

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

FABIANA CARVALHO RATTI

Modos de Gozo na dor de existir:

Um estudo psicanalítico sobre *A Falecida* de Nelson Rodrigues

Mestrado em Psicologia Clínica

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

FABIANA CARVALHO RATTI

Modos de Gozo na dor de existir:

Um estudo psicanalítico sobre *A Falecida* de Nelson Rodrigues

Mestrado em Psicologia Clínica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Naffah Neto.

São Paulo
2014

Banca Examinadora

São Paulo, _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Alfredo Naffah Neto pela leitura atenta, de forma a contribuir para que minha escrita lacaniana ficasse cada vez mais acessível. Aos colegas do grupo de pesquisa que interrogavam pontos permitindo o avanço do trabalho.

Ao Ivan Estevão, amigo e parceiro no projeto de escrita, meu agradecimento pelas boas discussões clínicas e teóricas, leituras e bom humor, essenciais para o andamento do trabalho.

Ao professor Christian Dunker, pela dedicação ao ler e apontar detalhadamente as contribuições que podiam trazer avanços para esta pesquisa.

Ao professor Oscar Cesarotto, sempre presente em momentos importantes, contribuindo para o aprofundamento do trabalho e para meu crescimento como psicanalista.

Meu agradecimento à Deulza, Lugui e Paula Prates, que leram com bastante atenção e muito contribuíram para o andamento da pesquisa.

As ideias desenvolvidas na dissertação tiveram origem na Oficina de Psicanálise Lacaniana, ao lado da psicanalista Aida Schwab, através de estágios e atendimentos clínicos embalados por ricas discussões que me possibilitaram um olhar clínico e a aposta em meu ato de analista.

Meu especial agradecimento ao querido professor Marcio Peter de Souza Leite (*in memoriam*) que nos grupos de estudo nos estimulava com leituras psicanalíticas atualizadas, promovendo o exercício do raciocínio clínico.

Aos professores, psicanalistas, alunos e analisantes que, ao longo dos anos, vêm estimulando, interrogando e contribuindo para o crescimento e fortalecimento do meu amor pela área da saúde mental.

Finalmente, aos amigos e familiares que estiveram próximos e contribuíram para que eu pudesse desenvolver este trabalho cercada de amor e muitas alegrias. Em especial aos meus pais que me estimularam na leitura e me apresentaram a obra de Nelson Rodrigues. Agradeço às minhas lindas filhas que, por entre diversões, passeios e noites mal dormidas, muito contribuíram para eu me responsabilizar por pagar o preço de meus desejos.

*Dedico este trabalho ao amor da minha
vida, Lugi, por sempre estar próximo e
incentivar o meu crescimento...*

RATTI, C. Fabiana. **Os modos de Gozo na dor de existir**: Um estudo psicanalítico sobre *A Falecida* de Nelson Rodrigues. Dissertação de Mestrado. Orientador: Alfredo Naffah Neto. Programa de Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil. (2014)

RESUMO

Esse trabalho partiu de interrogações clínicas. Porém, ao invés de nos fixarmos num caso clínico, escolhemos um recorte da cultura, uma peça, *A Falecida* de Nelson Rodrigues, para desenvolver o tema proposto: os modos de gozo na dor de existir. Dessa forma, mantemos o sigilo ético do consultório e utilizamos um recurso contemporâneo à psicanálise como forma de articular as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981). Iniciamos com uma contextualização histórica, tanto da vida de Nelson Rodrigues, quanto da época em que a peça foi escrita e a escola literária a que pertence. Somente como pano de fundo para darmos início às discussões da ordem da psicanálise, tendo como interrogação: qual seria o modo de gozo de Zulmira, personagem principal de *A Falecida* (1953/1985), que tem como projeto de vida, um velório retumbante? Em seguida, abordamos a questão da tragédia. Fazemos um recorte da peça *Antígona* (2009) de Sófocles, articulando alguns autores contemporâneos com o que Lacan desenvolve sobre esse tema no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988). Abordamos conceitos como: A Coisa freudiana, o desejo puro de morte e o gozo transcendente. Então, fazemos um contraponto entre as personagens Antígona e Zulmira a partir do texto *Luto e Melancolia* (1915/1996) de Freud. No capítulo seguinte, fazemos uma passagem até O Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), momento em que Lacan reposiciona sua clínica ao falar sobre o gozo feminino. Discutimos assim, máximas propostas por Lacan como: *A mulher não existe e não há relação sexual*. Momento em que trabalha a lógica do não-todo e da descontinuidade, enfatizando a ideia da não complementaridade entre os seres. Na sequência, escolhemos três autores que escrevem sobre personagens de Nelson Rodrigues tendo como referência o Seminário *Mais, ainda*, e então, passamos para um estudo da obra escolhida. No quarto e último capítulo, chegamos ao cerne de nossa pesquisa ao caminhar pelos Seminários *R.S.I.* (1974-1975) e *O Sinthoma* (1975-1976/2007), momento em que Lacan descreve a articulação borromeana entre real, simbólico e imaginário, colocando um 4º nó, uma amarração dos três registros, como sintoma do sujeito. Então, discorremos sobre os possíveis modos de gozo - por entre a inibição, o sintoma e a angústia - e lançamos como hipótese a inibição melancólica como possível modo de gozo de Zulmira.

Palavras-Chave: Nelson Rodrigues; Modos de gozo; Psicanálise; nó borromeano

ABSTRACT

Modes of *jouissance* in the pain of existence: A psychoanalytic study of “A Falecida” by Nelson Rodrigues

This work grew out of clinical concerns. Instead of settling on a clinical case to develop the theme, we chose a cut of culture, the play *A Falecida* by Nelson Rodrigues: the modes of *jouissance* in the pain of existence. Thus, we maintain ethical confidentiality of clinics and use a contemporary psychoanalysis feature as a way to articulate the psychoanalytic theories of Sigmund Freud (1856-1939) and Jacques Lacan (1901-1981). We begin with a historical context of both Nelson Rodrigues' life, a famous Brazilian playwright, and the time when the play was written, as well as the literary school to which he belongs. As a background context to the discussions on the eyes of psychoanalysis, we make the question: what would be the mode of *jouissance* of Zulmira, main character of *A Falecida* (1953/1985), whose life project is a fantastic funeral wake? Then we address to the issue of the tragedy. We selected *Antigone* (2009) by Sophocles and articulated some contemporary authors with what Lacan elaborates on this theme in *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959–1960), we make a counterpoint between *Antigone* and Zulmira characters from *Mourning and Melancholia* (1915) by Freud. In the next chapter, we discuss *Le séminaire, Livre XX, Encore* (1972-1973), at which Lacan changes his clinic while talking about *jouissance féminine*. Thus, we discuss Lacan quotes “*la femme n'existe pas*” and “*il n'y a pas de rapport sexuel*”, when he discussed the *pás-tout* emphasizing the idea of non-complementarity between beings. Following, we chose three authors who write about characters of Nelson Rodrigues and we take as reference *Le séminaire, Livre XX, Encore*, and then we move on to a study of the work chosen from this reference. In the fourth and final chapter, we come to the core of our research while reading through *Le Séminaire, Livre XXII R.S.I.* (1974-1975) and *Le Séminaire, Livre XXIII Le Sinthome* (1975-1976), when Lacan describes the *Borromean knot* between real, symbolic and imaginary, adding a 4th node, holding the other three together, as a symptom of the subject. So, we discussed the possible modes of *jouissance*, through inhibition, symptom, and anxiety, and hypothesized the melancholic inhibition as a possible mode of *jouissance* of Zulmira.

Key-words: Nelson Rodrigues; Modes of *jouissance*; psychoanalyse; Borromean knot

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Peça: <i>A Falecida</i>	9
Metodologia.....	14
CAPÍTULO I	
Contexto histórico: Nelson Rodrigues - Expressionismo	18
CAPÍTULO II	
A tragédia.....	24
<i>Antígona</i>	29
<i>Antígona</i> e a psicanálise.....	36
<i>Antígona</i> e o Luto.....	47
<i>A Falecida</i>	56
<i>A Falecida</i> e a inibição melancólica.....	64
CAPÍTULO III	
O não-todo	77
As Mulheres de Nelson Rodrigues.....	86
<i>A Falecida</i> e o gozo feminino.....	99
CAPÍTULO IV	
Nó borromeano.....	109
Sintoma e inibição para Freud.....	115
Sintoma e inibição para Lacan.....	120
Dor de existir: Inibição melancólica como possível modo de gozo.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu de interrogações clínicas que surgiram a partir do trabalho psicanalítico realizado em ONGs e consultório particular ao longo de 15 anos. A experiência de lidar com o constante para *Além do Princípio do prazer*, testemunhando, como analista, dores e sofrimentos, vendo que perante alguns caminhos possíveis, muitas vezes, o sujeito escolhe situações em que coloca em risco sua integridade física e/ou psíquica, destrói os laços afetivos, as parcerias profissionais, os vínculos familiares. As pessoas, frequentemente, com justificativas de que *o inferno são os outros*, saem de seus trabalhos, brigam com as famílias, colocam impedimentos inacreditáveis para situações simples, fraturam relações, tomam atitudes corrosivas de destruição a curto, médio ou longo prazo e parecem não perceber que seus atos contribuem para as conseqüências devastadoras e drásticas em suas vidas. Ou seja, as pessoas colocam-se em situações-limite e, muitas vezes, ficam ante uma tragédia iminente. Estas evidências suscitaram interrogações relevantes para o começo de uma pesquisa.

Toda essa problemática foi o que Freud percebeu ao longo de sua investigação clínica: a sobre-determinação das leis do inconsciente e a responsabilidade da pessoa em fazer suas próprias escolhas. Outra característica interessante é o fato de, com alguma frequência, essas mesmas pessoas parecerem estar integradas à sociedade e inseridas em seus meios. Trabalham, estudam, relacionam-se em família, namoram, etc. Apesar desse contexto, apresentam uma forte dor de existir. São sujeitos que sofrem com suas escolhas, com a dificuldade de nomear seus desejos, de desembaraçar-se da demanda do Outro, de posicionar-se frente ao outro.

Podemos dar alguns exemplos. Jovens que estudam, às vezes trabalham, têm amigos, saem, vão às baladas, têm vida sexual ativa. No consultório do analista, dizem que estão em profundo sofrimento, que não gostam de muitas das coisas que fazem, que sentem uma angústia profunda e em muitas sessões, choram, não conseguindo nomear seus sentimentos. Ou mesmo, adultos de meia idade que construíram uma vida, que têm família, trabalham, têm moradia e, no consultório, demonstram não

entender o que fizeram de suas vidas, por que passaram tanto tempo com seus cônjuges, por que escolheram um trabalho ou uma casa se preferiam ter feito outras escolhas.

Ou seja, a clínica como ela é... A desmontagem de uma construção, a queda do sentido estagnante do véu que ofusca a visão desejanste. O sujeito, na clínica, fica ante o vazio e precisa responder por seus passos, por seus modos de gozo.

Desta forma, selecionamos um recorte da cultura para fazer uma reflexão, a peça: *A Falecida* (1953/1985) de Nelson Rodrigues, ao invés de utilizarmos um caso clínico. A escolha justifica-se pelo tema abordado pelo autor relatar paródias da condição humana. Sua obra apresenta uma inversão constante nas personagens. De mocinhas bem comportadas e vítimas de situações terríveis, elas passam a ser personagens principais, amplamente responsáveis por seus destinos cruéis. Por melhores que sejam ou por mais que se esforcem, existe algo mais forte que elas.

Na clínica, essas personagens desfilam no divã. Como exemplo, podemos narrar um fato clínico. Um moço de seus 25 anos que fez administração, trabalhava, era muito gentil, vivia com o pai e os irmãos, dizia que o relacionamento entre eles era péssimo, não se falavam, não almoçavam ou jantavam juntos, não se cumprimentavam. Ele tinha uma namorada de uns 10 anos de relacionamento, que era também muito difícil. No trabalho, não se dava muito bem com as pessoas e não tinha muitos amigos. Ele colocava-se como se fosse ótimo e os outros terríveis. Na relação com a analista ele era gentil, sempre presente e compreensivo. Nas sessões, falava muito sobre a namorada. Seus defeitos, sua incompetência, sua paralisia e a inabilidade no namoro. Ele era muito bem apessoado e de certa forma, carismático, sempre contava de uma paquera de uma moça, de um olhar. Ao longo do atendimento, surgia na analista, com frequência, as interrogações: *por que ele não se separa dela? Por que não fica com outra?* Chegou uma sessão em que ele anunciou que havia desmanchado. Comemorou e estava feliz. Passadas umas três sessões, ele anunciou que estava namorando uma nova pessoa. Essa era uma repetição da anterior. Ele tinha três, quatro opções e, batata! - como diz Nelson Rodrigues - escolheu a que mais se assemelhava à primeira namorada, nos defeitos de que tinha repulsa e de quem dizia querer ficar longe. Ou seja, não eram as pessoas ao redor, mas uma escolha inconsciente dele, uma

necessidade em ficar nessa posição subjetiva frente às mulheres, uma compulsão à repetição. Por alguma razão, ele precisava disto, independentemente da outra pessoa. Levou ainda algum tempo para que ele deixasse essa posição subjetiva.

Podemos associar esse caso à peça *Perdoa-me por me Traíres* (RODRIGUES, 1957/1985). Por um detalhe. Resumidamente falando, no começo da peça, a personagem principal é conduzida, induzida pelas amigas, ao que parece, a ir para a Casa de Madame Luba, digamos, ser garota de programa. O tempo todo parece ao expectador/leitor que ela não teve escolha, não teve saída, era sua única opção perto dos mal-feitores ao redor. Porém, na última página da peça, após toda uma tragédia constituída e não haver mais ninguém que a obrigasse a fazer uma coisa ou outra, ela, de livre vontade, disca em desespero e diz:

“ – Póla Negri! Sou eu, Póla Negri! Glorinha! Bem obrigada! Olha: eu vou sim, avisa à Madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que está tudo azul. Bye bye.” (1957/1981, p. 179).

Podemos observar, neste exemplo, que foi uma escolha sua voltar para a Casa de Madame Luba e não precisou de uma terceira pessoa que a colocasse como vítima da situação. Muitas vezes vemos isso acontecer na clínica. Ocorrem certas escolhas, em que o sujeito responsabiliza terceiros pelas consequências, mas que no fundo, são escolhas inconscientes que definem sua própria vida.

São detalhes de uma peça: uma fala, uma cena, personagens que desfilam diante do analista. A peça *Perdoa-me por me Traíres* (RODRIGUES, 1957/1985) tem muitas outras nuances que podemos associar a outros casos, bem como às outras 16 peças do autor que apresentam personagens vívidos, muito semelhantes aos encontrados no divã do consultório do analista. Do palco para o divã, mas não com menos luzes, cores e momentos trágicos.

Essa passagem que discutimos nos remete ao texto de Freud, *Além do princípio do prazer* (1920/1996), em que ele diz que as pulsões não tendem ao prazer, como ele pensara até então; as pulsões têm uma tendência enganadora, parecem tender para a vida, para a mudança, mas ficam na repetição e na mesmice. É a partir desse

conceito de repetição da pulsão que Lacan nomeia o gozo como o excedente da movimentação pulsional.

Como relatamos no caso clínico, se o sujeito dizia sentir-se tão mal frente a uma mulher e ao desvencilhar-se dela retorna para uma posição muito parecida, algo existe que não está podendo ser visto e não está podendo ser dito. Há uma outra ordem em jogo. Uma necessidade de ocupar um lugar, uma escolha de objeto fálico, uma posição que distancia o desejo da vontade. A pessoa diz querer algo, mas seus atos a levam para uma outra direção. Ali existe uma satisfação outra que ainda não pode ser nomeada. Ali existe um gozo. Um gozo que chega em pedra bruta ao consultório do analista e há de ser lapidado no exercício de uma análise.

