegário - Eu sei lá o que você andou fazendo antes de mim?

Lídia - Antes não importa! Só vale o que eu fiz depois de você!

Olegário - Está enganada! Afinal de contas, eu me casei também com o passado de minha mulher (RODRIGUES, 2017, p. 45).

Olegário, assim, busca no passado de Lídia as respostas que não tem encontrado no presente, e questiona até mesmo a relação entre Lídia e o seu irmão adotivo, Maurício, em um pensamento: “Voz interior - Eles têm a mesma idade. Com quatro anos, um menino e uma menina costumam até tomar banho juntos.” (RODRIGUES, 2017, p.66).

Para ter acesso às informações, o protagonista elabora uma teia de informantes que perseguem os passos de sua esposa diariamente, como, também, investigam seu passado. Olegário, totalmente despudorado, não tem receio em envolver outras pessoas nessa teia de desconfiança sobre Lúdia, o que normalmente é algo incomum, considerando que socialmente o marido “traído” buscaria esconder o fato e investigaria por conta própria, no entanto, não só para se manter no papel de parálitico, mas, também, para realizar, via de regra, esse desejo de traição, Olegário expõe a esposa, e isso resulta em um gozo para si.

Além de perseguir o presente e escavar o passado de Lúdia, Olegário, não satisfeito, busca saber quais os caminhos que o pensamento de Lúdia tem trilhado, e classifica a imaginação como o território incontrolável, lugar onde seu domínio não conseguia se estender. Assim, só poderia saber de algo caso Lúdia falasse, então ele incita uma “confissão”, quer saber se os pensamentos da sua esposa estão sendo ocupado por outro homem, quer saber quais os desejos silenciosos que ela carrega em sua imaginação, quer saber a única coisa que ele não conseguiu descobrir, até momento. De fato, Olegário tenta invadir o único território privado que restou a Lúdia, buscando trazer para a praça pública da sala de estar os destroços de uma individualidade que ele tem atacado diariamente. O que a concretude das ações não lhe possibilitou afirma “adúltera”, ele “encontraria” no plano subjetivo de Lúdia, lá teria que existir um fio de desejo qualquer que servisse para condená-la. Nesses termos, Olegário questiona Lúdia:

Olegário - [...] Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei!

Olegário - Admitamos que não houve nada - até agora. Mas... e a sua imaginação?

Olegário - [...] seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre - seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez! (RODRIGUES, 2017, p. 46).

Destarte, tudo o que cerca Lúdia é motivo de desconfiança por Olegário, que passa a questionar a mínima mudança de comportamento, tudo pode ser um sinal da possível infidelidade da mulher, que em sua astúcia poderia utilizar de diversos artifícios para encobri-lá, assim ele - Olegário - deve estar atento ao mínimo sinal que seja. Então,

Olegário põe em questão o tempo que Lídia gasta no banho, como, também, as mudanças no seu modo de vestir, o fato de Lídia ter mudado seu comportamento com ele após a paralisia inventada. O protagonista argumenta “Olegário - Logo que eu fiquei doente, você não saía de junto de mim o dia todo. Andava triste, não usava batom. Agora... Pinta-se. Vai a Colombo. Todos os dias sai. Você me visita apenas. Só vem quando chamo” (RODRIGUES, 2017, p. 70).

Buscando pôr a prova os limites da fidelidade de Lídia, Olegário arquiteta uma deficiência inventada, agora ele não possuiria mais os movimentos das pernas devido a uma paralisia “atestada” por um médico de sua confiança. O protagonista passa a depender de uma cadeira de rodas para sua locomoção, o que mudou completamente a dinâmica cotidiana do casal, inaugurando um momento que até então eles não tinham vivenciado, assim, Olegário começa a demandar cuidados específicos, principalmente de Lídia, que tende, impulsionada pelo marido, a (re)elaborar aquela situação por meio de uma maternagem, enfim a mãe passa ocupar o lugar da esposa. Olegário também passa a utilizar do seu “novo” estado como moeda de troca com Lídia, requisitando muito mais da presença e atenção da mulher. De fato, o que havia restado do marido que Lídia possuía, até aquele momento, acabará se dissipando, agora o “meu filho” Olegário não daria a Lídia nem mais uma migalha de carinho se quer, até quando ela aguentaria essa vida de mulher fiel? Essa é a resposta que Olegário ansiava saber. Tal situação é retratada no seguinte fragmento:

Lídia - Feliz, eu! Nunca fui, meu filho! Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às duas, três horas da manhã!

Olegário [sem olhar para a mulher] - Diga só uma coisa. Você não teve sempre “tudo” de mim, tudo?

Lídia - “Tudo”! Você se esquece que eu tive ‘tudo’ - como você diz - tudo, menos marido. É o que muitas não têm - muitas - marido! (RODRIGUES, 2017, p.61)

O sofrimento causado a Lídia e a si mesmo, por estar impondo uma situação que não existe, é motivo de gozo, Olegário só assume a farsa depois que chega a conclusão que Lídia é fiel, esse remédio que levaria a sua “cura” seria, antagonicamente, o motivo de sua morte. O desejo de Olegário é desposar sua santa mulher, aquela sem pecado, que diferente de todas as outras não trai, é pura de suas atitudes até seus pensamentos, em um

matrimônio que considera ser o ideal, “Olegário - Sabes o que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos - castos um para o outro - sempre, de dia e de noite. Já imaginastes? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. (RODRIGUES, 2017, p.63)”. Por fim, Olegário assume para Maurício sua farsa, nas seguintes palavras:

Olegário - Não sou paralítico, nunca fui paralítico!

Olegário - Farsa, simulação... Um médico, bêbado, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo - inclusive à minha mulher - que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu?

Olegário - Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Para saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha... E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela que me perdoe também... Vou-me ajoelhar diante de Lídia... Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: ‘Minha mulher...’ Eu posso dizer - minha! Minha mulher Lídia! Lídia! (RODRIGUES, 2017, p. 96)

Olegário inventa não só a traição, mas também o amante para Lídia, o que resta à mulher é apenas acatar seu destino, pois Olegário já havia tecido tudo em seus mínimos detalhes. Fica nítido que Olegário deseja a traição, a ambivalência desse momento lhe traria a dor da infidelidade mas também o prazer e alívio da descoberta, e para isso se concretizar ele mesmo tece, esse terceiro, o amante é então, antes de mais nada, um produto do traído. Assim, Olegário elabora um amante que considera perfeito, alguém irresistível, que despertaria o desejo de qualquer mulher, sendo um homem bem diferente dele, e então inventa para Lídia o amante dos seus desejos, nesses termos:

Olegário - [...] Quando um homem vê uma mulher no meio da rua, beija essa mulher em pensamento, põe nua, viola. Isso tudo num segundo, numa fração de segundo - sei lá! Mas seja como for - a imaginação do homem faz o diabo!

Lídia - O que é que tem!...

Olegário - Se um homem é assim - qualquer homem - por que será diferente a mulher? Se eu posso vibrar com uma bela mulher, por que não vibrará você com um belo homem? Mesmo que esse homem seja um transeunte?

Olegário - Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai-me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. [faz respectivamente o gesto] Você nunca beijou

em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém - ninguém - tomando conta de sua imaginação! (RODRIGUES, 2017, p.46)

De fato, o amante inventado por Olegário e o amante da sua esposa são seu oposto, pois Umberto distancia-se de Olegário por vários fatores, desde aspectos econômicos, familiares, até a forma que lidam com os relacionamentos. Olegário representa o chefe de família, provedor de todas as necessidades financeiras da casa, enquanto Umberto pouco pode oferecer a sua família, Olegário desejava sucumbir a sexualidade da sua esposa, enquanto Umberto despertava a devassidão, como o ocorrido com a empregada Inézia. Lídia parece ter se apaixonado por um Olegário às avessas, enquanto Umberto lhe excitava com palavras indecentes - como podemos perceber no diálogo: “Umberto - Quando gosto de uma mulher, preciso insultá-la... Sempre com a mesma palavra... Todas gostam... E não me chame nunca de louco... (RODRIGUES, 2017, p.86)” - , Olegário lhe exigia a fidelidade atroz, lhe cercando de desconfiança absurda.

Mas de fato, o desejo pela infidelidade e por um amante que se concretiza a traição com sua esposa é tão feroz, que Olegário não apenas deseja uma mera confissão de Lídia, mas sim, estar ali, junto, queria participar enquanto voyeur, ter acesso aos mínimos detalhes da traição, triangulando a relação, mesmo ele sendo o detentor absoluto de toda moral, vítima de uma mulher devassa. Olegário explicita este desejo para Lídia nos seguintes termos: “Olegário - Sabes o que faria, se pudesse? Presta atenção que vale a pena. Arranjaria um quarto, do qual não se pudesse sair, nunca. Um quarto para nós três. Eu, você e “ele”. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade” (RODRIGUES, 2017, p. 80).

Destarte, os três atos dessa peça demonstram o quanto Nelson Rodrigues se debruçaria de forma incessante sobre a decomposição familiar e a fragilidade dos valores da classe média carioca. Assim, Olegário e Lídia, uma família como qualquer outra, escondia um marido que sob a fantasia de uma traição enxergava em todas as atitudes da sua esposa uma possível infidelidade, que fôra testada de todas as formas, sendo condenada ao seu único e possível destino, pecar, pois a mulher sem pecado não existia. Assim, Lídia cumpre seu destino, realizando não apenas o desejo do seu próprio marido, mas também o seu, sem nenhuma justificativa a apresentar, e nenhuma desculpa a pedir, ela abraça a traição como sua última tábua de salvação, e cumpre as palavras do marido que dizia, “Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada,

presente ou futura. (RODRIGUES, 2017, p. 68). Lídia, de fato, uniu-se ao seu amante, lançando-se nas perigosas teias do desejo, certa de que não poderia fugir do seu destino, ao passo que Olegário padeceu em êxtase por ter alcançado seu tortuoso desejo, ser traído.

3.3 ÉDIPO EM AGONIA: QUANDO O PECADO É ANTERIOR À MEMÓRIA SUA PENA É IRREPARÁVEL

“Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo.”