Este trabalho tem como objetivo articular a psicanálise à experiência clínica, através de uma obra de Nelson Rodrigues. Partimos de textos de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1900-1981) no intuito de investigar os modos de gozo do sujeito. Nosso objetivo específico é refletir sobre qual seria o modo de gozo em Zulmira, personagem central de *A Falecida*.

É a partir da obra de Marquês de Sade (1740-1814), com livros como *Justine* (1791) e *Filosofia na Alcova* (1795), que Lacan investe na questão do gozo, no ano de 1959-60 com O Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988) e depois com o texto *Kant com Sade* (1963/1998). Esses estudos são preciosos para acompanhar o desenvolvimento de Lacan, sob a perspectiva de que não existe um bem universal, existe o desejo singular. O ser humano lida, o tempo todo, com o engodo entre desejo e vontade. Entre o que diz querer e pensa querer e a direção que efetivamente segue ou consegue seguir.

No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), através da tragédia, Lacan discute a ética do psicanalista e a ética do sujeito na escolha dos objetos. Utiliza-se de recursos filosóficos do alemão Immanuel Kant (1724–1804), que forneceu um pano de fundo intelectual com conceitos de grande importância para teóricos posteriores, abrindo as portas para o romantismo e afastando-se da teodicéia.

Marvin Carlson, professor de Teatro e Literatura Comparada, ao escrever *Teorias do Teatro* (1984) cita Kant em sua concepção de ser o “universo incompreensível para o homem” (p.170). Segundo o autor, Kant tem um ponto de vista filosófico em que “o espírito humano é independente da natureza e assim é criador de sua própria ordem e significado” (CARLSON, 1984, p.253). Foi este um dos primeiros passos para uma visão de mundo em que não existe uma realidade única compartilhada por todos, mas maneiras particulares de olhar a realidade.

Segundo Carlson (1984), Kant tem uma visão da arte como idealização, mas ainda é um movimento filosófico que acredita ser possível chegar a uma plenitude, a uma harmonia... chegar à “verdade eterna oculta por trás da realidade mundana” (1984, p.243). Kant, através de seus estudos e com a ideia do imperativo categórico, constrói a máxima: “Age de tal modo que a máxima da tua ação se possa tornar princípio de uma legislação universal” (CARLSON, 1984, p.243). Kant propõe uma lógica moral, seguindo a ideia de um bem comum e de valores universais coordenados pelo campo da razão.

Contemporâneo a Kant, Marquês de Sade o segue no ponto de vista de que o “Universo é incompreensível para o homem” (CARLSON, 1984, p.445) e que cada um captura um ponto da realidade, mas Sade faz um avanço. Percebe que o ser humano goza na alegria e na dor. Sade percebe que o ser é capaz de se humilhar, de rastejar, de sangrar física e emocionalmente por um minuto de júbilo. Ele relativiza o bem comum. Em sua obra, questiona a lei moral, a ideia de uma lógica única e de uma harmonia última a se atingir. Percebe que visceralmente o homem goza e isso não passa pelo sujeito racional, sublinha Lacan em *Kant com Sade* (1963/1998).

Segundo Carlson (1984), o teatro romântico e realista são bem mais Kantianos do que o teatro moderno. Aproximam-se mais do teatro grego quanto à verossimilhança, à preocupação em educar o público recorrendo à moral vigente e a uma estética voltada para a problemática social. Por outro lado, o movimento modernista e, particularmente o expressionismo, vieram dizer que, para existir teatro, não é preciso a verdade em si, as regras clássicas, a moral, o bem maior e um padrão universal para as coisas existirem, como era necessário até então.

De acordo com Carlson (1984), o modernismo rompe com padrões clássicos que estavam estabelecidos desde Aristóteles em *a Arte Poética* (2003). Regras rígidas como temporalidade, espacialidade, verossimilhança e determinadas marcações no palco dão espaço para o imprevisto e o acaso. Dramaturgos de peças modernas como Strindberg (1849-1912) apostam nos artistas cujas obras são governadas pelo acaso, pela confusão e pelo inesperado. Assim, mais estimulante e fascinante será. A arte passa a ser a revelação da realidade, independente de tempo e espaço ou de questões morais ou éticas.

A psicanálise também trabalha com a evidência de que não existe uma realidade absoluta. Foi um movimento filosófico, intelectual e cultural que, na passagem do século XIX para o século XX, culminou numa outra lógica que não a do iluminismo. A psicanálise fez avanços com sua noção de inconsciente e subverteu a ordem cartesiana. A lógica do inconsciente, entre algumas variações que sofreu ao longo dos tempos, é pautada no caos, na dúvida, na incerteza e no não-sabido. Na nova ordem social, a psicanálise e as artes apontam que a “realidade” inclui a errância, o caos, o desgoverno dos atos e das palavras.

O texto de Lacan, *Kant com Sade* (1963/1998), demonstra que há um custo para o ser humano lutar em direção ao desejo. A inércia e a repetição podem ganhar espaço e o sujeito pode se corromper, deixar o Outro controlar, ficar na queixa e na impotência. É como a primeira fase de uma análise. É preciso bastante esforço para sair da queixa e passar a posicionar-se como sujeito participante de sua própria vida. Sair de uma posição alienada para um projeto desejante.

As pessoas fazem escolhas e não necessariamente pensam sobre as consequências e os seus respectivos custos. Chegam num ponto do seu caminhar e não entendem o que aconteceu, passam a responsabilizar terceiros e colocam-se em posição de vítima. Os sujeitos agem dessa forma em pequenas e grandes decisões. Frases do tipo: “Vou casar, se não der certo separa”, “Fiz qualquer coisa de faculdade, o que dava para passar”, “Larguei aquele emprego porque não me dava com a vizinha de porta”, etc. São frases que mostram decisões que, a longo prazo, fazem uma grande diferença na vida do sujeito, têm um alto custo não contabilizado no momento da decisão.

Existem outros que “colocam uma coisa na cabeça”. Podemos ver aqui alguns exemplos: *Eu quero fazer Medicina*. A pessoa faz anos de cursinho, não entra em Medicina, e quando a escutamos, vemos que não tem interesse em saúde, gosta de outras matérias. Quando ouvimos melhor o sujeito, percebemos que existia uma rivalidade, um narcisismo, algo mais forte que fazia com que ele se direcionasse nesse caminho a ponto de ficar anos nesse investimento. *Eu vou namorar o mais bonito da turma*. A pessoa relata que fica tempos tentando conquistar o mais bonito, faz peripécias, sujeita-se às mais difíceis situações e gargalha dizendo: *Eu consegui, ele se apaixonou por mim e eu nem gostava dele!* Ou seja, o sujeito fica alienado no Outro, vai em busca de objetos fálicos que não se sustentam, fazem grandes esforços por uma pirraça e têm dificuldade em responsabilizar-se por suas escolhas e atos.

Podemos relatar uma situação clínica para ilustrar. Uma moça chega triste ao consultório. Aos 35 anos, diz estar sozinha, não ter namorado e não entender o motivo disto. Enfatiza o intuito de namorar e constituir família. Demonstra ciência de suas qualidades, de sua competência profissional e de seus cuidados para com a família. O que há de errado? Ao contar sua história, empolga-se e diz às gargalhadas sobre seu tempo de juventude, as saídas, as baladas, os amigos, as traições e enganações que fez com seus namorados ao longo de anos. Ou seja, há um gozo no qual as leis do inconsciente imperam. Somente com algumas sessões ela começa a perceber que os seus atos no passado construíram o seu futuro, no caso, o seu presente. Até o momento em que chega para a análise, está alienada, sentindo-se vítima da situação, repetindo frases muito comuns no mundo atual como: *Os homens não prestam, não querem nada com nada. Eu sou uma desgraçada, é falta de sorte, tenho o dedo podre para escolher*. Repetia frases do senso comum que a eximiam de seus atos e escolhas inconscientes.

Algo estava encoberto. Algo a impedia de vincular-se ao outro, fazer laço e realizar seu projeto de namorar e constituir família. O que ela queria de fato? Qual seu desejo? Desejava realmente formar uma família? Se ela desejava casar-se, por que destruiu a relação com tantas pessoas interessantes que pareciam ter o mesmo projeto que ela?

O gozo recobre o espaço que não está podendo ser visto e nem pensado. O sujeito esforça-se para ir numa direção e não se dá conta que poderia ter ido por outra. O sujeito diz querer algo e, com o tempo, percebe desejar outra coisa. Por questões narcísicas, edípicas, de rivalidade, de temor, de angústia, de inibições, de escolha de objetos fálicos, etc., o sujeito perde-se de seu desejo. Com tanta dificuldade que existe em nomear o desejo, o gozo encontra vazão e abre-se assim uma comporta para os mais diferentes modos de gozar.

A escolha recaiu sobre *A Falecida* (1953/1985) pelo fato de Zulmira, personagem principal da peça, ter algumas semelhanças com os casos que discutimos anteriormente, sobretudo, em relação ao modo de gozo - quando coloca sua vida física e psíquica em risco. Também, pelo fato de ser uma obra contemporânea à psicanálise. Segundo Eudimir Fraga (1934-2001), especialista na obra de Nelson Rodrigues, esta é uma peça expressionista e inclui uma realidade fragmentada, não-toda. Foi escrita sob os mesmos ares intelectuais, os mesmos referenciais e uma ótica próxima à da psicanálise. Faremos esse paralelo ao longo do trabalho contribuindo assim para a discussão clínica.

A questão dessa pesquisa gira em torno dos modos de gozo da personagem central da peça escolhida. Será utilizada como um protótipo do que observamos na clínica da atualidade. A postura das personagens, as relações inter-pessoais, o posicionamento e os discursos serão tomados como um paradigma clínico com o objetivo de traçar uma discussão sobre os modos de gozo de um sujeito frente a seu desejo.

Peça: *A Falecida*

A Falecida (1953/1985) narra a trajetória de Zulmira, uma mulher de classe média carioca, que casou há pouco mais de um ano e que tem como projeto de vida um velório glorioso. Esta peça está entre as “Tragédias Cariocas” de Nelson Rodrigues. É dividida em três atos, e tem Zulmira como personagem principal. Abaixo segue um pequeno resumo para começarmos o trabalho.

No primeiro ato, Zulmira vai a uma cartomante que lhe diz apenas para ter cuidado com uma mulher loura e, ao conversar com seu marido Tuninho, decidem que esta mulher seria sua prima e vizinha, Glorinha. Nesse primeiro momento da peça, vemos Zulmira efusiva, dialogando, entretida com a vida e com seu futuro, mas já aparecem algumas falas que apontam o desencontro, o distanciamento do casal. Mais à frente, Zulmira diz ter-se convertido. O marido a convida para ir à praia, e esta diz que sua religião não permite e que jogou o maiô fora. Tuninho pede um beijo e ela diz que não pode beijar. O marido se reúne com a família para discutir sobre a esposa. Fala com o sogro e a sogra. Expõe o que vem passando com as mudanças de sua mulher. Zulmira chega mesmo a falar que Tuninho deveria arrumar uma amante e depois volta atrás em sua palavra.

No segundo ato, o dramaturgo apresenta o investimento da personagem principal em seu grande projeto de ter um funeral glorioso. Os funcionários chulos da agência funerária discutem futebol, mulheres e pequenas trapaças. Como conseguir ganhar mais dinheiro com um funeral? Os valores são invertidos e a lógica do oportunismo ganha espaço acompanhado do humor escrachado do autor. Percebemos isso através de frases como: “Timbira – A solução do Brasil é o jogo do bicho! E, sob minha palavra de honra, eu se fosse presidente da República, punha o Anacleto (o bicheiro) como Ministro da Fazenda!”¹ (RODRIGUES, 1953/1985, p.76).

¹ Mal sabia Nelson Rodrigues que isso não é humor, mas uma realidade vivida em nosso país menos de meio século depois. Mas isso é outra história.

Zulmira, na agência funerária, conversa com Timbira para organizar um enterro em grande estilo, pensa em todos os detalhes, para que Glorinha e as pessoas da vizinhança admirem seu enterro. Se olharmos a lista das personagens da peça, Glorinha não está entre elas, mas tem uma forte presença na peça, faz parte da trama dramática via o discurso e o imaginário de Zulmira. Até então, o público sabe que Glorinha é uma prima bastante recatada que teve um câncer, um tumor em um dos seios.

Na agência funerária, a princípio, Zulmira diz que o enterro é para uma amiga, e com o tempo, o público percebe que ela prepara seu próprio enterro. Ela vai a um médico e não apresenta nenhuma doença, parece ter asma, mas ela não está se manifestando no momento. Não acredita no médico e passa a crer fervorosamente em sua morte, a ponto de dizer: “Pelo amor de Deus, diz que eu vou morrer! Vou morrer?” (RODRIGUES, 1953/1985, p. 96) e faz seu último pedido ao marido: procurar a agência funerária que irá preparar seu enterro da maneira como ela quer e uma pessoa específica que irá pagar este enterro. Tuninho promete fazer o que ela pede e fica um pouco desconfiado.

Zulmira entrega-se a seu projeto quase que de olhos fechados. Até o próprio agente funerário impressiona-se. Timbira diz – “Casada e me deu uma bola tremenda!” (RODRIGUES, 1953/1985, p.85). Depois, Timbira diz não saber de nada, se ela está dando bola ou não. Se existe a pessoa que ela promete como defunta ou não. Mas afirma ter certeza de uma coisa: as mulheres são loucas.

O segundo ato retrata ainda mais o alheamento da personagem principal. Ela deixa de ter vida sexual com o marido, começa a achar tudo nojento, passa a falar em doença e a sentir dores pelo corpo. Ela está cada vez mais obcecada por Glorinha, cada vez mais ligada às suas fantasias e ao seu imaginário. Os diálogos entre ela e o marido parecem não ter comunicação. São monólogos. Cada qual fala de um assunto, se interessa por uma questão. Cada qual com sua vida. O marido, porém, ainda tenta fazer algum laço. Insiste para que ela vá ao médico, se preocupa de ela não estar dormindo bem, quer saber o que o médico falou. Zulmira, por sua vez, foge do médico porque não quer ir de combinação furada, reclama que é um médico ruim, que Glorinha tem um melhor e mais caro, que ela é uma infeliz.

Zulmira fica brava ao receber o diagnóstico do médico de que “não tem nada”. O marido não entende. E ela, mais uma vez, fratura a ligação entre ambos: “Por que é que você não se mete com sua vida? Por que é que não deixa de dar palpites?” (RODRIGUES, 1953/1985, p.88). Ao que Tuninho retruca: “Perde essa mania de morte.” (p.89).

Um pouco mais à frente, no final do segundo ato, o marido entra no quarto do casal falando de futebol. Ela, mais uma vez, não acompanha o raciocínio do marido. E assim, eles monologam. Tuninho aponta o alheamento da esposa: “Parece que vive no mundo da lua.” E, na sequência, diz: “Às vezes, tenho inveja de ti. Tu não te interessas por futebol, não sabes quem é Ademir, não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.94).

Após essa constatação do marido, ela passa mal e, antes de falecer, faz seu último pedido a ele. Um enterro de glória. Passa um nome para ele: João Guimarães Pimentel. E diz que essa pessoa irá pagar seu enterro, se ele for falar com ele, já que não estão em situação favorável para pagar um grande enterro.

No final do segundo ato temos a morte de Zulmira, por complicações com a asma, justo no dia de Fluminense e Vasco, paixão de seu marido. O terceiro ato se inicia com sua mãe chorando e coordenando o funeral, pensando em todos os detalhes do que a filha queria, desde peças íntimas especiais para o dia do enterro até roupas e sapatos. Uma vizinha, vendo o quarto lotado de pessoas, pergunta à mãe se não era melhor colocar algumas para fora até vestir o corpo, ao que a mãe responde: “Não põe ninguém para fora! Ninguém! Deixa todo mundo! Minha filha queria que todas as mulheres da rua estivessem no quarto, quando a vestissem...” (RODRIGUES, 1953/1985, p.101).

Enquanto as mulheres a vestem, Tuninho vai em busca do nome que sua mulher deixou com ele. Chegando à mansão de Pimentel, se faz passar por primo de Zulmira e então conversam a respeito do encontro entre os dois. Pimentel conta a Tuninho que se encontraram há um ano e que ele “entrou de sola”, ou seja, nem foi preciso falar um “bom dia”, se apresentar, etc. Foi no banheiro da sorveteria de “bate-

pronto”. Pimentel conta que voltaram a se ver e se tornaram amantes, até que um dia, deram de cara com... Glorinha! Ele disse que nesse momento, tudo mudou. Zulmira dizia:

“Agora é que eu sou fria, de verdade. Glorinha não me deixa amar.”

“Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda parte.”

“Ela me impede de ser mulher.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.111).

E então, começou a sentir nojo de beijo, não queria mais contato e foi se afastando do amante. Tuninho ouve tudo como se fosse o primo. Pimentel diz que ela odiava o marido e este percebe o desprezo com que ela o havia tratado. Pede 40 mil para pagar o enterro e Pimentel acha muito, não quer pagar. Então ele revela sua natureza de marido, insiste, ameaça-o e consegue o dinheiro. Vai para a funerária, compra o caixão mais barato. Zulmira não consegue o enterro dos sonhos e Tuninho segue para o Maracanã, com o dinheiro, para torcer pelo Vasco. No final da peça, joga o dinheiro para cima, cai de joelhos e chora solitário.

A personagem principal tem algumas características das pessoas que descrevemos anteriormente. Uma mulher que tem família, uma casa, um marido. Sai às ruas, vai ao médico, à cartomante, fala com as pessoas. Pelo menos no começo, estava saudável fisicamente e parecia vir de uma boa família. Ela estava inserida na sociedade. Porém, a questão é que a falta surge. Onde está o desejo? O que Zulmira quer para sua vida?

Zulmira busca algo a mais, tenta dedicar-se a seu desejo, porém, por caminhos que destroem sua integridade física e psíquica. Com a morte, não há como usufruir de sua condição desejante. Tem a esperança de escapar da imortalidade, como os grandes nomes condecorados. Porém, destrói seus laços afetivos, nem mesmo o marido vela de bom grado o seu corpo. Cai no engodo, tão comum, de dizer que *o inferno são os outros*, para justificar seus atos, colocando Glorinha como um obstáculo à sua vida, um Outro intransponível. Ela percebe que seus atos a levariam a consequências tão devastadoras e drásticas em sua própria vida?

Sabemos que o ponto inaugural, para discutir com qualquer linha da psicanálise, é a questão das leis do inconsciente que ofuscam a razão. Édipo agia sem se dar conta das consequências de seus atos. Vamos discutir, nessa pesquisa, pessoas comuns, que levam suas vidas, que aos olhos da sociedade estão bem e que, ao batalhar por seus desejos, colocam-se em situações perigosas quanto à sua própria integridade física e psíquica.

Nosso objetivo é investigar os modos de gozo da personagem Zulmira. Pensar nos vínculos e satisfações pulsionais, bem como suas ligações afetivas e laços sociais frente a seu desejo.

Metodologia

A psicanálise será utilizada como instrumento metodológico de análise de fenômenos clínicos na articulação com um produto cultural: *A Falecida* (1953/1985) de Nelson Rodrigues. Freud nos dá alguns exemplos dessa possibilidade: seu trabalho sobre Leonardo da Vinci, a análise que faz de certos textos de Goethe, o estudo sobre o *Gradiva* de Jensen, a importante pesquisa sobre o sentimento de estranheza [*unheimlich*] que é feita em torno do conto *O Homem de Areia*, de Hoffmann, entre outros. Ou seja, a psicanálise é aqui entendida como um recurso possível de articulação com a cultura de maneira a trazer avanços teóricos e clínicos para a saúde mental.

Mais especificamente, podemos recorrer ao texto *O Estranho* (1919/1996) de Freud, como um paradigma para esse trabalho. Freud divide o texto em três capítulos. No primeiro, apresenta suas interrogações, queria discutir a estética por seu lado negativo, não como costumava ver na literatura, por seu lado positivo, como o belo e o sublime. Queria discutir o horror e o que causa estranhamento. Então, apresenta o que havia visto na literatura, discorre sobre o termo que irá utilizar nos diferentes idiomas e justifica os motivos que o levam a pesquisar a questão do estranhamento.

No segundo capítulo, apresenta o texto de E.T.A. Hoffmann, *O Homem de areia* (1815). Faz um pequeno resumo e o articula com pontos específicos da psicanálise, com os quais deseja trabalhar. No terceiro capítulo, aprofunda ainda mais a psicanálise, usufruindo do texto literário para fazer articulações e levantar interrogações clínicas. Ao escrever *O Estranho* (1919/1996), Freud busca circunscrever um fenômeno clínico, no caso, a problemática da castração, e assim levar novas construções à sua teoria.

Utilizar um produto cultural, no nosso caso, uma peça, é, sobretudo, usufruir de um material ao qual o leitor já pode ter tido acesso. Pode ter uma opinião, uma visão crítica e/ou afetiva sobre a obra. Isso possibilita um olhar mais amplo e participativo

ao ler esta dissertação. Dessa forma, cada um pode ter suas ideias, levantar interrogações e esperamos que o trabalho traga avanços à discussão clínica. Logo, um dos efeitos da literatura é poder ser entendido à luz da metapsicologia.

Para o estudo da obra escolhida e, concomitantemente, para o estudo da clínica, assim como Freud, levantamos as interrogações das quais partimos e apresentamos um resumo da peça. Depois, damos uma contextualização de quando ela foi escrita e também do ponto em que partimos, como analistas, para a discussão. Em seguida, nós a analisamos segundo um referencial de Freud e de Lacan no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988) e finalmente avançamos no estudo psicanalítico a partir do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985).

A obra é realista? É expressionista? Faz parte do teatro do absurdo? Eudinyr Fraga (1994), especialista em dramaturgia, defende que o teatro de Nelson Rodrigues é expressionista por se tratar de personagens que mostram a capacidade do ser humano em “se irmanar na perda da identidade individual, no gosto de amargura e, por mais paradoxal que possa parecer, na comunhão de infelicidades e no delírio pela ausência” (p.7). Ou seja, o dramaturgo apresenta personagens que mostram com profundidade a condição humana, personagens que aparecem diariamente em nossos consultórios, que se dão conta da falta, buscam caminhos e fazem escolhas que nem sempre protegem suas condições físicas e psíquicas. Essa contextualização histórica será discutida no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, abordaremos a tragédia. Alguns trabalhos discutiram a obra de Nelson Rodrigues em psicanálise, ou mesmo em literatura, e utilizaram-se de paralelos com a tragédia grega. Burlim (2009) escreveu *Anjo Negro e Medeia: tragédia nos trópicos*, Fantini (2012) apresentou: *O papel do trágico em Toda Nudez será castigada de Nelson Rodrigues* e discutiu a obra à luz de *Fedra*, de Racine. Charlier (1999) escreveu *O Retorno do trágico em Nelson Rodrigues: Dionísio e alteridade*, e valeu-se de discussões da tragédia com *a Arte Poética* de Aristóteles. Essa é uma constante nas dissertações e teses, pois podemos realmente ver algumas aproximações e diferenças entre as tragédias antigas e as atuais, ajudando-nos a construir o debate.

Partindo desse pressuposto de que a tragédia grega pode nos trazer algumas luzes para a discussão da peça *A Falecida*, no primeiro capítulo, definimos a tragédia pela ótica dos historiadores Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1977). Focamos em *Antígona* (2009) de Sófocles, que Lacan trabalha no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988). É nesse ítem que começamos a desenvolver o mote central desta dissertação: o conceito de gozo para a psicanálise lacaniana. Para tal, recorreremos à obra de psicanalistas como Patrick Guyomard, Christian Dunker e Jacques-Alain Miller. Então, através do texto *Luto e Melancolia* (1915/1996) de Sigmund Freud, traçamos um paralelo entre as personagens Antígona e Zulmira de *A Falecida*.

No terceiro capítulo aprofundamos o conceito de gozo e enfocamos O Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). Para alguns psicanalistas lacanianos, entre eles, Márcio Peter de Souza Leite (2001), é a partir desse Seminário que podemos falar em modos de gozo. Até então, Lacan falava em gozos dispersos, nesse Seminário, Lacan reorganiza o seu ensino e constrói algumas máximas como *A mulher não existe* e *Não há relação sexual*. Então, apresenta a noção de gozo feminino, o qual iremos desenvolver. Em seguida, partimos de três psicanalistas que estudam Nelson Rodrigues e fazem suas análises do ponto de vista da psicanálise lacaniana. Esses autores são: Lucila Darrigo (1999), Daniel Vitorello (2009) e Eliane Schermann (2003). Os três partem de conceitos trabalhados em O Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), porém apresentam enfoques diferentes. Fazemos depois uma análise da personagem Zulmira, valendo-nos do conceito de gozo feminino e da função fálica, sob a ótica desse seminário, enfatizando pontos levantados pelos autores citados.

Finalmente, passamos para o quarto e último capítulo, onde descrevemos o nó borromeano, conceito topológico proposto por Lacan em O Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985) e melhor desenvolvido em O Seminário *R.S.I.* (1974-1975). Exploramos ainda mais a concepção de modos de gozo e levantamos a hipótese de que Zulmira está sob efeito de um modo de gozo específico - a inibição melancólica².

² Inibição melancólica, termo retirado do original: *melancholische Hemmung*. *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt, 1999, vol. X. Trauer und Melancholie. P. 431.

Desta forma, neste último capítulo, pretendemos responder nossa questão inicial articulando a dor de existir, a inibição melancólica e o desfecho trágico de Zulmira.

Nas considerações finais, retomamos os pontos levantados no desenvolvimento do trabalho para avaliarmos o quanto conseguimos alcançar e quais novas questões ficam para futuras pesquisas.

CAPÍTULO I

Contexto histórico: Nelson Rodrigues - Expressionismo

Nelson Rodrigues nasceu em Recife (23 de agosto de 1912) e faleceu no Rio de Janeiro, 68 anos mais tarde. Foi jornalista, escritor e dramaturgo. Começou no Rio trabalhando em jornal e posteriormente seu pai tornou-se dono de um, onde alguns membros da família trabalharam, como diz Ruy Castro em *O Anjo Pornográfico, a vida de Nelson Rodrigues* (1992).

Viveu numa casa simples na zona norte do Rio de Janeiro e, com o crescimento social, intelectual e financeiro da família, mudou-se para Copacabana. Era responsável pelo departamento policial do jornal. Escrevia desde crônicas de esporte a conselhos femininos, com bastante sucesso ao longo dos anos de jornalismo. Em 1929, a família Rodrigues é acometida por uma tragédia. Um irmão é assassinado na redação do jornal por ter publicado matéria sobre a separação de um casal de elite. Após alguns dias, o pai falece de trombose encefálica e, logo em seguida, outro irmão. A família Rodrigues perde o jornal e entra em decadência. Com o tempo, Nelson Rodrigues começa a trabalhar em *O Globo* e logo é atingido pela tuberculose, sendo bastante ajudado pela família Marinho. Casa-se com Elza Bretanha em 1940 e, para fortalecer a renda doméstica, passa a escrever peças de teatro.

A primeira das 17 peças que escreveu foi *A mulher sem pecado* (1941). Com as peças, Nelson Rodrigues ia do horror à glória, do sucesso ao fracasso com muita rapidez. Recebia grandes elogios, assim como sofria violentas críticas. Era defendido pelos artistas e elite cultural, ao mesmo tempo em que era censurado pelo regime. A peça revolucionária *Vestido de noiva* (1943) foi considerada o marco inicial do moderno teatro brasileiro.

A peça *A Falecida* foi escrita em 1953 em meio a mudanças de trabalho e de relações afetivas que permearam a vida tumultuada do dramaturgo.

Alguns autores consideram sua obra realista pela crítica que faz à sociedade e às instituições, principalmente o casamento, mostrando “a vida como ela é.” Dizem ser um segundo Eça de Queirós por denunciar a sordidez da sociedade como Eça o fez em *O Primo Basílio*. Uma das defensoras desse ponto de vista é Berta Waldman (1994) pelo fato do dramaturgo retratar com realismo os falantes da zona norte, do subúrbio carioca e da classe média.

Por outro lado, Berta Waldman (1994) também aponta o lado expressionista da obra. Quando o autor ressalta o mau gosto e o kitsch, com pinguim na geladeira, o suor da gorda, as varizes da senhora, os negros de ventanas dilatadas:

O autor limita-se a expor esse submundo à luz violenta do dia, carregando suas tintas até perder de vista qualquer senso de medida. Daí resulta o grotesco, o monstruoso, a perda de qualquer contacto com a realidade psicológica que lhe serviu de ponto de partida. (WALDMAN, 1994, P. 132)

O dramaturgo, segundo Waldman (1994), expõe personagens que vivem o incesto sem a angústia com a transgressão da lei, que assassinam e afogam os próprios filhos e dão livre curso às fantasias do inconsciente. Dá margem às paixões desenfreadas, aos devaneios e aos ímpetos, às deformidades físicas e psíquicas das personagens, fazendo surgir o desagradável e o recalcado. Suas personagens embarcam numa autodestruição e na destruição em volta de si de maneira desmesurada. São figuras obsessivas escravizadas a um modelo de comportamento, histéricas escrachadas que dão ataques em qualquer hora e em qualquer lugar, personagens que misturam o trágico e o cômico, relata Waldman (1994).

Charlier (1999), que escreveu o *Retorno do trágico em Nelson Rodrigues*, por sua vez, vai na direção de que a tragédia do autor tem algo do “teatro desagradável”, do teatro do absurdo como as peças de Brecht, pois, além do horror que mostram, também envolvem o público. Charlier retoma a concepção grega de que “a plateia deveria sofrer tanto quanto o personagem” (1999, p.31), a partir do horror, da ofensa e da humilhação que os personagens apontam da degradação humana. Além disso, também enfatiza as inovações modernistas características do teatro expressionista.

Eudinyr Fraga, então professor de teatro Brasileiro pela ECA/USP, em seu trabalho: *Nelson Rodrigues Expressionista* (1994), faz uma análise de toda a obra dramática do autor, apontando seu caráter expressionista. Fraga (1994) enfatiza que as peças causaram tanto horror na época por causa de sua vertente modernista. A sociedade estava habituada ao teatro romântico e realista, bem diferente da concepção modernista. No romantismo, a história tem começo, meio e fim, são discutidos valores burgueses como casamento, família, amor e apresenta em sua estrutura narrativa, uma lógica maniqueísta de mocinhos e bandidos. No romantismo, já existe uma crítica à burguesia, ao dinheiro, a discriminações raciais, mas ainda estão presentes valores impregnados do classicismo como: medida, balanço e equilíbrio entre personagens e ações. Há também o elemento do teatro realista em que já narra uma sociedade burguesa onde são feitos casamentos por dinheiro, negociações inescrupulosas, trapanças, mentiras e desonestidades do mundo das finanças, um pouco mais próximo ao modernismo, porém, a estrutura e o modo de articulação teatral muda bastante, afirma Fraga (1994), traço encontrado na obra rodrigueana que causou espanto na época.