Nelson Rodrigues

Álbum de família é uma peça dividida em três atos, que possui dez personagens, sendo eles: Jonas (marido de D. Senhorinha e pai de quatro filhos, tem quarenta e cinco anos e possui algumas semelhanças físicas com Jesus Cristo); D. Senhorinha (possui quarenta anos, é mãe de quatro filhos e detém uma beleza que enche os olhos); Guilherme (filho mais velho do casal e futuro sacerdote); Edmundo (jovem, casou-se com uma moça chamada Heloísa, mas esconde um claro desejo incestuoso pela mãe); Nonô (filho que vive nos arredores da casa da família após ser tomado por uma inexplicável loucura); Glória (a filha mais nova do casal, possui apenas quinze anos e, como a mãe, detém uma beleza formidável); Teresa (colega de Glória no internato com quem a jovem compartilhou momentos íntimos); Tia Rute (irmã mais velha de D. Senhorinha, nunca casou e é claramente muito diferente da irmã); Avô (idoso que trabalha nas terras de Jonas) e, por fim, Heloísa (jovem que se casou com um dos filhos do casal). Além de todos esses personagens é importante pontuar a presença do Speaker, que possui semelhanças com um narrador, mas não preenche essa função, pois ele possui contornos que o distingue, o Speaker surge como aquele que emite opiniões sobre a família, e que muitas vezes parecem bem distante da realidade presente no texto.

No primeiro ato somos transportados a um momento que permeia toda a peça, a primeira fotografia de um álbum familiar, que tem por data 1900 e foi realizado um dia após o casamento dos primos Jonas (25 anos) e Senhorinha (15 anos). Nelson, utiliza-se de um artifício que denomina Speaker, que é uma considerada por ele mesmo como sendo uma opinião pública, e a única delas que não ocupa o território familiar de Jonas e Senhorinha. Esse momento de rompido por Glória, filha mais nova do casal, acontece a única cena fora da fazenda, e nele Glória começa a nutrir com uma colega, chamada Teresa, um sentimento de afeto que extrapola os espaços da amizade, claramente as promessas de Tereza e Glória não poderiam ser cumpridas, pelo menos não ali, mas o beijo escondido e apressado das garotas havia selado a promessa de um amor eterno. Nesse início, entre um flash e outro, passaram-se vinte anos, e o jovem casal de meia-idade agora possui quatro filhos, são eles: Glória, Edmundo, Guilherme e Nonô. A fazenda, grande palco dessa peça, é a casa de Jonas e Senhorinha, que são atormentados ao longo de toda a peça, praticamente, pelos gritos de uma adolescente grávida, que entre as dores do parto amaldiçoa Jonas por ter feito com que ela vivesse um momento tão difícil. Enquanto isso, Senhorinha, cotidianamente traída, tenta repreender o marido, enquanto Tia Rute, entrega ao patriarca meninas muito novas, que servem ao homem como uma terrível forma de substituir a consumação do desejo que nutre pela filha mais nova.

Tia Rute é nitidamente apaixonada por Jonas, mesmo sendo seu cunhado, ela dedica ao homem uma devoção extrema, atendendo a todos os seus desejos. A irmã de Senhorinha revelaria, posteriormente, o motivo de tamanha dedicação: Jonas havia olhado para ela - que se sentiu desejada pela primeira vez na vida -, os dois chegaram a manter relações sexuais, e até mesmo se beijaram - como ele afirma surpresa -, Jonas não nega, mas culpa a bebida alcoólica pelo fato. Não obstante, Jonas sentia-se odiado por todos que o cercam, menos por Glória, e certamente, também, por Tia Rute. Dona Senhorinha não suporta ver Jonas tão despudoradamente se relacionando com meninas que poderiam ser suas filhas, e pede para que o homem volte atrás do pedido para Tia Rute conseguir mais uma garota, Jonas cede mas, não pela mulher e sim, porque, essa lhe disse que Glória, iria chegar a fazenda. Senhorinha sabia que nada podia frear Jonas a não Glória, a única que o homem ainda respeitava em toda a fazenda. Nesse ínterim, Senhorinha é confrontada por Jonas que alega que a descompostura não é apenas sua, não sendo sua mulher a mais pura das esposas, esse momento é interrompido pelo passar de

páginas do álbum da família que agora apresenta os registros de 1913 e, pela chegada de Edmundo, que havia acabado de se separar, e por fim, pelos gritos da adolescente grávida que não cessava de gritar no quarto.

O segundo ato é iniciado com a virada para a terceira página do álbum, nela está Glória com as mãos postas e de joelho na sua primeira comunhão. Edmundo e Jonas não se entendem, o jovem acusa o pai de fazer uma barbaridade com sua mãe, o que faz reacender o desejo da morte do seu pai, por outro lado, Jonas declara que poderia ser morto por um de seus filhos. Edmundo, sente um desejo incestuoso pela sua mãe, que benevolmente retribuí, em certa medida, ao filho uma centelha de afeto que nitidamente extrapola o laço materno. Guilherme, repentinamente, chega na fazenda, o jovem havia largado o seminário ao saber da notícia que sua irmã, Glória, havia sido expulsa do internato, posteriormente o jovem declararia o seu amor incestuoso pela irmã. Jonas acreditava que Guilherme seria o único homem puro daquela família, e foi surpreendido pela decisão do filho, que não revela o verdadeiro motivo de estar de volta à fazenda. Enquanto isso, a adolescente grávida torna a encher o ambiente com os gemidos da dor do parto, que não finda. Ao ouvir isso, Guilherme, lembra de um caso ocorrido no passado não tão distante, quando uma jovem surda que estava grávida se arrastava em direção a fazenda, o jovem sabia quem era o pai e onde a grávida queria chegar, então não titubeou, matou a mulher e o bebê com chutes.

Guilherme repugna o pecado, sobretudo o pecado da carne, mas ele não carrega em seus ombros o peso de nada que fez, não se arrepende, ao contrário faria a mesma coisa, pois ainda renega a humanidade a essas meninas, enquanto isso, é chamado de assassino pelo pai. Esse ato faz Jonas reforçar a ideia que seus filhos querem matá-lo, suas atitudes os indignam, mas poucos sabem o motivo que o faz realizar tais atos. Em meio a uma discussão entre Guilherme e Tia Rute, a senhora se vê expulsa pelo próprio sobrinho, e amedrontada revela que não aceita a expulsão da fazenda, pois conhece segredos de toda a família. Nesse momento até Jonas se volta contra Tia Rute e assume que a presença de qualquer mulher que ele não deseje é insuportável, e ela é uma dessas. Nesse espaço de tempo, Senhorinha que estava se dedicando a adolescente grávida, ordena que Tia Rute a ajude, pois, claramente, a vida da menina estava em risco. Guilherme, não demora, revela ao pai o motivo da expulsão de Glória do internato, o jovem esbraveja contra o pai, que considera indigno, como também toda aquela fazenda de receber Glória, que para ele é a única que ainda não conheceu o amor de verdade.

Assim, Guilherme encontra Glória antes de qualquer pessoa da fazenda, que pergunta pelo pai e declara seu amor por ele, compara a aparência física de Jonas a Jesus Cristo, e deixa claro o seu desejo incestuoso pelo pai. Glória também confessa que sente ódio por sua mãe e discute com Guilherme, pois ele nunca poderia substituir o lugar de desejo ocupado pelo pai, ela não cede ao irmão e por isso é assassinada por ele, que não permitiria que Glória encontrasse os braços impuros do pai.

O terceiro e último ato inicia-se com a quinta página do álbum, que revela a fotografia que registrou a adolescência de Nonô, que desde os treze anos aparentava ser mais velho do que de fato era. Entre os gritos do parto, Jonas é convocado para ir até o quarto da garota e chegando lá sente o peso das acusações de uma adolescente em um estado de morte iminente. Senhorinha angustiada é acompanhada por Edmundo, que não se afasta dela, e veladamente deixa escapar o seu desejo de matar o marido, expõe para o filho o peso da traição do marido, e rapidamente o jovem alega que se difere do pai, e releva nas entrelinhas seu desejo incestuoso pela mãe. Por outro lado, Senhorinha expõe para o filho o sentimento negativo que acha que Glória sente por ela; entre os lamentos da mãe, o filho a convida para abandonar a fazenda, mas acredita que Jonas a perseguirá, independente do lugar que fosse, então ela arquiteta com o filho uma forma de matar Jonas, prefere isso a fugir, não poderia deixar a fazenda porque lá estava Nonô, o seu filho predileto.

Senhorinha nutre um desejo incestuoso pelo filho, enquanto Edmundo, angustiado, alega que conheceu o céu no ventre da sua mãe. O jovem se desentende com o pai porque considera um absurdo a sua mãe traída ter que dedicar cuidados a menina que carrega o fruto dessa traição, então Edmundo ataca o seu pai e o distingue de sua mãe, que é uma “santa”. Jonas então não suporta o julgamento do filho e incita uma confissão de Senhorinha, não obtendo uma resposta ele mesmo fala que sua mulher o traiu, ela não é santa como Edmundo imagina, e ele foi traído no próprio sua própria cama. O homem escapou e Jonas não conseguiu matá-lo no ato, no entanto, no dia seguinte obrigou Senhorinha a chamá-lo, era um Jornalista, seu nome era Teotônio, morreu sem culpa, pois não foi ele o amante. Frustrado ao saber da traição da mãe, Edmundo cogita voltar para Heloísa, uma ex-esposa, e é confrontado por sua mãe, nesse instante são interrompidos apenas pelo cessar de gemidos, a menina grávida havia morrido. Enquanto Dona Senhorinha se dirige ao quarto, Tia Rute a sós com Edmundo incita nele o controverso desejo pela mãe, chama que ainda não apagou, e o faz entender que a mãe está o esperando

no quarto, junto a defunta, o jovem então vai até o quarto, e fecha lentamente a porta, em seguida se mata na frente da mãe.

Agora, estamos diante da sexta página do álbum de família, que contém a última fotografia datada de Jonas, era julho de 1924. D. Senhorinha agora se encontra na igreja, no lugar onde sua filha havia sido assassinada por um dos seus filhos, dois corpos são velados, o de Glória e o de Edmundo. Senhorinha convida a ex-esposa do filho, Heloísa, que não aceita de bom grado o convite, mas atende por causa da insistência dos pais, Heloísa revela que Edmundo nunca a tocou, casou-se porque pretendia fugir de uma mulher que não esquecia. Agora a sétima página do álbum é apresentada, revela a lua de mel de Heloísa e Edmundo. Jonas chora diante do caixão da filha, Glória, após ter se deitado com a “pior” mulher da casa de Mariazinha Bexiga, os dois estão desolados, Jonas afirma que jamais poderia desejar mulher alguma, enquanto Senhorinha alega que não pode viver mais com o marido. Jonas encontra em Senhorinha os traços de Glória, enquanto Senhorinha agradece a Jonas pelos filhos homens que teve, nesse instante Jonas deseja incessantemente que Senhorinha lhe dê uma outra filha como Glória, enquanto ela tenta revelar o nome verdadeiro do seu amante, que não possui mais importância diante da tragédia da morte de Glória para Jonas. Não havia outra saída, a tragédia familiar precisaria de um fim e o fim só viria com a morte do pai, então D. Senhorinha mata o marido que chama por Glória em seu último suspiro, agora livre, ela corre para os braços de Nonô.