Em *Idéias Teatrais*, o especialista em dramaturgia João Roberto Faria (2001), expõe que no realismo ainda há um enfoque moral, aproximando-se do melodrama e tentando transmitir um relato fiel da realidade vivida, onde o trabalho é que dá valor ao homem e onde as cortesãs não têm chance de desculpas.

Segundo Carlson (1984), em *Teorias do Teatro*, o movimento de vanguarda, da virada do século XIX para o século XX, revolucionou as artes, as ciências e o modo de pensar da sociedade. Os movimentos culturais entre Europa, Rússia e América foram influenciados por novas teorias e políticas como a psicanálise, as teorias de Einstein (1879-1955), as construções de Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895), que tiveram grande peso, sobretudo, no desenvolvimento do teatro moderno. Neste contexto encontra-se Nelson Rodrigues.

Eudinyr Fraga (1994) classifica as peças do referido autor como expressionistas, cujas características em muito assemelham-se às construções de Freud e Lacan, a respeito das relações humanas. Nelson Rodrigues é o grande dramaturgo

brasileiro do teatro moderno e Fraga (1994) enfatiza os pontos das peças em comum com o expressionismo, e por vezes, com outras vertentes do movimento modernista.

No que se refere ao expressionismo, Fraga (1994) sublinha ser um movimento que enfatiza o individual, o valor do homem e o seu direito em exercê-lo, privilegiando a visão interior e a inserção política do homem na sociedade. Trata-se de uma forma particular de ver a expressão do homem “dilacerado ante o caos universal que o rodeia manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e dilacerantes... conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento.” (FRAGA, 1994, p.3). Nesse sentido, o expressionismo é um movimento que dá vazão aos impulsos e reações passionais humanas do público. Opõe-se ao racional, ao convencional e à normalidade.

O expressionismo apresenta uma série de imagens desgarradas de lógica e plausibilidade, apresenta uma nova concepção do homem, havendo espaço para a emoção. Segundo Fraga (1994), no teatro, há o caráter fático, onde as personagens aparentemente dialogam, mas em verdade monologam, com frases rápidas e enérgicas falam tudo e, ao mesmo tempo, tudo fica nas entrelinhas.

Esse movimento traz uma visão trágica e deslocada da existência. Sua arte é de uma linguagem seca, áspera, com uma ácida crítica à burguesia e a seus valores defasados e hipócritas. As personagens buscam freneticamente a plena satisfação dos desejos e, ao não encontrá-la; seguem o caminho da autodestruição, estabelecendo assim um paradoxo entre o grotesco que se contrapõe ao cômico. Isso acontece com uma estética dramática que quebra a forma racional convencional, a moral e a formalidade, onde o “significado último (mas não único) fica por conta do ouvinte” (FRAGA, 1994, p.12). Dessa forma, podemos entender que as obras expressionistas têm significação própria, independente da realidade visível.

Fraga (1994) debate o fato de as personagens de Nelson Rodrigues quererem expurgar os males, as dificuldades, as tristezas e os problemas, como se assim pudessem ser elevadas a um novo patamar de transcendência. Fraga faz um paralelo com os personagens de Dostoiévski (1821-1881), torturados e oscilantes entre a salvação e o abismo.

Furness (1990), especialista em expressionismo alemão, aponta que o movimento apresenta a violência irracional, a ênfase sobre o fervor e a subjetividade. Num mundo pronto para a destruição, com as guerras eminentes, não havia mais como não incluir na arte os fracos, brutais e oportunistas que perseguem seus objetivos à beira do abismo, com esperança de que algo melhor possa surgir do holocausto. A luta entre os sexos é apresentada numa atmosfera intensa de febre e de pesadelo, onde homem e mulher variam entre atração e repulsão. Os expressionistas não tentam refletir uma ordem significativa, mas expressam o sentido que o poema da vulnerabilidade e da desarmonia no mundo põe em cena. O monstruoso horror da vida nas grandes cidades, onde tudo o que o homem pode conhecer é a doença, a deformidade e a morte, diz Furness (1990). O expressionismo designa “o direito a sonhar (a ter pesadelos), o direito à liberdade instintiva e à revolta contra o automatismo e as restrições estupidificadoras - sobretudo o direito a expressar e a criar.” (FURNESS, 1990, p.136). A partir da noção de um certo desespero pela falta de sentido que a vida traz, o expressionismo fala da necessidade de uma nova visão, de uma nova realidade, de um novo homem. A guerra e as mortes trouxeram a emergência de um novo momento.

Para Fraga (1994), Nelson Rodrigues trouxe, em sua obra, o antagonismo entre velho e novo, natureza e civilização, homem e máquina, sexo e espírito e entre pai, mãe e filho. Esse antagonismo reflete as relações de poder em uma sociedade em crise de valores, como a virgindade, o casamento, o machismo e a opressão das ideias.

O expressionismo e a psicanálise são contemporâneos. O primeiro, um movimento artístico e cultural, o segundo uma teoria a respeito do inconsciente. São formas e maneiras diferentes de expressar uma nova ordem que estava sendo imposta na cultura, no sentido de que os dois são movimentos que vão para além do conhecimento racional e ambos trazem avanços ao pensamento iluminista de outr’hora.

A presente dissertação propõe fazer um recorte psicanalítico da obra escolhida, não se aprofundando no gênero literário, mas na questão dos modos de gozo que a personagem principal pode suscitar. Assim, é possível nos valermos do viés

modernista/expressionista que nos aponta a plasticidade e a maleabilidade de evidências da condição humana, também pensadas pela psicanálise.

CAPÍTULO II

A tragédia

A *Falecida* é classificada como uma *Tragédia Carioca* por Sábato Magaldi (RODRIGUES, 1934/1985), estudioso, crítico e organizador da obra de Nelson Rodrigues. Assim, o primeiro passo desse capítulo é definir a tragédia. Os historiadores Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet discutem o nascimento e os fundamentos da tragédia em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (1977).

Para Vernant e Vidal-Naquet (1977), a tragédia grega é um gênero muito bem datado que se estabeleceu durante pouco mais de um século na Grécia Antiga, entre fins do século VI e começo do V a.C., dando então espaço para outros gêneros literários como a epopéia e a poesia lírica. Segundo os autores, quando Aristóteles escreveu *A Poética* (2003), no século IV, as tragédias já haviam sido escritas há mais de século e o gênero já havia sido esgotado.

Segundo os historiadores, a tragédia é um:

gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, que instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977, p.11).

Os gregos tinham o hábito de encenar as tragédias e todo o povo tinha acesso a elas, inclusive as crianças. A relação com a platéia era intensa. No teatro grego, existia a preocupação com a reflexão e com a educação, ela era transmitida ao público mas não seguida pelo herói trágico. Segundo Dunker (2011):

A tragédia grega combina três feixes discursivos: a realização estética de uma problemática social; um discurso que visa educar seu público, retomando as narrativas simbólicas da comunidade grega e situando-as num novo conjunto de contradições éticas; e por fim, ela procura realizar uma cura das paixões (*cataarsi*) que acometem tanto os indivíduos quanto a comunidade. (p. 117).

A tragédia surgiu em Atenas. Era um evento de que todos participavam e mexia com o público. Procurava levar educação e, ao mesmo tempo, tocar os afetos gerando a catarse, como enfatiza Dunker (2011). Também discutia pontos éticos e políticos levantados através de cenas de tribunais, discussões sociais e morais próprias da cidade, interrogando as responsabilidades do homem e a noção de cidadania vigente.

Segundo Vernant e Vidal-Naquet (1977), a tragédia inclui dualidades constantes. A dualidade existe entre o coro e o herói trágico. O coro, formado por pessoas disfarçadas e mascaradas, representam personagens coletivas e anônimas. Exprime temores, julgamentos, esperanças e reflete os sentimentos dos espectadores que formam a comunidade cívica. Por outro lado, temos o herói, que muitas vezes usa máscara e representa o indivíduo enquanto cidadão. Um cidadão que tem seus direitos e deveres incluídos num determinado regime político e cultural. Porém, de forma alguma, essa personagem representa um sujeito individual, psicologicamente falando. Segundo os autores, na época não havia a concepção que temos hoje de individualidade e subjetividade psíquica. O herói representava, assim, uma categoria social, religiosa e coletiva bem definida, a dos cidadãos.

Para Vernant e Vidal-Naquet (1977): “Os gregos não têm ideia de um direito absoluto, fundado sob princípio, organizado num sistema coerente. Para eles, há como que graus de direito” (p.13). Desta forma, a tragédia apresenta mais uma forma de dualismo. Por um lado, reflete uma sociedade que possui a autoridade de fato e de direito, uma organização social e moral. Por outro, mostra o quanto a sociedade recebe influência das potências sagradas e da ordem da justiça de Zeus. A tragédia apresenta a luta entre forças dicotômicas: a lei dos homens e a lei dos deuses.

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977, p.14).

Com a questão da dualidade, temos a primeira matéria prima da tragédia, pois é instalado o conflito. Conflito entre leis humanas e leis divinas. Conflito entre o coro e o herói. Entre o passado e o presente, entre o universo do mito e o da cidade. Entre

valores morais e éticos e a ação irascível de um ser. Para ser tragédia, é preciso haver conflito.

Um segundo aspecto é que a tragédia grega discute questões pertinentes à organização da polis. Os heróis são pessoas comuns e cidadãos que travam debates sobre sentimentos, questões sociais e morais que perpassam todos os homens da polis. Segundo Vernant e Vidal-Naquet (1977), para compreender a tragédia grega, é preciso entender o contexto: “É em função desse contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações.” (p.18). Ou seja, para ser entendida como tragédia, é preciso um contexto mental, um universo humano de significações, um conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de representações, de crenças e valores, formas de sensibilidade, de ação e de agente. A tragédia grega conta também com uma linguagem própria. Um certo lirismo acompanhando a prosa em estilo métrico.

Na Grécia, a tragédia não é apenas arte, ela discute as instituições sociais, os órgãos políticos e judiciários, mas não é um reflexo da sociedade, ela se propõe a questioná-la, enfatizam os autores. As peças interrogam quais as relações do homem com seus atos, pois, “o homem político, precipita-se bruscamente em direção à catástrofe, entregando-se ao ódio fraterno de que está inteiramente “possuído”” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977, p. 21). Segundo os autores, as peças discutem a loucura assassina não como um sentimento humano, mas como a força do *daïmon*, como uma mania ou delírio que engendra os atos criminosos. A loucura é vista como algo exterior ao indivíduo e que passa de geração em geração. O homem grego responde por seus atos e assume juridicamente sua responsabilidade, mas existe uma crença na sociedade de que o sentido do ato o ultrapassa e escapa a seus poderes mundanos.

Além disso, Vernant e Vidal-Naquet (1977) nos dá a entender que na Grécia não existia a concepção de vontade que temos hoje no mundo ocidental. Os gregos tinham uma noção jurídica de cidadania, mas não necessariamente uma dimensão essencial da pessoa psicologicamente constituída como fonte de seus atos. O que os

gregos entendiam por escolha e ausência de escolha, por responsabilidade com ou sem intenção, não são diretamente aplicáveis à mentalidade do mundo ocidental.

A discussão trágica frequente é: o que é autoridade? A do homem sobre a mulher, a do marido sobre a esposa, a do chefe de Estado sobre os concidadãos, a da cidade sobre o estrangeiro, a dos deuses sobre os mortais? Direito, acordo mútuo, a doce persuasão ou a dominação via força? Tensão e ambigüidade. Mesmo o Universo divino é conflitual. Nesse sentido Vernant e Vidal-Naquet (1977) apontam que:

Na Atenas do século V, o indivíduo se firmou, em sua particularidade, como sujeito do direito; a intenção do agente é reconhecida como um elemento fundamental da responsabilidade; por sua participação numa vida política em que as decisões são tomadas ao fim de um debate aberto, de caráter positivo e profano, cada cidadão começa a tomar consciência de si como agente responsável pela direção dos negócios (...) Mas nem o indivíduo, nem sua vida interior adquirem bastante consistência e autonomia para constituir o sujeito como centro de decisão de onde emanariam seus atos. Separado de suas raízes familiares, cívicas, religiosas, o indivíduo nada mais é; não apenas se encontra sozinho, mas cessa de existir. (pp. 57/58).

Segundo os autores citados acima, a evolução da tragédia mostra a inconsistência e a falta de organização interna do agente na tragédia grega. E ainda, de acordo com Burlim (2009), a tragédia faz “com que os expectadores/leitores sintam-se horrorizados e piedosos com as atitudes da protagonista, pois ela é uma figura humana que se encontra em estado de desgraça.” (p. 65).

Em a *Arte Poética*, Aristóteles (2003) descreve as partes constitutivas de uma tragédia, sua origem e evolução e o que é necessário para um enredo trágico. Essas regras, escritas por Aristóteles, permaneceram por séculos seguindo estilos literários, sendo mais refutadas pelo movimento modernista que interroga e desconstrói o que está estabelecido.

Entre os temas mais comuns de uma tragédia estão “os crimes de sangue que acompanham uma família” (FANTINI, 2012, p. 62). Segundo Aristóteles (2003), o herói, personagem central, sempre tem o confronto entre as leis dos homens e as leis divinas, a razão e as impetuosidades dos afetos. Sempre há uma tentativa de persuasão

por parte de outros personagens para que o herói trágico mude a direção a seguir, não deixando os sentimentos humanos dominarem as cenas.

Aristóteles (2003) sublinha que uma tragédia precisa ter começo, meio e fim para a composição de uma ação linear. O autor também divide a peça em “peripécia”, “reconhecimento” e “catástrofe”. “Peripécia” é quando algo é apresentado de maneira contrária, inusitada, mas mantendo a verossimilhança da peça. “Reconhecimento” é quando o autor revela algo obscuro, que ainda não havia sido mencionado, que muda a trajetória dos fatos. E a “catástrofe” é o desfecho trágico do herói, causando morte ou sofrimento. A tragédia caracteriza-se pela mudança de posição de felicidade para o infortúnio.

Segundo Aristóteles (2003), a tragédia deve seguir uma certa restrição na questão de tempo e espaço para haver verossimilhança. A ação na tragédia grega acontece numa região específica e se estabelece numa certa seqüência temporal. Eles não utilizavam recursos teatrais para demonstrar, por exemplo, o deslocamento de um país para o outro, ou uma articulação temporal. A cena acontecia num local preciso e num certo limite de tempo para não dar ao expectador uma noção de inverossimilhança. Essas, entre outras regras, foram sendo alteradas ao longo do tempo, tendo seu marco mais profundo de mudanças no teatro moderno, com peças como *Esperando Godot* de Samuel Becket (1952/2010). Marco no qual essa noção espaço-temporal, a preocupação com a verossimilhança, a compreensão do público, a lógica, a racionalidade e os aspectos educacionais perdem espaço para uma interrogação mais voltada para um saber inconsciente, movimento que se estabeleceu na virada do século XX e ganhou espaço nas diversas formas e expressões sociais e artísticas.

Esperando Godot (1952/2010) é classificado como teatro do absurdo e não uma tragédia. Em nosso país, temos Nelson Rodrigues como representante máximo da tragédia, expressão do movimento vanguardista do começo do século XX. Após discutir *Antígona* (2009), um exemplo da tragédia grega que contém semelhanças e diferenças com *A Falecida* (1953/1985), veremos as características trágicas da heroína Zulmira em paralelo com a peça de Sófocles.

Antígona

Lacan, no ano de 1959/1960, no Seminário sobre *a Ética da Psicanálise*, trás pontos importantes da tragédia a partir da peça *Antígona* de Sófocles. Nesse tópico vamos falar um pouco sobre *Antígona*, para no próximo, recorrer aos pontos levantados por Lacan a respeito da tragédia. Antígona e Zulmira, personagem principal de *A Falecida* (1953/1985), são mulheres que vão em direção à morte. Uma na Grécia Antiga, a outra no Rio de Janeiro do século XX.