Álbum de família, como apontado no primeiro tópico deste capítulo, foi a terceira peça - em ordem cronológica - de Nelson Rodrigues, vindo, assim, logo após o sucesso de *Vestido de Noiva*, no entanto, sua recepção foi muito diferente da sua antecedente, sobre isso Nelson relata:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* - drama que se seguiu a *Vestido de noiva* - enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, inclui (*sic*, devendo ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia (MAGALDI, 2004, p.49).

A rubrica inicial de Nelson e as considerações do Speaker apontam para um determinado momento na curva da história, é o ano de 1900, no entanto, o enredo demonstra que esse período de tempo é mais elástico do que se imagina, podendo assim se distanciar, em determinadas camadas, e muito daquilo que foi apontado. O álbum, que dá nome à peça, tem sete de suas páginas apresentadas e mantém o registro de momentos importantes da família, que vão desde o casamento dos primos Jonas e Senhorinha até o nascimento e crescimento dos filhos. É notório que a família das fotografias presentes no álbum contrasta com aquela família encontrada no cotidiano da fazenda, os registros realizados pelo fotógrafo das solenidades em família é uma fachada frágil condenada a ruir. Assim, o álbum forma uma memória ilusória de que é servida em meio ao apetitoso prato das tensões desejantes do cotidiano, fazendo com que esses recortes do passado se mantenham como um lastro de negação de um presente em putrefação.

A família parece habitar um espaço mítico, apartado de todo o resto da civilização, nota-se pelo fato de que todo o enredo acontece dentro dos limites da propriedade de Jonas, a única exceção é o internato onde se encontra Glória, disposto no início da peça. Todos parecem presos àquele lugar, isso pode ser notado pelo retorno, assim todos os rebentos que um dia se apartaram do domínio do pai, regressam como filhos ainda dependentes. Destarte, a fazenda é um território onde impera a lei do pai, todas as pessoas (mulheres, jovens, homem e idosos) são submetidos ao poderio totalitário de Jonas, que comete as maiores atrocidades sem medo algum de punição, como a morte de várias meninas e o assassinato do jornalista Teotônio. A lei comum não consegue penetrar o território de Jonas, tornando claro que o Jonas - Pai - é a lei.

Diante disso, não podemos negar a semelhança entre Jonas com o pai da horda primitiva, apresentado por Freud em *Totem Tabu* (1913), pois existe em ambas um domínio total do Pai sobre todos que habitam o seu território, os homens devem obediência, e as mulheres são exclusivamente do Pai. Um exemplo claro é no primeiro caso, o momento em que Edmundo, após expulso, volta para a casa do pai, imbuído pela autoridade paterna a beijar-lhe a mão e “tomar a benção”, ao Pai; o segundo é o domínio que Jonas exerce sobre todas as mulheres da fazenda, Senhorinha - sua esposa - e em muitas vezes obediente ao marido, as meninas adolescentes - preferencialmente virgens - que eram oferecidas a ele, e até mesmo Tia Rute. Uma outra semelhança é a castração imposta aos filhos pelo Pai - único possuidor do falo - que se concretiza de forma distinta

entre os três filhos: Guilherme, o filho mais velho, rompe as fronteiras do simbólico e vai até às últimas consequências, mutilando o próprio pênis; Edmundo além de dominado fisicamente pelo Pai, é “destituído” de sua masculinidade pelo pai, o jovem que possui um desejo incestuoso pela mãe, acaba não conseguindo possuir nenhuma mulher, e morre pelas mãos do seu desejo castrado; por fim, Nonô, único que chega até a irreparável concretude do desejo, é punido por uma avassaladora loucura animalesca que o invade. Sobre esse território de domínio primitivo do Pai, Edmundo em um diálogo com D. Senhorinha expõe: “Edmundo - Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós” (RODRIGUES, 2017, p.400).

Jonas, sem dúvida, reina absoluto sobre tudo e todos, e os laços familiares estabelecidos se assemelham a uma tribo primitiva, na qual as relações endogâmicas eram predominantes, não existe desejo para além das fronteiras da fazenda, é apenas nela sob a sombra do Pai que o desejo acontece. Isso se torna claro quando notamos as palavras que Heloísa dirige a D. Senhorinha sobre Edmundo, nesses termos: “Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar nem odiar mais ninguém.” (RODRIGUES, p.411). O pai todo-poderoso demonstra sua superioridade cotidianamente, suas ordens são imposições que não podem ser descumpridas, Jonas torna-se implacável com os que os cercam, submetendo todos eles aos seus desejos. Fica claro que Jonas era o Senhor daquele lugar e daquelas pessoas, a ele são atribuídas características messiânicas pela filha, Glória, que enxerga no pai os mesmos traços físicos de Jesus Cristo, assim tal qual o pai da horda primitiva, Jonas está acima de tudo e todos, como podemos perceber nesse trecho: “Jonas [gritando] - Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! [fora de si]” (RODRIGUES, p.360).

O parricídio é um dos temores de Jonas, que sente sua prevalência ameaçada pelos próprios filhos homens. Jonas, nunca suportou aqueles que ele não consegue desejar, e aos seus filhos homens, diferente de Glória, dirigia um sentimento de indiferença, pois Jonas acreditava piamente que seus rebentos orquestrariam a sua morte, sendo assim uma ameaça que estaria sempre à espreita. E isso pode ser percebido, de forma clara, no seguinte trecho:

Jonas [violento] - Você não me engana. Você sempre teve ódio de mim - desde criança. Você sempre quis, sempre desejou minha morte. Um dia, você vai-me matar, talvez quando eu estiver dormindo. Mas vou tomar minhas providências!

Jonas - Vou avisar a todo mundo que se um dia eu aparecer morto, já sabe: não foi acidente, não foi doença - FOI MEU FILHO QUE ME MATOU. [sem transição quase] Mas você tem medo de mim - medo e ódio. Porém o medo é maior. [com perigosa doçura] Não é, Edmundo, o medo não é maior? (RODRIGUES, p.368)

D. Senhorinha, casa muito jovem, como já posto, seus desejos se opõem aos do marido, enquanto o Pai teme os filhos e cogita que sua morte pode vir pelas mãos dos seus descendentes, D. Senhorinha os acolhe e os ama e dirige aos filhos homens uma carga afetiva que se distingue daquilo que ela entrega a sua filha. Glória, com o passar do texto, claramente rivaliza com sua mãe pelo amor do Pai, as cadeias edipianas não se rompem e Glória, claramente, avança sobre as fronteiras do incesto. Essa rivalidade torna-se cada vez mais clara, e D. Senhorinha passa a ser, depois do nascimento de Glória, cada vez mais desprezada e anulada pelo marido, Jonas. Como fica evidenciado no seguinte excerto: “D. Senhorinha - Não sei, não sei! Isso aqui vai ficar pior - Glória vem aí... Ela nunca me tolerou, Edmundo, nunca! Quando nasceu e disseram - MENINA - eu tive o pressentimento de que ia ser minha inimiga. [com angústia] Acertei!” (RODRIGUES, p.397).

D. Senhorinha, assim como todas as mulheres da peça, exceto Heloísa, estão submetidas sob o jugo de servir aos implacáveis desejos de Jonas, que não teme uma punição, os seus desejos eram a lei e dele todos eram escravos. Então D. Senhorinha era obediente a Jonas, assim como sua irmã, Rute, que além de se dedicar a atividades domésticas, era cafetina que aprisionada, também, aos afetos que sente por Jonas, atendia todos os seus desejos, até aqueles que ultrapassaram as barreiras dos bons costumes e da moral. D. Senhorinha sentia o peso dos desejos do marido, que após o crescimento de Glória foi direcionado a meninas adolescentes da idade da filha. A submissão de D. Senhorinha chegou ao ponto dela auxiliar no parto de uma dessas meninas, que carregavam a consumação da traição no ventre. D. Senhorinha amava os filhos, e isso não a permitia sair dali, sentia que os que foram iriam voltar, como Edmundo, e, também, que se deixasse aquele lugar perderia Nonô, além de ter a convicção de que por mais que ela fugisse de Jonas, ele sempre a perseguir. Junto com Edmundo, D. Senhorinha chega a

tramar o assassinato do marido, o filho seria o responsável por praticar o que foi arquitetado, como se pode perceber:

D. Senhorinha [dominada pelos nervos] - Você tem que me jurar que nunca, nunca, tentará... Isso! [mudando de tom, como se, apesar de tudo, a ideia a fascinasse] Ou, se fizer, pela frente, não! ele pode-se defender! [tomando entre as suas mãos do filho] Pelas costas - está ouvindo? D. Senhorinha - Pelas costas e tem que ser um meio muito seguro - que ele não possa reagir. Por exemplo: QUANDO ELE ESTIVER DORMINDO...

D. Senhorinha - Dormindo, seria fácil. Ele não poderia se defender! Não teria nem tempo de gritar! (RODRIGUES, p.399).

É Glória que abre as cortinas da peça, dela é a primeira cena e uma das únicas que se passa fora da fazenda, Glória está em um internato e naquele lugar hostil encontra o afeto de Teresa, as duas mantêm uma relação amorosa típica da adolescência, na qual a irredutibilidade as conduz até os extremos da vida e da morte. Glória estava, decerto, condenada ao próprio desejo, os grilhões que a prendiam não permitiam que fosse livre para estabelecer uma relação de forma inteira com quem quer que seja, Glória desejava seu pai, e a dinâmica incestuosa não a permitia vencer esse desejo que a tomava. A boca de Teresa, como qualquer outra boca seria para Glória, no fundo, como a boca do Pai, nada havia para além dele e nele tudo se encerrava. Isso fica explícito no seguinte trecho: “Glória - ... que toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está aí. [Indica o falso quadro de Jesus] (RODRIGUES, p.387).

Tão implacável quanto o desejo incestuoso de Jonas por Glória, é o da menina pelo Pai, que em diversos momentos aproxima Jonas de Jesus Cristo, é ela que encontra na beleza de Cristo as feições do Pai, como encontrou nos lábios de Teresa. Assim, o Pai parece ocupar todos os lugares, a cercando com sua onipresença, não havendo, assim, escapatória, ele é o desejo, ele é o destino, ele é o fim. Então, Glória, já nos momentos finais da peça, vendo que a vida lhe escaparia pelas mãos, confessa seu desejo, e na confissão goza pelo não-acontecido em carne, mas realizado em verbo, libertando-se das sombras do desejo, ela torna-se livre para pelo menos morrer em paz. Destarte, esses são seus últimos momentos com seu irmão, Guilherme:

Guilherme - Não quero que ele te veja! Vem comigo! Eu te levo para um lugar bonito - LINDO!