Antígona (2009) se passa em Tebas no ano de 441 a. C. Faz parte da Trilogia Tebana: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. No primeiro e muito conhecido pela psicanálise, *Édipo Rei* narra a trágica história em que Édipo, sem conhecimento de causa, mata o pai, casa-se com a mãe, assume o trono e tem quatro filhos: Antígona, Ismene, Polinices e Etéocles. Em certo momento de seu reinado, se dá conta do horror de ser um parricida e viver de forma incestuosa. Frente à ciência de seus atos, cega-se e sai errante pelo mundo. Jocasta, mãe e esposa, põe fim em sua vida.

Creonte, irmão de Jocasta, assume o trono e uma nova tragédia acontece no núcleo da família. Assim, inicia a peça *Antígona*. Os dois irmãos, Polinices e Etéocles, morrem em guerra, o que já seria uma tragédia por si só, mas além de tudo, o último morre lutando contra a pátria. Enfurecido, Creonte, o Rei de Tebas, impõe um decreto: Etéocles não tem direito a enterro, deverá ficar sem sepultura, apodrecendo exposto ao relento e aos animais. Honras só merecem os justos. Creonte enfatiza: “Só quem quiser o bem de Tebas há de ter a minha estima em vida e mesmo após a morte.” (SÓFOCLES, 2009, v. 240-241, p. 209). Antígona, indignada, pretende enfrentar a lei estabelecida e enterrar o irmão, o que deixa Creonte mais enfurecido. Ismène tenta fazer com que ela desista da ideia. Antígona argumenta que Creonte “não pode impor que eu abandone os meus.” (SÓFOCLES, 2009, v. 55, p. 203). Ismène pondera, diz a Antígona para pensar no pai e em seu destino que culminou na morte dos irmãos. Argumenta sobre como ficarão as duas, sozinhas, indo contra a vontade do Rei. Segundo a visão de Ismène, só resta obedecer às ordens; são mulheres, nada a fazer. Assim, obedece, constrangida, aos governantes.

Antígona faz o contrário e enfrenta o Rei. Enterra o irmão e, com isso, sofre as consequências das leis de Tebas (das ordens do Rei). A tragédia se dá. Antígona é sepultada viva em um mausoléu. No local, ela enforca-se. Hêmon, seu noivo, filho de Creonte e de Eurídice, inconsolável, segue o destino da tragédia, assim como sua mãe, Eurídice e deixam Creonte sozinho. Neste momento, Creonte interroga-se sobre sua bravura e rigidez em defender uma posição.

A partir desta breve apresentação, podemos perceber que *Antígona* está nos moldes da tragédia grega. É uma peça que toca os afetos gerando a catarse, discute pontos éticos, políticos e religiosos. Levanta questões sociais e morais na relação do reino com seus cidadãos. Difícil sair incólume ao assistir a uma representação.

A peça começa com a heroína dizendo à irmã sobre sua intenção em ir contra as ordens de Creonte (o Rei) e dar um enterro digno ao irmão. Ismêne tenta dissuadí-la e diz que seus atos sofrerão consequências. Então, vem o coro que saúda o sol nascente:

Raio de sol, mais bela claridade
Já vista em Tebas, a de sete portas,
Brilhaste finalmente, olho do dia
Pairando sobre o manancial de Dirce.
Puseste em fuga o célebre guerreiro
De escudo branco que viera de Argos
Com toda a sua presunção marcial
Disposto a conquistar nossa terra (...)
(SÓFOCLES, 2009, p. 205-206, vs. 111-119).

As tragédias *Ájax*, *Antígona* e *Electra*, começam com o nascer do sol, uma maneira de anunciar que é o começo de um dia e que o ato será realizado ao longo desse dia, para haver verossimilhança. O coro também anuncia o local onde está sendo realizada a peça - a cidade de Tebas. São estratégias da tragédia grega para localizar o público no tempo e no espaço. A estrofe faz menção aos homens e aos Deuses, assim como faz menção às forças humanas dos guerreiros e às forças da natureza - como o rio Dirce e o sol. O coro situa o público sobre os acontecimentos da peça de uma forma poética mantendo a métrica e a rima. Em apenas uma estrofe podemos observar, de forma condensada, muitas das características literárias da tragédia grega.

Temos então o conflito colocado por Creonte:

Creonte

(...)

Fique insepulto o seu cadáver e o devorem
Cães e aves carniceras em nojenta cena.
São estes os meus sentimentos e jamais
Concederei aos homens vis maiores honras
Que as merecidas tão somente pelos justos.
Só quem quiser o bem de Tebas há de ter
A minha estima em vida mesmo após a morte.
(SÓFOCLES, 2009, p. 209, vc 234-240)

Vernant e Vidal-Naquet (1977) enfocam que o conflito em *Antígona* acontece em dois domínios da vida religiosa, não apenas pelo embate de leis humanas e leis divinas. Há uma constante tensão que chega a um conflito insolúvel:

O conflito entre Antígona e Creonte recobre uma antinomia análoga. Não opõe a religião pura, representada pela jovem, à irreligiosidade completa, representada por Creonte, ou um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, uma religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos (...) de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com valores supremos do Estado. (1977, p.25)

Segue uma estrofe que marca esses dois domínios e a busca férrea por poder:

Corifeu

Assim te apraz, filho de Meneceu, Creonte,
Tratar amigos e inimigos desta terra,
E tens poder – eu reconheço – para impor
A lei de tua escolha, seja em relação
Aos mortos, seja a nós, que ainda estamos vivos.
(SÓFOCLES, 2009, v.209, p.234-240)

Essa outra estrofe marca questões sociais de diferenças entre os gêneros e a luta pelo poder que ultrapassa a discussão do sepultamento em si:

Creonte

“Devemos apoiar, portanto, a boa ordem,
Não permitindo que nos vença uma mulher.
Se fosse inevitável, mal menor seria
Cair vencido por um homem, escapando
À triste fama demais fraco que as mulheres!”
(SÓFOCLES, 2009, V. 770-774, p. 230)

No artigo *A Bela morte e o Cadáver ultrajado* (1977), de Vernant, discute-se que existe a bela morte na Grécia Antiga. Uma das mais belas mortes é vivida por pessoas que morrem em combate, lutando pela pátria. Pessoas que pagam com a vida a recusa da desonra. A bela morte é vivida por pessoas que morrem cedo, jovens, fortes, lutando por uma causa. Pessoas que não ficam doentes, velhas ou sofrem infortúnios normais de um cotidiano sem grandiosidade. São pessoas que morrem e são condecoradas por sua bravura. Seus túmulos levam honras e glórias, seus nomes são levados à posteridade.

Antígona, através de seu ato, representa a cidadã grega que busca dignidade segundo valores e princípios gregos. Temos essa passagem em que argumenta que enterrar os seus é um dever e ela tem a dignidade de seguir às leis dos deuses, mesmo afrontando as leis do Rei de Tebas:

Antígona
(...)
Proceda como te aprouver; de qualquer modo
Hei de enterra-lo e será belo para mim
Morrer cumprindo esse dever: repousarei
Ao lado dele, amada por quem tanto amei
E santo é o meu delito, pois terei de amar
Aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos.
Eu jazerei eternamente sobre a terra
E tu, se queres, fuge à lei mais cara aos deuses.
(SÓFOCLES, 2009, p.204, vs 80-87).

O coro mostra o quanto Antígona estava mal vista perante sua comunidade:

Coro
(...)
Como negar, se a vejo, que esta moça
É a própria Antígona? Ah? Desventurada
E filha de desventurado pai
- de Édipo! Que significa isso?
Trazem-te por desprezo às leis reais,
Surpreendida em ato trespasseiro?
(SÓFOCLES, 2009, vs. 427-433, p.216,).

Também observamos a preocupação com a bela morte, uma forma de resgatar a dignidade do nome de sua família:

Antígona

(...) Deixa-me enfrentar,
Nesta loucura apenas minha, esses perigos,
Assim me livro de morrer envergonhada.
(SÓFOCLES, 2009, p. 205, vs. 106-108).

Por outro lado, temos uma fala do Corifeu que diz:

Corifeu
“Ninguém é louco de buscar a morte”,
(SÓFOCLES, 2009, p. 209, vs 252).

Ou seja, a busca pela bela morte não era algo tão explícita, porém, logo em seguida, é refutado por Creonte:

Creonte
(...)
Seria esta, na verdade, a recompensa.
A expectativa de vantagens, todavia,
Levou inúmeros mortais à perdição.
(SÓFOCLES, 2009, vs 253-255, p. 210).

A busca pela imortalidade gloriosa era uma constante que levou inúmeros mortais à perdição. Trazia vantagens que não seriam alcançadas numa mortalidade cotidiana.

O Coro, um pouco mais à frente, também marca a morte gloriosa que foge das doenças, das guerras e das aniquilações:

Coro
Mas partes para o mundo tenebroso
Dos mortos gloriosa e exalçada,
Sem que as doenças aniquiladoras
Te houvessem atingido, sem que as armas
Mortíferas ferissem o teu corpo;
É por tua vontade e decisão
Que tu, apenas tu entre os mortais,
Descerá viva à região das sombras.
(SÓFOCLES, 2009, vs. 911-919, p. 237).

A bela morte é a morte gloriosa. Como diz Vernant (1977): “A lógica da honra heróica é o tudo ou o nada, ela vale fora e acima das hierarquias e dos níveis de posição.” (p.38) e acrescenta “a pronta morte, quando assumida, tem sua contrapartida, glória imortal, a que a gesta heróica canta.” (1977, p.38).

Na cultura Grega, como dizem os autores Vernant e Vidal-Naquet (1977), não existia a noção de sujeito e individualidade que temos hoje no mundo ocidental. Cada um vivia em função do outro, em relação ao outro, em coletividade. As relações eram estabelecidas de acordo com as reputações e até onde iam elas. Podemos dizer que o ato de Antígona segue essa lógica de união e reputação em relação à família. Segundo a ideologia vigente, “a verdadeira morte é o esquecimento, o silêncio, a obscura indignidade, a ausência de fama...” (VERNANT, 1977, p.41). O vivo é aquele que vivo ou morto, é estimado, honrado e glorificado... “o herói inscreve na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual...” (VERNANT, 1977, p. 41).

Segundo Vernant (1977), os gregos tinham dificuldade com a decrepitude da velhice. Chegar à morte cedo e com louvores era ganhar nome e respeito, além de vencer a velhice. Essa era uma forma que o governo tinha de incentivar as guerras e enaltecer os fiéis aliados no combate.

A morte sangrenta, bela e gloriosa quando inteiramente jovem, elevava o herói acima da condição humana; arrancava-o do traspasso comum conferindo a seu fim um caráter de fulgurante sublimidade. A mesma morte, sofrida pelo velho, rebaixa-o aquém do homem; ela torna seu decesso, em vez da sorte comum, uma horrível monstruosidade. (1977, P. 49/50).

O historiador explica que a pessoa que fica insepulta, fica no vazio, sem um lugar, um nome. O indivíduo desaparece dos meios sociais que ele tem:

O cadáver abandonado à decomposição é a completa inversão da bela morte, seu oposto. Num pólo está a jovem e viril beleza do guerreiro cujo corpo fere de espanto, inveja e admiração até seus inimigos, noutro pólo, aquilo que está para além do feio, a monstruosidade de um ser tornado pior do que nada, de uma forma desaparecida no inominável. (1977, p.59).

De um lado a glória, do outro, o esquecimento. Oposto ao herói glorioso, está o sem nome, a nadificação absoluta: “A guerra, o ódio, a violência destruidora, nada podem contra aqueles que, animados pelo sentido heróico da honra, dedicaram-se pela vida breve.” (VERNANT, 1977, p. 62).

Antígona luta para dar um enterro digno ao irmão. Ao invés de um cadáver ultrajado, luta por, pelo menos, uma morte digna, já que este não consegue uma bela

morte. Antígona recebe ordens diretas do Rei e a sua movimentação, além de trabalhar em prol de reaver o nome da família, também faz um ato político como cidadã, em defesa de seus direitos de enterrar o ente querido.

E os psicanalistas? O que disseram sobre o Ato de Antígona? Quais diferenças e semelhanças podemos propor entre Zulmira, de *A Falecida*, e Antígona?

Antígona e a Psicanálise

Nosso tema de pesquisa gira em torno dos modos de gozo da personagem Zulmira. Para chegar nesse objetivo, vamos trabalhar nesse capítulo O Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), momento em que Lacan debruçou-se sobre o tema da tragédia para desenvolver conceitos que pensamos ser ricos para chegar no objetivo proposto nesta dissertação.

Nesse Seminário, Lacan começa falando a respeito da “realidade” que a psicanálise trouxe à tona. Uma realidade social? Cotidiana? Psíquica? Qual a “realidade” do sujeito? A psicanálise lida com a forma, a maneira, o conjunto das relações que o sujeito estabelece com o mundo. O prisma pelo qual o sujeito olha, sente e intervém no mundo interessa para a psicanálise.

Lacan, em relação à falta, adverte que: “A realidade é precária. E é justamente na medida em que seu acesso é tão precário que os mandamentos que traçam sua via são tirânicos. Enquanto guia para o real, os sentimentos são enganadores.” (1959-1960/1988, p. 43). Explica que somos predestinados à falsa realidade e a fenômenos alucinatórios. O sujeito escapa da “realidade”, defende-se e busca satisfação. Enfatiza que o caminho da satisfação não se trata de prazer, pois, como nos adverte Freud, a satisfação da pulsão vai além do princípio do prazer.

É com o questionamento em torno das realidades que Lacan entra na discussão sobre a Coisa freudiana. Para este trabalho, também nos parece plausível desenvolvermos esse ponto, pois é a partir desse conceito que Lacan desenvolve a questão da tragédia no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988).

Um dos pontos que leva uma pessoa para a análise é a sensação de alienação, de não estar conseguindo perceber o mundo ao redor de si, o fato de perder oportunidades e pessoas queridas, de não conseguir agir de forma diferente da maneira como vem agindo. Muitas vezes, repetindo o mesmo padrão em seus atos, sem conseguir desvencilhar-se de armadilhas imaginárias e tomar atitudes diferentes. Ou

seja, uma sensação de que há algo mais forte, que é difícil “ser senhor em sua própria casa”, como expõe Freud.

Quando a pessoa busca tratamento, ela tem uma expectativa de que o profissional possa olhar de forma diferente e ajudá-la numa nova forma de ver a vida, entre outras expectativas. Então, é preciso um trabalho para que se consiga chegar a uma “verdade libertadora”, como diz Lacan. Uma verdade mais próxima de si e do próprio desejo do sujeito, sem ficar aprisionada e ofuscada em verdades que o impedem de agir.

Nesse Seminário (1959-1960/1988), Lacan percebe que existe algo que fica sem nomeação, sem palavras e sem representação. Algo que o sujeito não consegue ver, entender ou explicar, que não é inteiramente abordado pelo registro do simbólico, mas que é da ordem da satisfação pulsional e que ofusca a relação com a “realidade” vivida. Freud chamava esse fenômeno de a Coisa, *das Ding*. “O que há em *das Ding* é o verdadeiro segredo.” (LACAN, 1959-1960/1988, p. 61). Lacan desenvolve que *das Ding* é o que está fora de significado. Para lidar com o aparelho psíquico, é preciso levar em conta que existem coisas que não têm representação ou significado. Existe a descontinuidade, o caos, fragmentos de “realidade”, a falta. “O homem lida com peças escolhidas da realidade.” (LACAN, 1959-1960/1988, p.63).