Guilherme - Ou, então, se você quiser, nós podemos fazer aquilo que tua amiga queria, a gente se atira entre dois vagões, ABRAÇADOS!

Guilherme - Pela última vez - QUERES VIR COMIGO? Vem, sim, vem!

Glória - Não.

Guilherme - Você não será dele, NUNCA!

[Puxa o revólver e atira duas vezes. Glória cai de joelhos, com as duas mãos amparando o ventre.]

Glória [contorcendo-se de dor] - Quando eu era menina... pensava que mamãe podia morrer... Ou, então, que papai podia fugir comigo... [revira-se] QUE DOR AQUI!

[Glória morre.] (RODRIGUES, p.391)

Guilherme, é o filho mais velho de Jonas e D. Senhorinha, e assim como seus irmãos não escapou das fronteiras autoritárias do Pai, Guilherme desejou incestuosamente sua irmã Glória - diferente dos irmãos - e sucumbiu frente a incapacidade de atingir tal desejo. O jovem não conseguiu escapar das amarras da fatalidade familiar, sua tragédia individual fez coro com o destino catastrófico de toda a descendência de Jonas, que diferente das fotos felizes do álbum expôs a agonia insuportável do desejo. Guilherme é o primogênito, sendo, assim, o primeiro a sentir o peso da lei do Pai que ele não suporta, o jovem flagela seu desejo e nega sua sexualidade, a castração se inscreve de forma tão feroz que a opção pelo celibato não basta para refrear a tempestividade do desejo, Guilherme atinge, ultrapassando as fronteiras da subjetividade, a concretude. Acerca disso, destacamos o seguinte diálogo

Guilherme [veemente] Porque esta casa é indigna - PORQUE VOCÊ NÃO PODE TER CONTATO NEM COM SUA PRÓPRIA FILHA! [exaltadíssimo] Você mancha, você emporcalha tudo - a casa, os móveis, as paredes, tudo!

Jonas - E você? É melhor do que eu? Você, meu filho? Tão sensual como eu!

Guilherme [triunfante] - Fui! Eu fui sensual como você - era. Mas agora não sou mais - nunca mais!

Jonas - Que nunca mais o quê! A GENTE NASCE ASSIM; MORRE ASSIM!

Guilherme - Se você soubesse o que eu fiz! [muda de tom] Escuta, pai, quando fui para o seminário, era como você e como toda a família; quase não dormi lá. Acabava fugindo, não aguentava mais.

Guilherme - Uma noite, no seminário, fazia calor horrível. Então fiz um ferimento - mutilante - o sangue ensopou os lençóis.

Jonas [sem compreender imediatamente] - Ferimento como?

Guilherme [abstrato] - Depois desse ACIDENTE VOLUNTÁRIO, eu sou outro, como se não pertencesse à nossa família. [mudando totalmente de tom] Glória não pode viver nesta casa! (RODRIGUES, p.382)

Sua opção pelo celibato, faz com que Guilherme seja considerado pelo Pai como o único homem puro da família, o jovem não se furta dessa alcunha, ao contrário, se reveste dessa “pureza” que, antes de mais nada, lhe é atribuída. Não obstante, todo resto da família tornava-se o seu oposto: imoral, pecaminosa e obscena, exceto Glória. A menina continuava uma santa, talvez porque não esteve dividindo o mesmo ambiente que a família corrompida até às últimas consequências com o pecado, essa ambivalência rodriguiana comum das personagens femininas demonstra a obsessão do autor a gênese da humanidade, simbolizada pela concepção cristã pela entrada do pecado no mundo. Assim, Nelson, antes de mais nada, cria suas Evas, e as faz habitar as margens da árvore do fruto do pecado, as que cedem à tentação são expulsas, as que perseveraram na observância da lei são elevadas, o que o diferencia da exegese bíblica é que ambas carregam em si a mais profunda santidade, como também os mais horripilantes desejos.

Edmundo foi o único filho que chegou a proferir os votos do matrimônio, tal como seus pais, mesmo cultivando uma paixão incestuosa pela mãe, casou-se com a jovem Heloísa, com quem nunca teve relações sexuais. Edmundo não conseguia se relacionar com outra mulher que não fosse sua mãe, o desejo o perseguia de tal forma que o impedia de desposar quem quer que seja, sobre isso Heloísa afirma a D. Senhorinha: “Heloísa - Três anos vivemos juntos. Três anos e ele nunca - está ouvindo? - tocou em mim... [...] Quando queria, e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia: “Heloísa, ‘Ela’ não deixa!” Me lembro que uma vez, eu fiz tudo... (RODRIGUES, p.409)”. Além do desejo por sua mãe, Edmundo nutria um ódio violento pelo Pai desde pequeno, Jonas nunca poupou o garoto de castigos físicos e correções, como pode ser percebido pelas seguintes afirmações: “Edmundo [sem se dirigir diretamente ao pai] - Quando eu era menino, ele me humilhava, me batia... Uma vez eu fiquei ajoelhado em cima de milho... [com desespero] Mas agora, não sou mais criança... (RODRIGUES, p.369)”, tais marcas Edmundo carrega até a sua adultez, reforçado pela sua expulsão de casa, assim, tal como Guilherme, mas em uma proporção mais acentuada, Edmundo desejava a morte desse rival, que por uma fatalidade também era seu pai. O fica claro no seguinte trecho: “Edmundo - Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai!” (RODRIGUES, p.372).

A ameaça do parricídio é uma sombra, que está sempre muito próxima a Jonas, que sente que um dos filhos pode lhe tirar a vida a qualquer momento. Destarte, o retorno de Edmundo - depois da expulsão - exige uma reconciliação com o Pai, o que não é algo fácil, pois uma aproximação entre eles, sempre, desperta o pior em Edmundo, que demonstra sentir inveja, ódio e ressentimento pelo pai ser o Pai e poder desposar a sua mulher/mãe. O desejo amoroso de Edmundo pela mãe - que pode ser observado no seguinte trecho: “Edmundo - O céu, não depois da morte; o céu antes do nascimento - fui teu útero..” (RODRIGUES, p.400) - morte de Edmundo p.406 faz com que ele a eleve sobre todas as outras mulheres, ela não é uma simples mulher, como qualquer outra, ela está revestida de santidade, de sacralidade, tanto que ele encontra semelhanças entre a mãe e a Virgem Maria, tal qual fez Glória aproximando Cristo ao Pai. No entanto, tudo isso se rompe quando Edmundo toma conhecimento da traição da mãe, e se aprofunda ao saber que o amante foi o seu irmão Nonô, ele não suporta, a devastação é tamanha que o único caminho que se enxerga é a negação da vida.

D. Senhorinha, tal como Jonas, antes de qualquer subserviência às leis, é fiel aos seus desejos, independente de quais sejam eles. Destarte, a tragédia de Senhorinha é sobreviver à devastação da concretude imposta pelo rompimento das fronteiras civilizatórias, diferente de Nonô que se torna um ser animalesco. Senhorinha sente, claramente, uma atração incestuosa pelo filho, como pode ser percebida: “D. Senhorinha [abstrata] - Eu gosto que seja assim - BONITO! queimado do sol! [com certa ferocidade] Perdeu o juízo - mas a beleza do físico ninguém lhe tira. Nasceu com ele!” (RODRIGUES, p.400). Mas, é claro, Senhorinha se impõe um flagelo que é seu assujeitamento aos desejos do marido, a sua anulação e subserviência estão enraizadas na culpa que a corrói, mas que ainda - terrivelmente - a faz gozar. Não existe um arrependimento pelo ato incestuoso, o que restou a Senhorinha foi a lembrança, que como uma pequena fagulha em meio a um incêndio controlado persiste em não se apagar, e por mais que não seja percebida, ainda continua ali e pode ser suficiente para provocar uma nova chama, a qualquer momento.

A traição de Senhorinha inaugura uma tragédia familiar represada que estava na iminência de eclodir, rompendo, assim, as amarras morais que sustentavam o laço doméstico. Dessa forma, novamente, uma mulher, que no jardim das tentações, foi a primeira a morder do fruto proibido do desejo. Assim, as comportas que obstruíam o desaguar do desejo ruiu, Jonas que, até então, exercia do seu lugar de Pai, o poderio

necessário para fazer valer seus desejos mais nefastos, agora deixa vir à tona o desejo mais atroz que o consumia. Jonas, traído, sente-se autorizado a não mais esconder nenhum desejo por mais terrível que fosse, no entanto, e faz isso à luz do dia na sala de estar. Esse desejo, sem dúvida, já habita Jonas e não é produto de uma simples retaliação a traição da sua esposa. No entanto, Jonas vai revestir o seu despudor de uma vingança e ultrapassar todos os limites estabelecidos até então, e para isso encontra em Rute, irmã de Senhorinha, uma aliada imprescindível.

Rute possui mais idade que sua irmã D. Senhorinha, e com ela não compartilha quase nada de semelhança, pois se considera renega, uma mulher não-desejável, e isso é o motivo de uma agonia diária, até que Tia Rute se vê nos braços do seu cunhado, Jonas. Sem pudor algum, Jonas chega a comparar Tia Rute a D. Senhorinha, alegando o seguinte: “Jonas [para d. Senhorinha, com rancor] - Você alguma vez me amou, assim?... Houve um momento que... Mas nem aí você seria capaz disso, de ir você mesma buscar mulheres - sobretudo virgens - para o homem que você amava - EU. Nenhuma mulher faz isso.” (RODRIGUES, p.363). Jonas, por mais que não sentisse uma atração física e nenhum tipo de desejo por D. Senhorinha, trai sua esposa com sua cunhada, oferecendo a Tia Rute um bálsamo em meio ao rancor de nunca ter sido desejada por homem algum. Sobre essa traição, Tia Rute afirma:

Tia Rute [dolorosa, transfigurada pela recordação grata] - Também foi só uma vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo - eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como se eu fosse uma dessas mulheres muito desejadas. Esse homem [mudando de tom, violenta] É O SEU MARIDO! (p.363)

Tia Rute - Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido aquela vez só - que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13,14,15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado! (RODRIGUES, p.363)

Destarte, Jonas toma todas as mulheres que o cercam, todas de alguma forma, sofrem com o jugo dos seus desejos, até mesmo Tia Rute, uma mulher considerada distante de qualquer padrão de beleza, foi possuída por Jonas, talvez apenas para reafirmar que ele era o Pai. Então, como forma de gratidão e também de gozo, Tia Rute trazia para Jonas diversas meninas, como ovelhas a serem entregues para o abate, no entanto, para além de uma infidelidade matrimonial, o desejo de Jonas por meninas de 14-16 anos é a

forma que encontrou para sublimar, de alguma forma, o claro desejo incestuoso pela filha. Dessa forma, diferente de D. Senhorinha, Jonas passa a se relacionar com as sombras da filha, Glória é representada por aquelas meninas, que por si só são ocas - para Jonas - quando não preenchidas pelo desejo que transborda por Glória, e isso fica claro quando ele afirma: “Jonas [sem dar atenção a nada] - Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela! (RODRIGUES, p.414)”.

O fruto da traição de Jonas preenchia todo o ambiente da casa durante a peça, o som agonizante dos gemidos cada vez mais alto não deixa esquecer que existe uma menina em trabalho de parto e logo um outro filho seu nasceria. É nítido como a impetuosidade do desejo desorganiza os laços familiares, fazendo com que a obra se transformasse no palco das tragédias individuais, reforçando o caráter narcísico do desejo de todos os membros da família. Assim, a morte é por consequência o ápice dessa tragédia familiar, na qual: Guilherme condenado por desejar a própria irmã tem por pena a castração física - que não atenua o desejo incestuoso pela irmã - e por consequência o suicídio, jogando-se nos trilhos de um trem; Glória, assassinada pelo desejo incestuoso do seu irmão Edmundo, oferta ao Pai os seus últimos suspiros, dando-lhe tudo o que lhe restava; Edmundo que em frente a sua mãe suicida-se por não conseguir suportar a devastação do desejo após saber que sua mãe havia copulado com seu irmão Nonô; Nonô, por sua vez, enlouquece após o ato sexual incestuoso com sua mãe; E por fim, Jonas que se suicida pelas mãos de D. Senhorinha, que se liberta das amarras do marido, não restando nada além da possibilidade de satisfação animalesca do desejo.

De fato, *Álbum de família* é um texto desagradável que revira a concepção de moralidade, e longe de aproximações concretas (re)elabora uma alegoria na qual a abolição da censura foi perpetrada por toda a família, não existindo regras ou tabus a sempre cumpridos, a peça, então, parece transcorre em um espaço de tempo anterior ao império da lei, na qual a proibição do incesto e a regras para se realizar as escolhas amorosas não existiam. Portanto, a tragédia familiar, deixa os rastros de conflitos edipianos, na qual Jonas e D. Senhorinha são a demonstração tácita de que tão trágico quanto se imiscuir do desejo é tentar alcançá-lo.

3.4 A PROSTITUTA PIEDOSA ENTRE OS ARROUBOS DA MORALIDADE E SEUS AVESOS

“Como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém.”

Nelson Rodrigues

Toda nudez será castigada é uma peça dividida em três atos, que possui doze personagens, sendo eles: Herculano (homem conservador de meia-idade, possuidor de uma boa condição financeira e muito religioso, que se tornou viúvo recentemente); Nazaré (empregada doméstica); Patrício (irmão de Herculano, cercado por problemas financeiros e vícios em jogos, e o grande articulador das tragédias da família); Tia N° 1, Tia N°2, Tia N° 3 (são três senhoras não nominadas, muito religiosas e com comportamentos muito semelhante, são tias de Herculano e Patrício); Geni (mulher que sobrevivia da prostituição, posteriormente casa-se com Herculano e torna-se madrastra de Serginho, tal como a viúva de Herculano pensa que morrerá vítima de câncer de mama, no entanto, recebe no fim a pena por sua nudez); Odésio (homem que convive com Geni na casa de prostituição); Serginho (filho único de Herculano, cuidado desde criança pelas Tias que se dedicavam integralmente aos seus cuidados); Médico (personagem secundário, que orienta Herculano sobre a saúde do filho, Serginho); Padre (o religioso é o conselheiro espiritual da família) e por fim, o Delegado (personagem secundário que surge durante o segundo ato da peça).

O primeiro ato é iniciado com a chegada de Herculano em sua casa, aparentemente o homem chega antes do previsto, e é recebido por sua empregada doméstica, a Nazaré, que rapidamente entrega-lhe um embrulho a pedido de Geni. O embrulho guardava uma fita na qual a esposa de Herculano narra, por meio de um efeito de *flashback*, tudo o que julgava importante ser revelado a Herculano, assim as cortinas se abriram e desnudaram mais uma tragédia familiar. O momento que se segue, curiosamente, é anterior ao encontro de Herculano com Geni, são os dias de luto pela morte recente da esposa, seu estado chega a preocupar as Tias, que tentam encontrar uma saída para a situação do sobrinho, acreditam que o Padre Nicolau poderia ajudar, mas são interrompidas por Patrício que sugere uma outra solução, para o irmão apenas uma nova mulher poderia salvar Herculano. Assim, Patrício vai ao encontro de Geni, prostituta que conhecia e da

qual era devedor, e propõe que ela receba seu irmão, seria a única saída para Herculano naquele momento e ela, Geni, seria a única que poderia salvá-lo.

Então o plano está armado, Patrício convence Geni, e argumenta que seu irmão é quase um virgem que apenas se relacionou com uma única mulher na vida, sua ex-esposa, e que ela faria Herculano ir à loucura. Patrício pede uma determinada foto a Geni, em que ela aparece nua, e vai encontrar seu irmão, Herculano não aceita nenhuma das investidas de Patrício, é impensável diante da moral e dos costumes que ele frequente uma casa de prostituição. No entanto, Patrício, muito convincente, aparta Geni das outras prostitutas, argumentando que ela é especial, não é como as outras, enquanto isso, Herculano sofre por não está sofrendo mais pela morte da esposa, e o único desejo que lhe resta é a morte, pois só ela os uniria novamente, no entanto, o que ainda lhe faz com que ainda não tenha cometido suicídio é o seu filho, Serginho. Por fim, Patrício entrega uma garrafa de bebida alcoólica para o seu irmão, juntamente com uma foto de Geni, fazendo com que o irmão embriagado, sem algum limite, procure Geni e assim aconteceu.

Herculano acorda na cama de Geni, até então não lembra de nada que aconteceu e nem como chegou até ali, mas Geni vai lembrando ao homem que se percebe nu, o que faz com que sinta uma revolta avassaladora, ele enquanto um homem religioso conservador jamais poderia está ali e muito menos ter se relacionado sexualmente com uma mulher fora do casamento, e muito menos uma prostituta. Herculano não mede as palavras, ofende Geni de todas as formas possíveis, enquanto isso ela o faz lembrar de tudo o que ele falou enquanto os dois estavam se relacionando, falou até mal da sua ex-mulher, mas logo Geni foi repreendida, para Herculano sua ex-mulher era uma santa, e nada poderia macular a sua pureza, muito menos Geni, que era considerada por Herculano como o seu oposto. Mas nada intimida Geni, nem a ameaça de morte, e ela continua a se comparar com a ‘santa’, assim, tornou-se a ‘puta’ contra a ‘santa’ em meio a um tabuleiro de segredos revelados por Herculano.

A conversa entre eles se prolonga, Herculano fala sobre o filho e como o garoto jamais poderia tomar conhecimento daquilo que ocorreu ali, pois tinha feito uma promessa que jamais teria uma outra mulher para o filho. Contraditoriamente, Herculano ainda se diz disposto a cumprir com o juramento, mesmo tendo quebrado por três dias ao lado de Geni. Geni não exita em revelar para Herculano o que ele ainda não se lembra, os seus pedidos mais particulares, aquilo que a moral não deixava escapar, tudo foi revelado depois da ingestão do álcool, aos seus olhos, Herculano estava possesso. Assim,

Herculano reafirma que não era ele de fato naquela cama, pois ele tinha nojo de sexo. Posteriormente, Herculano telefona para Geni, apressadamente, tenta de forma desajeitada pedir desculpas a Geni pelas ofensas que lhe dirigiu, enquanto isso a mulher reclama da demora, uma semana sem nenhum contato. Geni parece ter gostado de Herculano, mas ele, mesmo querendo ceder, tenta contornar a situação e culpa a bebida por tudo o que aconteceu. Geni revela que durante os três dias que Herculano esteve lá os dois tiveram doze relações sexuais, ao passo que isso não é motivo de orgulho para Herculano e sim de vergonha. Geni confessa que uma suposta ferida tinha aparecido no seu seio, logo Herculano lembra da sua ex-mulher que faleceu vítima de câncer, tenta fazer com que ele a visite, não consegue, Herculano parece irredutível.

Patrício traça os próximos passos de Geni, ele tem certeza que o irmão irá voltar para os braços de Geni, então ela não deve acolhê-lo, mas sim esnobá-lo, e isso deveria fazê-lo ficar louco por Geni. No entanto, Geni começa a nutrir um sentimento profundo de afeto por Herculano, e não se dobra ao plano de Patrício. Herculano volta, concentrado e busca, aparentemente, apenas ajudar Geni a analisar a ferida no seu seio, os dois discutem e Geni tenta contornar a dureza de Herculano, que tenta custosamente fugir de uma possível relação sexual. O homem propõe tirá-la daquele lugar, propõe arrumar um emprego e até a contribuir financeiramente, Geni logo afirma que ele não é o primeiro a tentar fazer isso, e insiste que o homem fique, passe a noite com ele, até que Herculano cedendo aos seus desejos e aos encantos de Geni que surpreendentemente alega que sexo a partir de ali era apenas após o casamento.

No segundo ato, Serginho passa a cobrar o pai pelo luto que, aos seus olhos, não está vendo vivenciado como deveria, o garoto lembra ao pai da promessa que ele fez e trata a morte da mãe como um fato insuperável, que deve ser lembrado diariamente, pois ela continua tão viva quanto antes, e isso causa preocupação em Herculano. Após essa discussão com Serginho, Herculano encontra Geni e a convida, novamente, para abandonar a prostituição, mas não fica claro se realmente haveria um casamento, pois existe um entrave, o filho e sua promessa, até que Herculano tem a ideia de mandar o filho para estudar longe, em uma viagem que o tempo suficiente para que os dois consigam casar-se. Então, Herculano procura um médico para atestar se essa possibilidade da viagem faria realmente bem para o garoto e recebe o aval do médico, no entanto, a ideia é recebida com hostilidade pelas Tias que acreditam que Herculano apenas deseja afastá-las do garoto, e ainda reforçam as fragilidades do menino.