A noção de *das Ding* é o embrião dessa formulação que parte da ideia de que a ligação máxima do sujeito é com a mãe, com o desejo da mãe, de retorno ao inanimado. Então, chegamos ao paradoxo de *das Ding*. Esse desejo máximo nunca pode ser satisfeito e assim, o ser humano segue errante por seus caminhos em busca de outros projetos e desejos. Errante pois não há como ir em linha reta. Há sempre uma curva, uma falha, um erro no qual o sujeito percebe que não há uma completude de satisfação, como seria o esperado no encontro desse objeto perdido.

O que encontramos na lei do incesto situa-se como tal no nível da relação inconsciente com *das Ding*, a Coisa. O desejo pela mãe não poderia ser satisfeito pois ele é o fim, o término, a abolição do mundo inteiro da demanda, que é o que estrutura mais profundamente o inconsciente do homem. (LACAN, 1959-1960/1988, p.87).

Das Ding tem uma natureza dupla. De familiar e ao mesmo tempo de estranho.

É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos. (...) É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. (LACAN, 1959-1960/1988, p.69).

Das Ding, a Coisa, é como se fosse aquele objeto perdido do desejo. Algo muito familiar e próximo. Aquele objeto que procuramos, ansiamos, mas nunca o encontramos porque é ele que move o ser humano na busca do próximo desejo, o que o torna estranho. Fica no êxtimo. Ao realizarmos um desejo, um novo surge, para o melhor, ou para o pior, como diz Lacan, mas sempre em busca, sempre à espera, numa movimentação pulsional. A busca pelo objeto de desejo tem algo de enganador, de engodo vital, uma busca sujeita à decepção, pois a “realidade” não coincide com o que foi imaginado. Um projeto pensado é bem diferente de um projeto posto em prática. A prática inclui trabalho, espera, parceria, investimento, portanto, inclui descompasso, imprevisto, frustração, caos. Tudo o que desgasta um aparelho psíquico, pois não traz satisfação imediata. A busca pela A Coisa é uma busca por plenitude e satisfação das pulsões que acontece apenas no mundo da fantasia e da alucinação. No tempo e do modo como o inconsciente desejaria que acontecesse.

O objeto a ser reencontrado lhes dá sua lei invisível, mas por outro lado não é ele que regula seus trajetos. O que as fixa, o que modela o retorno delas – e esse retorno é, ele mesmo, mantido à distância – é o princípio do prazer que a submete a reencontrar no fim das contas apenas a satisfação... (LACAN, 1959-1960/1988, p.77).

Há uma busca de satisfação por parte da pulsão. Como essa plena satisfação é da ordem do impossível, é preciso criar novos caminhos e ir ao encontro de objetos similares de satisfação para o sujeito. Não é possível o acesso total à mãe. Existe a Lei que faz a interdição do incesto, e é essa interdição que impulsiona o ser humano a ir em busca de outros objetos de desejo. Porém, nesse momento, a satisfação da pulsão é pensada via repetição na compulsão do mesmo. *Das ding*, objeto perdido e nunca reencontrado está ligado à estrutura do desejo, à falta que abre as possibilidades do desejo. Onde é feito o contorno do desejo no caminho da satisfação das pulsões.

Segundo Miller, em seu texto *Os seis paradigmas do gozo* (1999), nesse Seminário, Lacan pensa o gozo conectado ao horror e à fragmentação sádica: “o gozo é maciço, colocado em um lugar que, normalmente, não é alcançável e que exige uma transgressão, um forçamento, e o gozo é colocado num lugar abissal ao qual somente se tem acesso pela transgressão.” (Miller, 1999, p.93). O gozo passa para o real e tem um caráter de absoluto. Como se estivesse fora de significante e do significado. Fica do lado da A Coisa. Miller até brinca que apareceram muitos heróis trágicos na obra de Lacan nesse momento, pois ele pensava o gozo como transcendência, como somente uma zona de horror.

Para poder pensar nas singularidades, nas inter-relações do sujeito com o mundo e consigo, Lacan desenvolve, nesse Seminário, um debate entre a moral vigente e a ética. Debate este que já foi discutido na introdução do trabalho. Existe uma moral estabelecida de forma universal, uma tentativa de organizar as leis da sociedade. Porém, essa lógica não dá conta das singularidades dos sujeitos: “... o passo dado por Freud, no nível do princípio do prazer, é o de mostrar-nos que não há Bem Supremo – que o Bem Supremo, que é *das Ding*, que é a mãe, o objeto do incesto, é um bem proibido e que não há outro bem.” (LACAN, 1959-1960/1988, p.90).

Dessa forma, cada um segue em busca de outros objetos de desejo, porém, a escolha desses novos objetos seguem uma Lei, seguem uma marca do sujeito. Por sua vez, encontra tipos de satisfações específicas e portanto, modos de gozo singulares. Então, seguem em busca de objetos que não são universais, são objetos particulares marcados pela singularidade de cada um.

Cada vez mais Lacan vai indo em direção à singularidade do sujeito. No Seminário *A transferência* (1960-1961/1992), Lacan chama esse objeto do desejo de *agalma*, um objeto precioso, que aparece no texto *O Banquete* de Platão, e que faz os homens seguirem em busca de seu próprio agalma. No Seminário livro 10 *A Angústia* (1962-1963/2005), Lacan particulariza ainda mais esse objeto inominável desenvolvendo seu conceito de objeto *a*.

Nesse sentido, refletindo sobre a personagem Antígona e o ponto de vista de Lacan nesse momento de sua obra, sob a perspectiva do Seminário *A ética da*

psicanálise (1959-1960/1988), podemos dizer que a mesma foi em busca de seu desejo? De que modo?

A heroína, numa posição impávida e obstinada, reflete um efeito singular e profundo que uma boa literatura impinge. Promove o efeito do belo do desejo, diz Lacan, recorrendo à categoria de belo em Kant, e discute o quanto a heroína exala uma transcendência, um brilho e um certo esplendor que ofuscam o engodo que há no desejo. Antígona não conhece temor nem piedade para ir na direção de seu desejo. Existem as leis da terra, de Tebas, regidas pelo Rei. E as leis dos deuses, leis dos mortos. Segundo Lacan (1959-1960/1988), Antígona vai em direção à lei sem limites, à lei soberana, à lei que transborda e ultrapassa o limite.

O psicanalista francês desenvolve alguns pontos em relação à tragédia. Um deles é a questão do espaço entre-duas-mortes, onde se desenrolam as tragédias, o qual é muito bem descrito por Denise Maurano:

Espaço situado entre duas fronteiras que não coincidem. Uma é a morte de fato, ocorrida quer seja por acidente, velhice, ou o que for. Outra é a perspectiva em que a morte é visada como meio de eternização, passagem para a posteridade rumo à superação da finitude, na afirmação do desejo. (2001, p.3).

A morte propriamente dita e a eternização da lápide. O herói trágico tem um destino certo. Um desejo de caráter radicalmente destruidor e, ao mesmo tempo, a marca da finitude e da eternização. Lacan explica que, com exceção de Édipo, o traço diferencial da tragédia é a posição de “fim-da-linha”. São personagens que “são levados a um extremo, que a solidão definida em relação ao próximo está longe de esgotar. Trata-se de outra coisa – são personagens situados de saída numa zona limite entre a vida e a morte.” (LACAN, 1959-1960/1988, p. 330).

Lacan utiliza uma expressão grega - *Atè* – que expressa o infortúnio, a loucura, o quanto Antígona está possuída por essa posição que vem de suas vísceras. A opção de identificar-se com esse infortúnio é o “desejo puro de morte”. Essa posição de sentir que não há saída, não há alternativa, não há escolha é, segundo Lacan, ir em direção ao desejo puro, ir em direção a *das Ding*.

Antígona, ao não suportar a lei estabelecida por Creonte, de maneira obstinada, enfrenta o reino e desafia a lei indo em direção a seu desejo: enterrar de forma digna o irmão, ato que conseqüentemente a leva à própria morte. “Antígona leva até o limite a efetivação do que se pode chamar de desejo puro, o puro e simples desejo de morte como tal. Esse desejo, ela o encarna.” (LACAN, 1959-1960/1988, p 342).

Patrick Guyomard (1996), em *O gozo do trágico*, levanta a discussão de que esse ímpeto para enterrar o irmão é um desejo incestuoso, uma luta contra as leis estabelecidas. O autor interroga o que seria esse desejo puro de Antígona, nomeado por Lacan, pois é um desejo que destrói, vindo da pulsão de morte. Sem a fantasia e a não elaboração da castração, chega-se às vias de fato, ao “fim da linha”, relata o autor.

Segundo o psicanalista Vieira (1997):

O desejo aponta para um mais-além dos objetos mundanos, e, neste sentido, ele conduz a uma zona onde o gozo inscreve-se como o desaparecimento do desejo. É este o drama de Antígona, castigada por haver insistido em trilhar a via que conduz à Coisa. «Esta dor de existir, de existir quando o desejo não está mais presente, é o castigo de ter-se existido no desejo. (1997, p.337).

Guyomard (1996) concorda com Vieira (1997). Ficar de forma tão obstinada num desejo limite faz com que este desapareça. Não há como haver desejo sem existir o ser. Há um paradoxo nessa posição: existir no desejo mata o ser e, conseqüentemente, mata o desejo.

O autor afirma que há uma identidade de fachada nesse puro desejo, pois é o desejo do Outro que está em pauta. O Outro como lugar plural das alteridades solidárias de sua identidade. Segundo Guyomard (1996), Antígona já estava morta. Ele interroga: será que se Creonte mudasse sua opinião mudaria o destino de Antígona? Ela já havia traçado esse destino, já estava no reinado dos mortos. “Para ela, viver é ceder, e morrer é viver.” (Guyomard, 1996, p.79). Ainda de acordo com o autor:

existem desejos – conscientes ou inconscientes – irrealizáveis em sua maioria. O desejo – a entidade do desejo indestrutível de que fala Freud no fim da *Interpretação dos Sonhos* – distingue-se dos desejos. Lacan abstrai o desejo dos desejos específicos e o identifica ao “corte significante”, que é, para ele, o nome do indestrutível desejo de Antígona. Desejo indestrutível que a destrói e sobre o qual se coloca a questão de saber se se trata de seu desejo ou de sua castração, da afirmação de sua onipotência além da morte ou do reconhecimento de seus limites. Essa diferença é essencial. O desejo puro realmente remete à castração, pensada como puro corte: o puro poder de dizer não de Antígona. A santidade de sua recusa, em suma, sem consideração pelos desejos incestuosos que a motivam. Lacan, de fato, determina o desejo puro como desejo de castração. (Guyomard, 1996, p.37).

O desejo puro ao qual Lacan está referindo-se é um desejo que não sofre o engodo de um objeto, de um véu, é o encontro com *das Ding*. É um desejo em pedra bruta, que não sofre o engodo do véu fantasmático, mas que se aproxima de tudo o que o véu mantinha distanciado: castração, aniquilação e morte, explica Guyomard (1996). A fantasia sustenta o desejo velando o objeto. A fantasia, em seu aspecto imaginário, é um engodo; evita ao sujeito defrontar-se com a significação da castração. Sem a fantasia, chega-se às vias de fato, ao fim da linha. Segundo o autor:

Antígona é tomada pela morte no momento em que, fixando o sentido do que ela é, identifica-se com o sentido que dá a si mesma. Então, já não há lugar para nenhum outro, nem para nenhuma palavra, mas apenas para um ato, pelo qual também Creonte deixaria de ser o que acredita ser o que acredita que deve ser. Não há saída. (Guyomard, 1996, p.41).

Guyomard interroga: “Será que Antígona apóia sua recusa na aceitação ou na recusa de sua castração?” (1996, p. 42). Pois ela é paradoxalmente, uma vítima tão terrivelmente voluntária. Ao lidar com a castração e com esse poder que ultrapassa os limites, ela exerce um fascínio com suas insígnias de poder da morte e busca imortal do absoluto. Antígona, frente à invasão do real, não consegue uma manobra via simbólico, vai pelo ato sem uma abstração maior, vai do real ao real.

O psicanalista Dunker (2011), em *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*, apresenta três interpretações possíveis para o ato de Antígona:

- *Catharsis* conciliatória - o Ato de Antígona provoca uma mudança na sociedade. Creonte reflete e deixa de ser um tirano. Ela paga com a vida, mas leva avanços para as leis da sociedade, promove uma transformação na coletividade.

- Antígona fez valer sua ética individual – Como a lei da Polis foi injusta e indigna, Antígona não valoriza seu amor a Hêmon e renuncia a uma vida confortável como futura rainha de Tebas, e enfrenta as relações políticas, mantendo um confronto com as leis da cidade.

- Antígona age de modo pouco engenhoso - na terceira interpretação para o ato de Antígona, Dunker reflete um pouco sobre o fato dela agir simplesmente de modo pouco engenhoso. Ao invés de usar sua influência de realeza e induzir seus guardas para enterrar seu irmão em segredo, ela entra numa espécie de luta sem fim pela “posse da razão”. (2011, p.125). Ela também poderia ter utilizado sua influência sobre Hêmon, seu pretendente e filho de Creonte, Rei de Tebas, de modo a fazer um acordo para que o Rei fizesse “vistas grossas” ao ritual fúnebre pretendido. Ela não usa de estratégias políticas para atingir seu fim. Ela não utiliza uma “tecnologia das relações baseada principalmente na ética da eficácia.” (2011, p.126).

Dunker (2011) afirma que “Essas três estratégias assinalam maneiras distintas de relação com a lei, associáveis a entendimentos diferentes acerca do desejo humano.” (2011, p.126). Somente a última possibilidade apontaria para uma “equilíbrio do cálculo do gozo”, sublinha Dunker (2011, p.126). Em seu ato, há uma dialética do desejo entre o sujeito e o Outro. Ou seja, para expressar o seu desejo, para conseguir chegar a seu objetivo de enterrar o irmão, ela fica ofuscada pelo Outro, abalada pelo trauma do real frente ao luto da perda, presa no imaginário e não articula politicamente pela sua vida pagando um alto custo por isso. Seu ato pode ter sido político e ter conseguido avanços para as leis da sociedade, diz Dunker (2011), mas não é um ato estratégico para si própria, na preservação de sua vida, se concebermos Antígona nos padrões de sujeito que temos hoje em nossa sociedade. No contexto histórico, como vimos, ela responde da sua concepção de cidadã que lhe era possível.

Lacan associa, nesse momento, esse desejo de Antígona ao desejo de analista. No final do Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), Lacan enfoca: “A

única coisa de que se pode ser culpado, ao menos dentro da perspectiva analítica, é de haver cedido em seu desejo.” (GUYOMARD cita LACAN, 1996, p. 89) Depois, isso passa a ser uma palavra de ordem ressalta Guyomard (1996): “o analista não cede em seu desejo.” E Lacan constrói a ética da psicanálise pautada nessa lógica, de que o desejo do analista é o desejo puro.

Dando continuidade ao raciocínio, Guyomard (1996) menciona que, mais à frente, em seu ensino, no Seminário *O avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), após a rememoração do nazismo e do perigo da fascinação do sacrifício ao “deus obscuro”, após falar sobre o holocausto e campos de concentração, Lacan repensa o lugar do analista. A partir da política e da história, Lacan reposiciona-se: “perante os desenfreios mortíferos do gozo, uma evidência surgiu nesse contexto: “o desejo do analista”, disse ele (Lacan), “não é um desejo puro.” (GUYOMARD, 1996, p.98 apud LACAN,) Ou seja, Lacan retrocede dessa posição do desejo puro como um ideal, pois é uma posição de plenitude, a qual não é possível ser alcançada. O psicanalista francês percebe o engodo que existe nessa posição e parte para uma outra referência em seu ensino a partir do objeto *a*.

No Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), Lacan já havia conceituado o objeto *a*, um conceito que delimita o lugar próprio do objeto para a psicanálise lacaniana, e reconfigura a posição do analista. Até então, falava em uma busca de um objeto fálico. Com o tempo, vai percebendo que ele precisa de um outro objeto, um objeto singular a cada sujeito, um objeto causa. Ao pensar o *objeto a*, Lacan parte das pulsões parciais em direção à causalidade constitutiva da condição desejante de cada sujeito e assim, inclui ainda mais a noção de real em seu ensino.

O objeto *a* rompe a teoria do conhecimento e sai da objetividade. O objeto *a* não se submete à representação, não pode ser descrito, apontado, positivado. É o lugar daquilo que causa o sujeito, que o afeta e diante do qual o significante fracassa. O sinal de intervenção do objeto *a* no campo do sujeito é sempre a angústia. A angústia é um sinal, um sinal que aponta o desejo do sujeito. Cada um angustia-se com um ponto, seguindo sua construção lingüística, seu Outro, seu próprio desejo.

Lacan marca as diversas formas que o objeto *a* toma, nos diferentes estádios de estruturação do desejo. Fala em seio, fezes, olhar e voz, como possíveis semânticas do objeto. Ou seja, o suporte do desejo acompanha os níveis da experiência corporal e a movimentação pulsional desejante do sujeito. Dessa forma, a partir de 1964, o gozo é fragmentado em objetos pequeno *a*. Assim, de acordo com Miller (1999), o gozo:

não está situado em um abismo, mas em uma pequena cavidade. O objeto *a* aparece como o vazio. O acesso ao gozo não se dá como anteriormente, por uma transgressão heróica, mas pela pulsão repensada, pela pulsão que realiza um ir e vir. (p.93).

Nesse Seminário, o corpo é fragmentado pelas pulsões parciais. São dois paradigmas totalmente diferentes, diz Miller (1999). No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), Lacan toma o Outro ainda como tesouro do significante, total e absoluto, assim como o gozo. No Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), o Outro passa a ser barrado. Há um furo. Há a castração, a Lei. O Outro é barrado, é furado, ele falta. Com essa nova forma de pensar o Outro, é possível conceituar a desalienação a partir da castração. Dessa maneira, também é possível repensar as pulsões e o gozo. Formular que não existe uma garantia e nem tampouco um significante que designe o ser, novas articulações e tentativas podem ser feitas abrindo espaço para o desejo singular.

No Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), Lacan faz uma aliança entre significante e gozo, o gozo não é mais total e absoluto, ele insere-se no funcionamento do significante. São avanços que os anos de trabalho e o exercício clínico promovem, uma movimentação na maneira de pensar a teoria e intervir na clínica. No Seminário da ética, para encontrar o gozo, é preciso uma transgressão, como na discussão sobre *Antígona*. No Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), segundo Miller (1999), Lacan já parte para outro paradigma de gozo discutindo os conceitos de alienação e de separação. Para o sujeito crescer, constituir-se e tomar forma, é preciso o desejo do Outro, o olhar do Outro. É preciso a educação, a cultura, o convívio social. Não é possível uma constituição psíquica se não houver alienação. Alienação nos hábitos e costumes, alienação no Outro.

Após a constituição do sujeito, é preciso a desalienação, o exercício da separação. Para o sujeito saber de si, de seu gosto, de seu desejo, é preciso um espaço, uma distância entre o eu e o outro. É o que muitas vezes acontece na adolescência. Se a criança estava alienada no desejo de seus pais e na dinâmica familiar, na adolescência, o indivíduo contesta, interroga, quer fazer diferente. São estereótipos que demonstram a necessidade de separação, porém ainda é feito de uma forma bem imaginária, caricatural até. A verdadeira separação é um processo que ocorre ao longo da vida, um processo de amadurecimento e crescimento que permeia o real, o simbólico e o imaginário. Para Lacan, a análise é um processo de separação e de nomeação dos desejos e da direção a que se quer ir, incluindo o Outro, porém, não mais alienado no desejo do Outro.

Até então, Lacan descrevia o inconsciente como uma ordem, uma cadeia significativa, uma regularidade. No Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), Lacan introduz o inconsciente como uma descontinuidade. “Ele descreve o inconsciente como uma borda que abre e fecha.” (1999, p.94) reflete Miller. Alienação e separação. O inconsciente passa a ser visto como uma zona erógena. Uma comunidade de estrutura entre o inconsciente simbólico e o funcionamento da pulsão. Modela o gozo a partir do próprio sujeito. A libido passa a ser vista como órgão, objeto perdido, matriz de todos os objetos perdidos. (Miller, 1999, p.95).

O gozo passa a ser manejável pelo pequeno *a*, e não é mais tão maciço como se colocado na posição da Coisa, é uma elementarização da coisa e provém do Outro. Passa a ser pensado de forma fragmentada diz Miller (1999, p.95).

Esse gozo maciço existe, as tragédias estão aí e demonstram isso, porém o gozo pode ser de outras formas também, não somente por essa transgressão impensada e, mesmo no gozo da tragédia, sob outro paradigma, podemos fazer outras reflexões.

Antígona e o Luto

Seguindo o referencial clínico que norteia o presente trabalho, nesse capítulo, recorreremos mais uma vez a Sigmund Freud.

Podemos partir da ideia de que Antígona já vinha de uma tragédia. A mãe Jocasta colocou fim em sua vida, o pai e irmão Édipo, cegou-se e fugiu. Antígona deixou de ser filha dos Reis de Tebas e deve ter vivido as consequências dessa situação em sua vida. Nesse novo episódio, a heroína perde ainda os dois irmãos homens ficando apenas uma irmã, Ismêne, sendo que um dos irmãos ela nem poderia enterrar. Temos de sublinhar que Antígona está em situação de trauma:

Ismene

(...) Pensa primeiro em nosso pai,
Em seu destino, abominado e desonrado,
Cegando os próprios olhos com as frementes mãos
ao descobrir os seus pecados monstruosos
também, valendo-se de um laço retorcido,
matou-se a mãe e esposa dele – era uma só –
e, num terceiro golpe, nossos dois irmãos
num mesmo dia entremataram-se (coitados) (...)
(SÓFOCLES, 2009, vs. 56-64, p.203).

Antígona está em luto e essa é uma condição muito particular.

Antígona

Trouxeste-me à memória o mais pungente
dos fatos - o destino de meu pai,
três vezes manifesto, o de nós todos,
labdácidas famosos. Ah! Horrores
do tálamo materno! Ah! Teus abraços
incestuosos, minha mãe, com o pai
de quem nasci! Como sou infeliz!
E para eles vou assim, maldita,
sem ter chegado às bodas! Meu irmão
infortunado! Que união a nossa!
transformas-me, morrendo, em morta viva!
(SÓFOCLES, 2009, vs. 958-967, pp.238-239).

Em *Luto e melancolia* (1915/1996), Freud apresenta as características fenomênicas do luto:

- desânimo profundo e penoso
- cessação de interesse pelo mundo externo
- inibição de toda e qualquer atividade
- perda da capacidade de amar outro objeto

No luto, a pessoa fica apática, uma morta-viva como diz Sófocles (2009). Muito difícil conseguir vincular-se a Hêmon, pensar no trono que poderia vir a ter e fazer uma política para alcançar um equilibrado cálculo do gozo, como diz Dunker, em sua terceira hipótese sobre o Ato de Antígona. Não porque esse não fosse o seu desejo, mas porque, como diz o próprio Dunker (2011), ela está em luto. Portanto, nem tudo gira em torno da ordem simbólica. Alguns conseguem, mas é bastante difícil direcionar o gozo numa situação em que o real é tão avassalador.

Uma pessoa em luto não consegue vincular-se a outros objetivos que não velar o corpo, despedir-se do ente querido e, muitas vezes, relembrar os momentos em que passaram juntos ou rezar pela alma daquele que se foi. Antígona demonstra esse processo, ela está imbuída nesse objetivo, não investe libido em outra atividade, não se interessa por outros assuntos, não consegue amar outro objeto, processo comum da libido frente ao luto.

No século XXI, podemos pegar como exemplo o trágico acidente do voo 447 da *Air France* Rio de Janeiro – Paris, na noite de 31 de maio de 2009 para 1º de junho, quando a aeronave caiu no Oceano Atlântico com 228 pessoas, sendo 12 tripulantes (O ESTADO DE SP, 01/06/2012). Em qual estado ficaram amigos e familiares ao receberem a notícia? Quanto tempo levaram para voltar a ter uma vida normal? Será que todos conseguirão restabelecer-se após essa tragédia? Após 1 ano do acidente, pudemos ver relatos de parentes que ainda não haviam se recuperado, ainda conservavam um profundo desânimo em ter de continuar vivendo sem o ente querido. Uma falta muito grande de interesse, relatos que apontam que o mundo não é mais o mesmo, não tem a mesma graça e que perderam a vontade de fazer as coisas.

Jean Allouch, (2004) em *A Erótica do Luto*, nomeia este estado imediato a uma grave perda, de estado de para-psicose. A pessoa fica em suspensão, fica por instantes, dias ou meses (depende do tempo lógico do sistema psíquico do sujeito) em para-psicose. É como se a pessoa estivesse em surto. Porém, Allouch (2004) distingue a para-psicose do surto psicótico: na psicose o furo é no simbólico. Há o retorno no real, mas a falta está no simbólico. No luto, o furo é real e um elemento simbólico é convocado por um furo no real. A pessoa fica atordoada, não se conecta, não compreende os detalhes, fica algo à espera de se inscrever. Ao discutir o Ato de Antígona, há que se considerar o efeito avassalador do trauma.

O governo francês custeou o resgate dos corpos sendo realizadas quatro operações no Oceano Atlântico de 2009 a 2011. Apenas a última teve o custo estimado em 6 milhões de euros (13,5 milhões de reais), (TERRA, 15/06/2011). Os corpos foram tirados aos pedaços, em decomposição, levados ao IML para fazer o reconhecimento e entregues às suas famílias, depois de quase dois anos para que velassem, ao menos, pedaços de corpos de seus entes queridos. Mais de 2000 anos nos separam da Grécia Antiga e ainda encontramos muitos pontos em comuns, entre eles, a angústia desesperada de dar, ao menos, um sepultamento digno aos familiares que foram perdidos de maneira trágica.

Podemos dizer que as pessoas desse trágico acidente eram vítimas. Por isso, toda essa manifestação dos familiares, da empresa de aviação e do Estado para reaver seus corpos. Então, podemos pensar em casos de suicídio, como Antígona. Na atualidade, temos como referência a Organização Mundial de Saúde (OMS) como segue abaixo:

– Um milhão de pessoas por ano se suicidam, uma quantidade maior que o total de vítimas de guerras e homicídios. O número está no relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS) publicado em Genebra nesta segunda-feira 10 para marcar a décima edição do Dia Mundial de Prevenção de Suicídio. (Carta Capital, 10/09/2012).

Em muitas religiões, o suicídio é condenável e não merece sepultamento. Em algumas regiões, para o Estado, o suicídio é crime, a pessoa que tenta publicamente e não consegue realizar seu feito, precisa responder ao Estado por seu ato. Ou seja,

existem as leis dos homens e as leis de Deus, mesmo em nossa sociedade atual, que organizam o direito ao sepultamento. Mas, sabemos que muitos dos suicidas que são bem sucedidos em seus atos e colocam um ponto final em suas vidas, são sepultados com dignidade e mesmo famílias religiosas fazem, na maioria das vezes, “vistas grossas” para que o indivíduo tenha um pouco de dignidade nesse último momento.

Uma outra situação da atualidade, a que podemos nos referir, em paralelo com *Antígona* de Sófocles, é o caso de uma pessoa falecer “traindo” a pátria e sofrer represália, de alguma forma a colocar em risco o seu sepultamento. Um exemplo é a polêmica envolvendo a pessoa que promoveu o atentado, armando bombas na maratona de Boston, EUA, em 15 de abril de 2013, onde morreram três pessoas e 264 ficaram feridas. Tamerlan, de 26 anos, um dos irmãos que promoveu o atentado “morreu em um tiroteio com a polícia em 19 de abril, e o funeral do suspeito de etnia chechena tornou-se controverso, com cemitérios locais que recusam em fazê-los”. (UOL NOTÍCIAS, 11/05/2013). As comunidades não estavam querendo aceitá-lo em seus cemitérios. Passados alguns dias, o atestado de óbito comprovou que ele havia sido enterrado num cemitério muçulmano.

Também podemos citar como exemplo a emboscada americana para encontrar Osama Bin Laden (1957-2011). Membro saudita e líder fundador do grupo terrorista *al-Qaeda* que, entre tantas conspirações terroristas, foi responsável pelo ataque de 11 de setembro de 2001 aos Estados Unidos. De acordo com sites oficiais, em 2 de maio de 2011, quando foi capturado e morto, após reconhecimento do corpo, Bin Laden foi enviado pelos americanos para ser sepultado em alto mar, em menos de um dia após a sua morte, para seguir os rituais da fé islâmica. (O ESTADO DE SP, 22 de novembro de 2012).

Este trabalho não tem como objetivo fazer um estudo antropológico a respeito da dignidade de dar sepultamento aos entes queridos. A questão aqui é discutir, a partir da posição de psicanalista e enfatizar que *Antígona* está inserida num contexto bem peculiar. A peça já inicia a partir de uma tragédia, a personagem central já está atravessada pelo efeito de real. Tanto que Lacan utilizou o conceito de A Coisa freudiana, uma maneira de falar do todo avassalador. O pedido de Creonte, de não sepultar o irmão, não é pouca coisa, mesmo sob parâmetros dos dias atuais, como acabamos de ver. Não podemos dizer que foi um capricho ou uma pirraça da parte de

Antígona. Na sociedade atual, o governo é capaz de investir bilhões na tentativa de oferecer um enterro digno às vítimas de acidente, e mesmo aquelas pessoas que traíram a pátria, tiveram direito à dignidade na hora da morte, como pudemos ver. O que Antígona reivindica não parece ser pouca coisa. Ela estava de luto, provavelmente em estado de pára-psicose.

Freud sublinha que nesses momentos de luto, o sujeito fica em “psicose alucinatória carregada de desejo” (FREUD, 1915/1996, 250), ou seja, o ser fica paralisado, com a libido direcionada apenas para o ente querido, não conseguindo investir em outros objetos. Nesse momento difícil da vida, em que o sujeito não consegue investir a libido em outros objetos, pode facilitar uma passagem ao ato, uma decisão impensada ou um desvario que em outra situação, essa mesma pessoa não tomaria.

Toda essa discussão vem para dizer que há uma diferença entre os casos expostos no começo do trabalho e *Antígona*. Os pacientes, aos quais estamos nos referindo, remetem à peça *A Falecida*, pois são indivíduos comuns, inseridos num cotidiano ordinário. Pessoas que levam suas vidas, que aos olhos da sociedade estão bem, e que, ao batalhar por seus desejos, colocam-se em situações perigosas quanto à sua própria integridade física e/ou psíquica.

Antígona é diferente. Ela está visceralmente frente à castração. Podemos pegar como exemplos semelhantes, vítimas de catástrofes como enchentes, tão freqüente nos dias atuais no Brasil, em que a pessoa perde casa, móveis e ainda algum ente da família. Pessoas vítimas de estupro, ou politraumatizadas em acidentes de carro com vítimas fatais, pessoas que perdem parentes em acidentes de avião, etc. São casos extremos e bem singulares. A referência da pessoa muda. Entra em processo de luto e provavelmente em para-psicose. O real é avassalador. Ela precisa recomeçar, encontrar outro local para ficar, muitas vezes, depende de outros familiares para reestruturar-se, leva um bom tempo para reposicionar-se no mercado de trabalho e na vida. Passa por desamparo, vergonha, muitas vezes humilhações. O sujeito fica visceralmente frente à castração, assim como Antígona.