Destarte, o Padre Nicolau é consultado por Herculano sobre o assunto, e de pronto o religioso rejeita a ideia, contrariando os planos traçados até ali, sem conseguir nenhum aval para prosseguir, Herculano recua. O encontro com Geni, após essa desistência, é claramente desconfortável, pois todo o planejamento que eles tinham feito até o momento estava completamente comprometido pela presença do filho, Geni logo percebe que o nível de intromissão do filho da vida de Herculano é assustador e dá sinais que não existe lugar para ela na vida dele. Herculano e Geni discutem, mas, de fato, só poderia haver casamento se houvesse viagem, nesse ínterim Herculano acaba de passar três dias ao lado de Geni, que esbraveja e revolta propõe acabar tudo, jamais voltaria a ser de Herculano. Instantes depois Herculano é, apressadamente, alertado pelas Tias, Serginho estava ferido, tinha seguido os seus passos e encontrado o pai com Geni tendo relações sexuais, o garoto acabou desnorreado brigando em um bar e na prisão foi violentado sexualmente por um dos presos.

No terceiro e último ato, Herculano invade a delegacia em busca do ladrão boliviano, homem que teria violentado seu filho, mas não o encontra, e pior, é informado pelo delegado que ele havia sido solto. Herculano volta a consultar o Padre Nicolau e o médico, busca um direcionamento após a tragédia, mas nada é capaz de confortá-lo e o desejo de assassinar o ladrão boliviano continua vivo, jamais perdoaria tal atrocidade com seu filho. Geni não vai embora, aguarda Herculano, não conseguiria abandoná-lo numa situação tão delicada, e se dispõe a ajudar o menino, a mulher é envolta por uma compaixão avassaladora, encontra as Tias que a repelem, e quando se volta para Herculano, este ameaça chamar a polícia para que ela se retire. Todos a culpa pelo ocorrido, mas ela continua insistindo, quer encontrar o garoto. Serginho agora internado não quer de forma nenhuma encontrar o pai, o único familiar que passa a ter acesso exclusivo ao garoto é seu Tio Patrício, que usa dessa vantagem com o garoto para conseguir seus objetivos. Serginho odeia cada vez mais o pai e a sua amante, Geni, e após ser convencido por Patrício, esbraveja tudo isso ao pai, que tenta de todas as formas se defender, afastando-se de Geni, a maldita.

Patrício consegue, depois de muitos pedidos de Geni, que Serginho encontre a mulher, e arquiteta um outro plano, agora ele convence o garoto a não apenas aceitar, mas a exigir que o pai se case com Geni e assim acontece. No entanto, Patrício investe na tragédia e dá ao garoto a possibilidade de se vingar do seu pai, assim faz com que ele se relacione sexualmente com sua madrasta, Geni, e em uma ocasião em que a família esteja

reunida despeje sobre o pai a traição. E assim acontece, Herculano e Geni se cassam, e a mulher passa a ser tratada com a mais fina educação pelas Tias, que apagam todo o seu passado, enquanto isso Geni e Serginho se encontravam às escondidas e mantinham um relacionamento sob a sombra de Herculano, mas nada disso era para sempre. Serginho comunica a mulher que precisará viajar, e ela de pronto se recusa a aceitar a ideia, no entanto, o garoto está irredutível e não muda de ideia, encontra no pai um apoio e ninguém o impede de ir, nem Geni. Mas, o que ninguém sabia, até aquele momento, é que Serginho não voltaria mais e que ele viajará com o ladrão boliviano, juntos eles faziam um futuro, essa revelação feita por Patrício faz com que Geni abique da vida e grave antes de morrer suas últimas confissões que são reproduzidas pelo marido no seu retorno para casa.

Nelson utiliza em *Toda nudez será castigada*, como aponteí, o artifício do *flashback* que se torna um elemento disruptivo e, ao mesmo tempo, agregador do texto, pois aproxima o desenlace inicial ao seu desfecho, ao passo que fragmenta, substancialmente, as cenas que vão se apresentando. Dessa forma, a reprodução da voz de Geni no gravador vai tomando o ambiente de forma avassaladora, Herculano ouve os últimos suspiros da sua esposa, que tal como anterior deixa de herança a angústia das memórias. No entanto, enquanto as lembranças da sua ex-esposa o conduziam para uma angústia melancólica e o levava a buscar a morte para se juntar a “amada”, Geni desperta em Herculano o que existe de mais humano, ela embebeda o amor com o ódio pela traição, dilacera o sentimento enquanto mantém acesa a chama do desejo, é ambivalente por natureza e isso é desesperador para alguém como Herculano que não conseguia, de forma alguma, dominar essa relação. De fato, Geni não atinge os andares acinzentados da perfeição da falecida, pois o “seu lugar” é as margens do precipício do desejo. Sendo suas últimas palavras, as seguintes:

Geni - Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. [num rompante de ódio] Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! [exultante e feroz] E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. [num riso de loucura] Lembranças à tia machona! [num último grito] Malditos também os meus seios! (RODRIGUES, 2017, p.504)

Herculano e sua família, exceto Patrício, estão vivendo às margens da memória da sua ex-esposa, essa mulher que ocupa uma posição de santa ao longo da peça é vivificada diariamente, não existindo espaço para uma reelaboração da perda e a devida vivência do luto. As tias e Serginho encampam esse papel, e não deixam que a mulher se torne apenas uma memória, negando substancialmente o fato da sua morte. Desse modo, Herculano seria um viúvo da esposa viva, que pensou em tirar a própria vida para se unir à relutante memória da falecida, recuando apenas por afeto ao filho. A falecida estava lá, não era uma simples lembrança do passado, isso era tão palpável ao seu filho e as suas tias que o Herculano, mesmo viúvo, não poderia se relacionar com nenhuma mulher, pois seria considerado uma traição. Assim, Serginho fez com que o pai promettesse que manteria a castidade e não se casaria com nenhuma outra mulher. Essa promessa, Herculano não poderia fugir naquele momento, se tornaria uma maldição, que ele não conseguiria sustentar por muito tempo. Assim, a sombra da falecida não se dissiparia tão facilmente. Em seu primeiro encontro com Geni, Herculano expõe a situação:

Herculano [em pânico] - Se você contar, se disser que eu, eu. [muda de tom] Tenho um filho, de 18 anos. Um menino que nunca, nunca. Quando a mãe morreu quis se matar, cortando os pulsos. E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita. No dia do enterro, do enterro de minha mulher - quando voltamos do cemitério -, ele se trancou comigo, no quarto. Quis que eu jurasse que nunca mais teria outra mulher. Nem casando, nem sem casar.

Geni - Você jurou?

Herculano - Jurei porque podia jurar. Porque estou disposto a cumprir o juramento.

Geni [começando a rir] - Você diz isso aqui? Aqui?

Herculano [atônito e sem perceber o absurdo] - Está rindo de quê?

Geni - Mas claro! Você está aqui comigo sabe há quanto tempo? Setenta e duas horas!

Herculano [desesperado] - Eu que não bebo! [muda de tom] Meu filho não pode saber, nunca, nunca! Se ele souber, ele se mata a meus pés! [muda de tom] Essas 72 horas não existem na minha vida. É como se eu estivesse morto. Setenta e duas horas morto!" (RODRIGUES, 2017, p. 441)

Como pode-se perceber, Herculano descumpra a promessa feita ao filho e mácula a memória da sua ex-esposa, essa primeira traição da peça possui um caráter dual, pois além de trair sua ex-esposa, quebra a promessa de castidade feita ao filho. O peso do seu declínio moral é tão grande que Herculano visa apagar da memória todo aquele momento,

no entanto, seria impossível, tanto algemar os desejos despertados, como se afastar de Geni após esse primeiro encontro. Herculano apontaria o álcool como o indutor do seu comportamento devasso, fora desse estímulo ele voltaria a ser o homem reto, religioso e conversador que sempre foi, no entanto, é notório que o álcool oferecia a Herculano a possibilidade de driblar as barreiras da repressão, e permitir que o desejo mais abissal vinhe-se à tona. Assim, todo aquele desejo desprezado deságua sob o corpo nu de Geni, são: palavras impróprias, a voracidade sexual, as condutas indevidas, as comparações com sua ex-mulher... Tudo isso é exposto quando as cortinas do desejo são abertas e as “aberrações” sexuais do homem médio, personagem tipicamente rodriguiano, são expostas sob a luz da cena teatral.

Geni - Você me pedia para dizer palavrões!

Herculano [estupefato] - Mas eu tenho horror de mulher que diz palavrão!

Geni - E me contou que sua mulher nunca disse um nome feio, nem merda!

Herculano [furioso] - Nem minha mulher, nem meu filho. Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca - de repente, ele começou a vomitar.

Geni - Vomitar, por quê?

Herculano - É o nojo, nojo de sexo. Horror. (RODRIGUES, 2017, p.442)

Herculano, capitaneia os deveres imorais e o puritanismo de sua família, sendo, tal como Serginho, seu filho, obediente às recomendações das suas três tias e aos conselhos do Padre Nicolau. Ele escancara a compreensão do sexo enquanto algo impuro e ilegítimo, até mesmo no casamento, sendo necessário reprimir, encobrir, não falar ou ouvir, pois mesmo sendo responsável pelo germe da vida, o sexo ainda continua sendo maldito e mortal para a alma. Patrício, muito diferente do irmão, enxerga em Herculano um “semi-virgem” e essa seria a senha para o sucesso de Geni com ele, pois Herculano, mesmo sendo um homem de meia-idade, é pouco experimentado sexualmente, e isso fica evidente quando afirma, em um diálogo com Geni: “Patrício - Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno.” (RODRIGUES, 2017, p. 434). Assim, Patrício entendia que as rédias que seguravam o irmão poderiam ser mais elásticas do que pareciam, e que um “impossível” relacionamento dele com Geni não estaria muito distante, e foi o que aconteceu, na cama da prostituta Herculano pode se despir de todo o pudor, justificado, é claro, pelo álcool.

Paralelo a isso, Serginho, filho de Herculano, que aos dezoito anos ainda recebe excessivos cuidados das tias, é infantilizado e não possui quase nenhuma autonomia, assim até aquilo que deveria ser privado, como o banho, é colocado em xeque pelas Tias, que continuam, surpreendentemente, a dar banho no rapaz. Serginho, tal como a maior parte da família, é extremamente religioso, mas passa a seguir uma radicalização ainda mais exacerbada que a do pai, ao passo que se aproxima de Geni passa a se distanciar de certas convicções morais. A repugnância ao ato sexual esbravejada por Serginho, demonstra o quanto o rapaz está imerso em uma lógica castradora, no entanto, essa ojeriza não fez com que o sexo deixe de existir, ao contrário, o desejo permanece ali habitando os recantos, os espaços empoeirados e longe dos olhos das visitas. Em uma discussão com o pai, Serginho aponta sua aversão ao sexo, nos seguintes termos: “Serginho - Eu preferia não ter nascido! Preferia que minha mãe morresse virgem, como minhas tias, que ainda são virgens.” (RODRIGUES, 2017, p.457).

Serginho reluta em aceitar a morte da sua mãe, e começa a perceber em qualquer mínima mudança comportamental do pai uma possibilidade de, não só, esquecimento da mãe, como também, de traição. Após o seu primeiro encontro com Geni, Herculano esboça uma pequena mudança e ao ser questionado pelo filho, percebe o quanto o menino reluta em vivenciar a perda da mãe, como também suas tias, que reforçam essa atitude defensiva do garoto. Isso pode ser percebido no seguinte diálogo:

Serginho - O senhor ainda gosta de mamãe?

Herculano - Você fala como se sua mãe estivesse viva!

Serginho [feroz] - Para mim, está! [fora de si] Vou ao cemitério e conversei com o túmulo. Mamãe me ouviu! Não responde, mas ouviu! E, à noite, entra no meu quarto.

Serginho - O senhor não respondeu se gosta da minha mãe?

Herculano - Tenho memória de sua mãe.

Serginho [num repente histérico] - Memória, memória, é só isso que o senhor sabe dizer?

Herculano - Vocês precisam se convencer que minha mulher é uma defunta.

Tia N° - Não repita essa palavra! Teu filho não quer que a mãe seja uma defunta!

Herculano - Meu filho, toda família tem seus mortos.

Herculano - Esse menino conversa com um túmulo. Não entra na cabeça de ninguém. Vocês querem que seu filho enlouqueça?

Tia Nº 2 - Louco é quem esquece! Você esqueceu. Então é louco. (RODRIGUES, 2017, p. 454).

Geni, possui algumas semelhanças com a ex-mulher de Herculano, pois tal como a falecida, que morreu vítima de um câncer de mama, Geni acredita estar condenada a morrer da mesma forma. Os seios nus de Geni carregam uma maldição, lançada pela sua mãe - e alicerçada pelo seu sentimento de culpa - que fará com que ela padeça. Essa similaridade, tão particular, fornece a Herculano a possibilidade de aproximar essa mulher “impura” da sua ex-mulher “santificada” e o seio “pecador/morte” do seio “virtuoso/vida”, mitigando a culpa de Herculano por estar com uma prostituta, e também, viabilizando que ele revista o seu desejo mais atroz de uma piedade moral. A relação entre Geni e Herculano continua sob as sombras da morte herdada da falecida, o que faz com que Geni, então, diferente das outras prostitutas - como Patrício afirmou - carregue em si uma fagulha acesa da finitude, o que a humaniza, fazendo com que ela se encaixe de forma menos dolorosa aos espaços vazios deixados pela falecida, ao passo que, paradoxalmente, passa a ocupar os espaços inabitados dos desejos de Herculano, sendo um estranho familiar.

Destarte, Geni, representa a dicotomia feminina presente em diversos momentos da obra de Nelson Rodrigues, o que demonstra, antes de mais nada, a ambivalência com que o autor constrói essas personagens, pois não existe uma “santa” que não esteja permeada por perversões, como não existe uma “pecadora” que não seja habitada por piedosa. A prostituta Geni, emerge como símbolo de redenção, pois ao longo da narrativa ela, sem dúvida, é a única que transforma sua história por meio da bússola do desejo em uma tragédia, fazendo com que sua remissão aconteça através da morte pela dor da traição do amor. Geni prostituta é aquela revestida de impureza e pecado, que não “merece” respeito, nem carinho, muito menos amor, como pode ser percebido quando Herculano esbraveja sobre ela toda a sua imoralidade, obviamente tentando atingir o desejo que lhe toma, assim: “ - Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!” (RODRIGUES, 2017, p.439).

No entanto, Geni não suporta a intempestividade do desejo, que é o Senhor das suas decisões. A Geni esposa, agora casada - no papel e na igreja - tentou tornar-se aquilo que seria - tempo antes - o seu oposto, no entanto, uma paixão impetuosa pelo enteado,

Serginho, a fez verter sua regeneração de esposa “santificada” através do matrimônio a mulher infiel, às margens de um incesto. No entanto, Geni não trai pelo sexo e sim por amor, isso a fez ser capaz de romper todas as fronteiras da moralidade e não ser considerada a mesma Geni prostituta, porque por mais que existisse o sexo, naquele momento havia também amor, e o amor por Serginho a faz suicida, seria a morte capaz de redimi-la? Serginho, por sua vez, se torna o amante de sua madrasta e trai o pai, assim como o pai o traiu e traiu sua mãe, ao deitar com Geni, que passou de algoz para ser a escada da vingança do garoto. Dessa forma, não é sexo por sexo, o sexo prostituído não aconteceu aqui, pois ele foi revestido da sacralidade do amor, que dissipa a podridão do pecado.

As Tias e Patrício compõem o núcleo familiar de Herculano e Serginho, diferente do seu irmão, desde criança Patrício demonstrava um despudor pouco alinhado aos ensinamentos familiares, como ele mesmo retrata ao longo do enredo. Patrício, se torna o elemento central da peça, mesmo tendo uma presença secundária no desenrolar do enredo, pois ele é o motor de induz as atitudes despudoradas tanto de Herculano como de Serginho, convencendo Herculano a encontrar Geni, como também a Serginho trair o pai com sua madrasta, após o casamento. Patrício é motivo pela inveja e o ressentimento que possui pelo irmão, suas dificuldades financeiras frente a bonança de Herculano são gritantes e fazem com que - diante de qualquer negativa de ajuda do irmão - desponte um motivo suficiente para uma vingança. Tal qual o mito bíblico de Caim e Abel, Patrício se enxerga menor e ofendido pelas conquistas do irmão, o que desencadeia um desejo de não apenas matá-lo, mas de destruir todo o objeto de amor do irmão, como faz com o sobrinho e Geni.

As tias 1, 2 e 3 não são nomeadas durante a peça e desempenham um papel não muito distinto entre si, elas simbolizam a autoridade familiar tanto para Herculano quanto para Serginho e podem estar relacionadas aos símbolos, metáforas e alegorias religiosas que estão presentes ao longo da peça. Elas mantêm uma relação de dominação sexual com o sobrinho, como é fácil perceber no momento do banho, enquanto uma ajuda o garoto, as outras duas assistem, ou no momento em que elas conferem as roupas íntimas para verificar se existe algum vestígio de poluição noturna, comum para a idade do garoto. Elas, por vezes, se confundem ao longo do texto, e Nelson parece fazer isso propositalmente, não indicando qual Tia está dialogando, fazendo com que exista uma dimensão unitária acentuada entre elas, como se fossem parte de um único corpo.

É nítido, que a traição em *Toda nudez será castigada* cometida por Herculano é uma traição da memória, fazendo da falecida uma traída, mas não apenas isso, ela é uma traição da promessa feita ao filho, como já havia mencionado. Patrício arquiteta e joga o irmão nos braços da prostituta Geni, homem “semi-casto” que nunca tinha tocado outra mulher que não fosse sua ex-esposa e de forma muito pudica, mas agora com Geni, tudo se torna diferente, o homem - tomado pelo álcool que serve de indutor para que o desejo venha a tona - expõe os seus desejos mais vis, coisas que sua mulher nunca conhecerá, desejos que só uma prostituta poderia ser capaz de conhecer. Dessa forma, Geni passa a conhecer em poucas noites mais sobre Herculano do que, possivelmente, sua mulher pôde saber em todos os anos de matrimônio, e assim, Herculano permanece três dias nos braços de Geni, e após isso, mesmo sem querer, Herculano renasce para uma outra vida.

Em uma segunda traição, Geni e Herculano mantém relações no jardim da casa do subúrbio, onde Geni está morando, e tal como a primeira vez ficam juntos por três dias e três noites, o que desencadeia o desejo de traição por Serginho ao ver o pai com Geni. Assim, a traição de Serginho é a traição da vingança, o menino é movido pelo ódio ao pai - e consequentemente por Geni que o levou ao caminho do pecado -, pela quebra da promessa feita a ele e a mãe. No entanto, o seu pai já havia quebrado a promessa, nada restou ao garoto a não ser o desejo de vingança, que é aguçado pelo tio Patrício, que se aproveitando do ódio do sobrinho, arquiteta uma forma de vingar-se do irmão. Então, o menino permite que o pai case com Geni e a faz amante, assim o garoto consegue vingar sua mãe ao passo que vivência com Geni - sua madrasta - o desejo de ressuscitar sua mãe.

A nudez castigada que insiste em aparecer diante de todos através do seio de Geni, é um símbolo da sua ambivalência, pois além de ser um símbolo de vida, pois através dele nutre e alimenta, é um símbolo que investido de fantasia se torna objeto de desejo e passa ocupar uma centralidade na cena sexual. O título se contradiz - propositalmente - e desnuda as imoralidades que cercam a classe média brasileira, argamassa fundamental da obra rodriguiana, pois a única nudez que fora condenada do começo ao fim foi apenas uma, a de Geni, a prostituta. Ela foi a única que sentiu sob seus ombros a pesada condenação do sexo, a lei a flagela de maneira que não reste outra saída a não ser sucumbir, sua nudez foi a única motivo de julgamento pelos olhares de outros, o seu corpo nu agonizou até no seio da morte por se dobrar apenas diante do desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findando essa pesquisa, torna-se claro que as delimitações estabelecidas ao longo de todo o trabalho buscaram garantir que os objetivos traçados fossem atingidos de forma satisfatória, considerando que tanto a fundamentação teórica de base psicanalítica quanto o *corpus* selecionado podem ser amplamente discutidos, dando margem a distintas possibilidades e diferentes achados. Dessa forma, esse trabalho não esgota todas as discussões sobre nosso recorte temático, mas ao contrário, pode - ou melhor, deve - suscitar novas produções científicas sobre as três obras rodriguianas estudadas, como, também sobre os fecundos conceitos de desejo e fantasia disposto tanto na obra freudiana – como nos propomos a realizar – quanto nas contribuições pós-freudianas.

Nelson Rodrigues, possibilitou que as angústias modernas subissem ao palco, fazendo do trágico o elemento fundamental da sua obra, desnudou a moralidade e fez do avesso dos costumes a tela sobre a qual estampou as misérias humanas. Sua obra, e de forma particular as dezessete peças, o fez ser considerado o mais relevante precursor do teatro moderno brasileiro, à medida que discorre sobre como o sujeito lida com as complexidades das transformações modernas. Assim, os personagens rodriguianos são tidos por ele mesmo como personagens da vida real, marcados na carne por desejos avassaladores e tomados por uma angústia ímpar, estão condenados a viver suas paixões, sem haver qualquer julgamento por parte do seu próprio criador.

Não obstante, o dramaturgo afirma: “[...] os meus personagens são como todo mundo, daí a repulsa que provocam. Ninguém gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções.” Assim, com em *Toda nudez será castigada* quando Serginho trai próprio pai com sua madrasta, ou quando foge com o ladrão boliviano que o abusou, como, também, quando Geni tira sua vida por amor a Serginho; Em *Álbum de família*, quando Jonas, que deseja sua própria filha e tenta substituir esse desejo incestuoso pelo sexo com meninas da idade dela, ou quando D. Senhora rompe todos os limites da lei em um ato sexual com o próprio filho que é tomado pela loucura, também pela autocastração de Guilherme ou o suicídio de Edmundo.

A *mulher sem pecado* quando Olegário, em sua obsessão, persegue Lídia de todas as formas, forjando uma deficiência para pôr em teste a fidelidade da mulher. A mentira, a desconfiança e o ciúmes compulsivos faz com que Olegário seja “vítima” daquilo que mais temia, a traição. Lídia é infiel, e o seu amante é o oposto do marido, e para ela não existe remorso nem perdão necessário. No entanto, tamanha “afronta” aos bons costumes

não poderia ficar sem punição, e diante da escada autoritária que o país vivenciava, Nelson teve alguns de suas peças censuradas, entre elas *Álbum de família*, que por quase vinte anos teve sua apresentação proibida, chegando aos palcos apenas em 1967.

A história demonstra que o ato sexual sempre estará afugentado a algum código, e isso, como demonstramos ao longo do capítulo primeiro, pode ser encontrado desde os primórdios da civilização, sendo um das características que marcam nossa inserção na cultura. Um dos aspectos mais relevantes dessa discussão é a constituição dos códigos monógamos que atrelam de forma exclusiva o ato sexual ao matrimônio, essa concepção tem se estendido ao longo dos séculos, é reforçada pela ascensão do amor romântico, que se tornou uma das bases do casamento ocidental. No entanto, pesquisas, estudos e fatos empíricos demonstra que, em sua maioria, a monogamia não é algo inerente a conduta humana, nem mesmo uma inclinação, não podendo ser considerada uma característica natural do comportamento humano, mas sim naturalizada.

O segundo desenvolvido por Barash e Lipton (2007) demonstraram que não podemos considerar que as uniões conjugais como uma massa estática e uniforme, até porque a história demonstra que nunca o foi, todas as organizações sociais desde as civilizações antigas possuíam distintas formas de lidar com o sexo, tanto dentro quanto fora dos relacionamentos. Desse modo, tornam-se cada vez mais instáveis as bases da monogamia, tal qual sepulcros caídos, escondem sob o ornamento matrimonial as mais pútridas imoralidades, ao passo que afugentam as mais terríveis contradições de um relacionamento monogâmico ilusório. Assim, a monogamia autorizada não é praticada enquanto a poligamia proibida se perpetua pelos guetos e vielas da moralidade à revelia dos bons costumes.

A angústia monogâmica, como pode ser percebido no corpus dessa pesquisa, afugenta em *Toda nudez será castigada*, o conservador Herculano, que promete ao filho fidelidade a mulher que acaba de falecer, sendo assim viúvo de uma mulher viva. Seu filho e suas tias demonstram repúdio pelo ato sexo, como ele também o faz até ser tragado pelo desejo proveniente de Geni, sua amante prostituta. A família de Herculano, como também o próprio, demonstram o quanto a repressão sexual ajuda a forjar perversos, as Tias gozam ao dedicar ao jovem Serginho os cuidados mais íntimos, enquanto o próprio Herculano nega o seu desejo mesmo estando abraçado com ele. Isso apenas reforça a máxima de Patrício, irmão de Herculano: “Todo casto antes de mais nada é um devasso”.

Olegário é outro personagem que padece frente a angústia da traição, o protagonista, em sua busca incessante pelo amante da sua esposa, encontra na monogamia

o único alicerce fissurado que nunca conseguiria consertar. Traído por sua ex-mulher, Olegário é assombrado pela possibilidade de uma nova infidelidade, fazendo de Lídia uma condenada à traição, ele tece toda a cena infiel, reforçando o caráter trágico da infidelidade de Lídia. Assim, Olegário não apenas arquiteta a tragédia como, também, os seus personagens, ele mesmo cria o amante da sua mulher, empregando nele características opostas à sua, e o oferece em bandeja ornamentada a sua mulher, que não tem a possibilidade de rejeitar, e se lambuza com a refeição. Agora temos três satisfeitos.

Já em *Álbum de família*, não existe lei que não seja a lei do incesto, a família parece pertencer a uma instância primitiva, em um tempo anterior a civilização no qual a voracidade do desejo não se furta a nada. Todos os personagens são motivos pelas próprias paixões, fazendo com que as tragédias individuais se avulsem no texto, cada um deles parece estabelecer e seguir sua própria lei, em uma constante anulação do outro. O desejo, em seu ímpeto, faz ruir os muros do Édipo e demonstra, como o Nonô, que a dor do gozo pode ser devastadora. Assim, *Álbum de família* está assentada nos escombros da moral, a teia de infidelidades elaboradas por Jonas e D. Senhorinha, é antes de mais nada, uma teia narcísica, na qual os seus rebentos são os únicos objetos possíveis.

Portanto, torna-se possível aferir que não existe lei que consiga suprimir a impetuosidade do desejo, ao passo que, também, não existe a possibilidade de suprimir a sua contenção. Como foi apontado no capítulo dois, o desejo está intrinsecamente ligado a instâncias infantis passadas – que reverberam nas escolhas objetais posteriores -, o que não anula a sua capacidade de ser perpassado pelos eventos do presente, como aponta Alonso (1985, p. 18) “[...] o desejo remete a um passado, mas ao mesmo tempo este passado, na temporalidade freudiana, é sempre ressignificado a partir do presente.” De fato, o desejo carrega as singularidades do sujeito, que antes de mais nada, é um sujeito desejanter.

Ademais, as fantasias se estabelecem como forma de tentar mitigar essa relação conflitante entre o sujeito e seu desejo – que nunca será alcançado em sua plenitude -, dessa forma, substituímos a satisfação impossível do desejo incestuoso por uma satisfação parcial em forma de fantasia. Freud considerou a fantasia enquanto realidade psíquica, fazendo com que ela não fosse apenas considerada como uma possibilidade, mas, sim, a forma com que o sujeito lida com a realidade que o cerca. Isso, faz com que a fantasia, então, consiga modelar nossa realidade, fazendo com que um objeto seja enxergado de formas distintas por diferentes sujeitos. Nasio (2007) traz uma afirmação muito interessante disso, “Meu amado é uma fantasia e sou uma fantasia para ele” (p.18).

Não obstante, a infidelidade só poderá ser compreendida em sua complexidade quando for pluralizada, dessa maneira, o que temos de fato são infidelidades que correspondem a rupturas de códigos não apenas sociais, mas sobretudo de arranjos objetivos de cada união. Assim, o que pode ser considerado um ato de infidelidade para alguns pode ser um atributo fundamental para a manutenção da união de outros. Sob esse viés, os impulsos desejantes podem esbarrar nas fronteiras do casamento monogâmico, o que fará com que uma questão se imponha: ser fiel a esse desejo ou aos códigos firmados com o outro? A resposta possível será aquela que equaliza as demandas do sujeito com as demandas do outro, que não podem deixar de ser consideradas.

Por fim, o ato sexual sempre esteve sob a égide de algum código social, religioso ou de estado, o que lançava sempre o sujeito nos intempestivos mares da angústia, e o fazia, inclusive, sua carne padecer frente os açoites da moral. Ao vincular o ato sexual ao matrimônio, a infidelidade passou a ser apedrejada em praça pública, o que nunca a faz deixar de existir, ao passo que a união monogâmica ocidental, tem demonstrado suas muitas limitações, pois não existe lei que consiga suprimir a impetuosidade do desejo. Assim, esse mal-estar se estende até o divã, e ocupa ao menos tempo o seu espaço, esbravejam sobre a ânsia de amar, o medo da solidão, o afugentamento do desejo e certeza da infidelidade.

REFERÊNCIAS

- AMENO, Agenita. A função social dos amantes na preservação do casamento monogâmico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BARROS FILHOS, Clóvis de. Inovação e traição: um ensaio sobre fidelidade e tecnologia. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2017.
- CALLARI, Alexandre. Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra no cinema e televisão. São Paulo: Editora Évora, 2012.
- CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHUSTER, Arnaldo. Infidelidade e traição: um estudo psicanalítico sobre infidelidade e outros problemas conjugados, conjugais e cotidianos. Canoas – RS: Editora Universidade Luterana do Brasil, 2015.
- COELHO, Caco. (Org.). O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagens (1928-35). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. História do amor no Brasil. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

_____, Mary. Sexualidade e erotismo: uma história no Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

FARIA, João Roberto. (Org.). A história do teatro brasileiro I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Editora Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.

FERREIRA, Carlos Alberto de Mattos. Freud e fantasia: os filtros do desejo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund. Arte, literatura e os artistas. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. As pulsões e seus destinos. Tradução Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. Neurose, Psicose, perversão. Tradução Maria Rita Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuições à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HADDAS, Gisela. Amor e fidelidade. São Paulo: Casa do Psicólogo Editora, 2009.

HUBERT, Marie-Claude. As grandes teorias do teatro. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LINS, Ronaldo Lima. O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Livraria Franco Alves Editora, 1979.

LOPES, Angela Leite. Nelson Rodrigues: trágico, então moderno. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações. São Paulo: Editora Perspectivas, 1992.

_____, Sábato. Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MARQUES, Fernando. Um teatro hiperbólico. Revista Cult, Rio de Janeiro, v. 41, p. 41-49, dez. 2000.

MARTUSCELLO, Carmine. O teatro de Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

NAOURI, Aldo. Adultérios. Tradução Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

NICÉAS, Carlos Augusto. Introdução ao narcisismo: o amor de si. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

RABINOVICH, Diana. A significação do falo: uma leitura. Rio de Janeiro: Editora Cia de Freud, 2005.

RHINOW, Daniela Elyseu. A mitologia desagradável de Nelson Rodrigues. *Revista Cult*, Rio de Janeiro, v. 41, p. 50-51, dez. 2000.

RODRIGUES, Nelson. *Flor da obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Teatro completo: peças psicológicas e míticas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Teatro completo: tragédias cariocas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

STEARNS, Peter N. *História da sexualidade*. Tradução Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

VAINFAS, R. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VITORELLO, Daniel Migliani. *Mantenha distância: o imaginário obsessivo de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

XAVIER, Ismail. Anatomia da decadência. *Revista Cult*, Rio de Janeiro, v. 41, p. 57-61, dez. 2000.

ZIMERMAN, David E. *Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica*. Porto Alegre: Editora Artmed, 1999.