Também podemos utilizar como exemplo, o atendimento, como psicanalista, em instituições que lidam com constantes situações de emergências. Por exemplo, o

atendimento em uma ONG, uma Casa Abrigo que dá moradia a casos graves que precisam ser tratados em São Paulo. As pessoas deixam suas famílias em seus Estados de origem, deixam suas casas, trabalho, marido e outros filhos. Deixam amigos e projetos pessoais para virem tratar a doença grave de um filho em São Paulo. São pessoas que estão atravessadas por um trauma visceral.

É preciso considerar, ao atendê-las, que são pessoas que estão sob um efeito do trauma e não apenas como se todo o sofrimento fosse encoberto por um véu fantasmático. Ao atendê-las, é preciso ter em mente que estão em estado de parapsicose. Elas passam por todas essas perdas, mudam de referencial, têm a vida transformada do dia para a noite e ainda uma tragédia maior pode estar por vir, com o possível falecimento do ente em estado grave, muitas vezes, em fase terminal. Atos impensados e obstinados fazem parte do dia a dia de instituições como essas, bem como, de pessoas que estão sob efeito de uma catástrofe, pois são pessoas que sentem que “não têm mais nada a perder.” Não freiam os seus atos, pois vivem a castração escalpelados pelas inúmeras perdas. O real impõe-se sem palavras que dêem conta de tamanha dor.

Em 1953, ano de lançamento da peça *A Falecida* no Brasil, do outro lado do Atlântico, Lacan proclamava sua palestra intitulada: *O simbólico, o imaginário e o real*. (1953/2005). Nesta primeira conferência, Lacan diz: “uma coisa não poderia nos escapar, a saber, que há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa.” (1953/2005, p.13). Ou seja, ele está apresentando o real como aquilo que escapa, desenvolvendo depois que nem tudo é possível de ser simbolizado, explicado, nomeado; há sempre um resto, singular a cada sujeito.

Então, Lacan (1953/2005) define o imaginário a partir de fantasias e satisfações ilusórias:

As satisfações ilusórias do sujeito são evidentemente de ordem diversa das satisfações que encontram seu objeto no real puro e simples. (...) Isso define a categoria conceitual em que se inscreve esse tipo de objeto e que estou em vias de qualificar como o imaginário ... (p.17).

Com a inserção do ser na cultura, há constantes deslocamentos de satisfações, pois a cultura é permeada por leis e regras que inviabilizam as satisfações constantes

da sexualidade e da agressividade. Uma das formas de buscar essas satisfações é pela via do imaginário.

Assim, formulamos que um comportamento pode se tornar imaginário quando sua orientação a partir de imagens, e seu próprio valor de imagem para um outro sujeito, o tornam suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação da necessidade natural. (LACAN, 1953/2005, p. 20).

Em seguida, Lacan (1953/2005) passa a discutir o terceiro registro, o simbólico: “A linguagem está aí. É um emergente.” (p. 24). Não sabemos como começou, mas tem suas funções e convenções do mundo da cultura. A princípio, os objetos foram nomeados arbitrariamente, e podem mudar de nome, dependendo do país, da situação, de um povo, de uma gíria, de uma relação singular que o sujeito tenha com o objeto.

O sujeito utiliza o recurso da linguagem para nomear os objetos e organizar a “realidade”. Tenta preencher o espaço de falta, o vácuo que existe entre uma pessoa e outra e aproximá-las. O sujeito usufrui da linguagem para exprimir opiniões e traduzir sentimentos. Porém, nem sempre é tão eficaz. Existem as incompreensões, os mal-entendidos, o que é tão avassalador que as palavras não dão conta, o que não pode ser transmitido ou, ao contrário, o que ressoou nas entrelinhas, ou seja, o resto, o real que se impõe. O furo, condição *sine qua non* da linguagem.

Lacan trabalhou com os três registros ao longo das três décadas de seu ensino. Na primeira, década de 50, voltou-se mais para o estudo do imaginário, com sua fase do espelho. Na segunda década, nos anos 60, Lacan desenvolveu o registro do simbólico com o estudo dos significantes através de matemas e grafos. Até chegar na década de 70, aprofundando-se no registro do Real e concebendo Real, Simbólico e Imaginário em uma articulação borromeana, conceito que será melhor elaborado no capítulo IV.

Quando Lacan investigou a peça *Antígona*, no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), ele ainda estava em 1959-1960, começava a aprofundar-se no registro do real, mas apenas debruçou-se com mais afinco na década de 1970. Foi então que disse: “o real em questão tem o valor do que chamamos geralmente de um

traumatismo.” Lição de 13 de abril do Seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007). O real é traumático.

Sándor Ferenczi, psicanalista húngaro (1873-1933), dedicou-se ao estudo do trauma, enquanto Freud voltou-se mais para as fantasias de sedução da neurose. Em seu texto, *Reflexões sobre o Trauma* (1934/1992), o psicanalista húngaro elabora a questão do choque como um aniquilamento de si, uma comoção psíquica em que a pessoa reage frente à angústia traumática. Ferenczi (1934/1992) descreve o quanto o choque leva a pessoa à autodestruição: ela não entende o que acontece e sente um forte desamparo. A pessoa após o choque, fica em paralisia total e inclui a suspensão da percepção e a do pensamento; com essa desconexão, a personalidade fica sem nenhuma proteção. Não há defesa possível. Ou seja, ao discutir Antígona com os olhos de psicanalista no século XXI, podemos entender que ela estava nessa paralisia. Ela atua. Age. Podemos dizer que seus pensamentos estavam em suspensão, não conseguia se proteger, não conseguia pensar num ato mais político a seu favor ou num cálculo de gozo mais próximo à sua defesa pessoal, como diz Dunker (2011). À reação emocional extraordinariamente forte após o choque, diz Ferenczi (1934/1992), segue-se uma comoção psíquica que, em seu tempo, levará à formação de sintomas e, provavelmente, ao suicídio:

Um fato surpreendente mas, ao que parece, de valor geral, quando do processo de autodilaceração, é a brusca transformação da relação de objeto, que se tornou impossível, numa relação narcísica. O homem abandonado pelos deuses escapa totalmente à realidade e cria para si um outro mundo no qual, liberto da gravidade terrestre, pode alcançar tudo o que quiser. (...) Mas, no momento de um novo traumatismo, muito mais forte, o santo protetor deve confessar sua própria impotência (...), e nada mais resta, nessa altura senão o suicídio, a menos que, no derradeiro momento, se produza algo de favorável na própria realidade. (FERENCZI, 1934/1992, p. 117).

Ou seja, uma pessoa que passou por tantos traumas, tanta invasão do real em sua vida, como Antígona, em qualquer que seja sua estrutura, sofre o efeito do real enquanto trauma e o ato suicida, muitas vezes, é esperado. O sujeito vai em direção à Coisa. Há um desgoverno, o sujeito está dilacerado, as relações de objeto, como diz Ferenczi (1934/1992), ficam severamente comprometidas, o sujeito escapa da realidade e cria um mundo à parte, arrisca-se e, desconectado, vai em direção à Coisa.

Como diz Cruglak (2001): frente ao real, podemos fazer um sintoma ou um ato de criação, um delírio, uma manifestação do corpo, uma passagem ao ato ou um *sinthoma*. Difícil sair incólume ao choque com o real. O sujeito perde-se na direção a seguir... muitas vezes, um dos laços se desata, desarticulando o nó borromeano³, gerando crise, angústias e sofrimentos. O real irrompe. É preciso responder a ele. E nem sempre é possível responder da melhor forma para a própria vida. Ismêne, também em luto, a princípio, responde de outra forma ao real. Seu movimento é mais retraído, silencioso, apático. São respostas diferentes provenientes de sujeitos singulares. Digerem a realidade e posicionam-se de maneira ímpar, seguindo sua própria articulação borromeana.

Desta forma, ao receber no consultório pacientes como Antígona ou Ismêne, em luto, é preciso incluir o real avassalador.

Antígona e *A Falecida* são tragédias. Uma heroína faz parte da nobreza da Grécia Antiga, a outra da classe média carioca dos anos 1940/50. Ambas vão em direção à própria morte, porém, uma já parte do histórico de ter sofrido e continua a sofrer na pele e de forma violenta, em vários âmbitos de sua vida, a invasão do real. Há uma forte diferença em receber no consultório pacientes como Antígona, que vieram de uma situação evidentemente traumática. De uma família dilacerada, de uma catástrofe em que o sujeito vê-se despedaçado, em que a maioria dos seus pontos de referência e sustentação mudaram. Em contrapartida, receber um paciente na posição de Zulmira de *A Falecida*. Como podemos pensar essa personagem?

³ Será trabalhado no capítulo IV

A Falecida

A peça *A Falecida*, sendo uma tragédia, apresenta uma catarse, uma purgação das paixões, o extravasamento das paixões reprimidas e a extrapolção das emoções. Zulmira, personagem central, assim como Antígona, é uma heroína apaixonante, leva seu projeto obstinadamente e, podemos dizer, promove o efeito estético com brilho e exala transcendência ofuscando o engodo que há no desejo. Segue seu percurso como se fosse o único caminho a seguir, como se não houvesse saída, como se fosse o destino.

Todos esses traços combinam com a heroína da tragédia grega. O efeito catártico que contagia o público, a heroína capaz de tomar atitudes que fogem aos padrões morais e éticos promovendo um *frisson* na platéia. A heroína grega age dividida entre as leis dos deuses e as leis do homem. Zulmira, por seu lado, reconhece as leis da sociedade, através de seus atos e sucumbe ao hipotético destino.

Charlier, que em 1999 defendeu seu doutorado discutindo as tragédias de Nelson Rodrigues, enfatiza que elas conservam alguns aspectos formais e temáticos das tragédias gregas, “apesar de não corresponderem, com exatidão, às características específicas do gênero trágico, como definido pela Grécia antiga.” (Charlier, 1999, p.9). O gênero sofreu sucessivos deslocamentos e mudanças por causa dos diferentes contextos históricos, mas mantém seu substrato inicial, como o efeito catártico, o herói trágico e sua trama:

ao observarmos o movimento de Nelson, veremos que ele é uma encarnação do poeta-trágico, valendo-se das palavras com intuito de produzir um efeito encantatório, “uma vertigem auditiva”; revive o sentimento mítico da liberdade de mentir, falsificar, enganar, pois esta proporciona deleite, beleza e graça, afastado do erro e da verdade. (CHARLIER, 1999, p. 51).

Mentiras e falsidades são características que aparecem na obra de Nelson Rodrigues e são necessárias na construção do enredo de uma tragédia. Por outro lado, Charlier (1999) nos aponta algumas diferenças em relação à tragédia antiga. Por

exemplo, a força dos deuses tão intensa e preponderante. Este ponto não existe em Nelson Rodrigues, mas, existe a força do destino, uma outra força, algo que é mais forte que a personagem e que pode ser uma característica substitutiva, diz Charlier (1999).

Assim como na tragédia grega, percebemos na peça *A Falecida* as três clássicas divisões proclamadas por Aristóteles (2003): a “peripécia”, o “reconhecimento” e a “catástrofe”. Temos no primeiro ato a “peripécia”. Zulmira começa efusiva, falante, vai à cartomante e discute com o marido o que foi dito. Durante o primeiro ato há uma inversão. Ela começa a sentir nojo de beijo, não quer sair com o marido, não quer ir à praia. É uma inversão que continua no segundo ato e não compromete a verossimilhança da peça. É o que causa a interrogação no público e promove o interesse na continuidade da narrativa.

No segundo ato, temos a “catástrofe”. Zulmira falece. E no terceiro ato temos o “reconhecimento”. Tuninho vai ao encontro do amante da esposa e são revelados ao público fatos obscuros que mudam a trajetória da peça, transformando o amor do marido em ódio, pois são reveladas as falsidades e mentiras da heroína.

Zulmira ocupa o espaço entre-duas-mortes, descrito por Lacan (1959-1960/1988). Por um lado, a morte como fato, por outro, a morte como passagem para a posteridade, rumo à superação da finitude. Desta forma, podemos supor que Zulmira busca a marca da imortalidade, um momento retumbante de feito pessoal para todo o sempre, com o intuito de que o túmulo fosse usado como traço simbólico da sobre-determinação do desejo para além da morte. A questão é que Zulmira é mal sucedida em seu feito. Algo sai errado pois consegue apenas o caixão mais barato e nenhuma pompa em seu enterro. Qual o feito que deixou em vida? Qual o nome cravado em seu túmulo? Talvez entre familiares e amigos tenha ficado como mártir, uma “pobrezinha” que morreu cedo. Mas, como diz Nelson Rodrigues em sua frase célebre: “a única mulher fiel é a mulher morta”. Nem esse gosto ela teve com o marido, pois destruiu os laços afetivos e a chance de receber certas pompas de falecida com a imagem de “boa moça”.

No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), Lacan enfoca que o herói trágico tem um destino certo em direção ao pior. Um desejo de caráter radicalmente destruidor. Nisso, Zulmira está totalmente nos moldes gregos. O herói trágico ocupa a posição de fim-da-linha, fica numa zona limite entre a vida e a morte, na solidão e é levado ao extremo de seus atos. Para Lacan (1959-1960/1988), esse fim da linha, esse ponto cego em que o sujeito se vê sem saída, é uma posição em que, por alguma razão, algo não pôde ser visto ou pensado, e o sujeito vê-se acuado num canto imóvel e sem saída. É da ordem da Coisa. Assim, o sujeito segue o suposto destino, age segundo terceiros, encapsulado em modos de gozo que respondem às ordens impositivas do Outro.

Uma passagem que mostra esse fim-da-linha é quando Zulmira está passando mal no fim do segundo ato e o marido Tuninho diz:

Tuninho – Vou chamar a assistência!

(Zulmira agarra-o.)

Zulmira – Não quero! Fica aí!

Tuninho – Mas Zulmira!

Zulmira – Eu vou morrer... sei que vou morrer. Já não sou mais deste mundo.

Tuninho – Isola!

(Tuninho bate na madeira)

Zulmira – Vou sim...

(...)

Tuninho – Meu coração, ouve! Você vai se tratar, vai ficar boa!

(Zulmira se enfurece)

Zulmira – Mentira! Olha pra mim! me pega! Passa a mão por aqui! Pelo meu peito! Agora responde: tu sabes, não sabes, que eu vou morrer? Pelo amor de Deus, diz que eu vou morrer! Vou morrer?

(RODRIGUES, 1953/1985, p. 95-96).

É uma posição em que ela não vê mais saída. Não deixa o marido chamar socorro nem tomar os devidos cuidados para que saia da situação em que está. Foi essa a posição que teve ao longo de toda a peça. Ela entrega-se à morte. Não busca outra saída, não vê outra solução para lidar com sua vida. Podemos dizer que está tomada pela A Coisa.

Conseguimos ver personagens a seu redor que, anteriormente ao desfecho trágico, tentam dissuadí-la de sua intenção. O marido é um dos maiores representantes. Ele a convida para passear, fala para ir ao médico, pede para que fique junto a ele, fala para se cuidar e mais enfaticamente, diz para que perca a mania de morte. Mas Zulmira parece não dar ouvidos, como se a morte fosse o destino imediato. Não busca outros médicos, não toma remédio. Apresenta algumas queixas físicas mas não demonstra o menor interesse em buscar soluções. Sua única iniciativa é ir à funerária pensar nos tipos de caixão e assessórios inusitados para um enterro retumbante.

Nelson Rodrigues surpreende o leitor/expectador. A princípio, pensamos que é uma bobagem, um exagero de Zulmira. Então, nos damos conta da gravidade da situação, ela falece. Lacan adverte a respeito da força que existe nessas situações em que o sujeito se sente no fim da linha e não vê saída, entregando-se ao gozo transgressivo.

Diferentemente do teatro grego, o teatro modernista não é composto por rimas e por palavras gongóricas. Pelo contrário, são frases simples, rápidas, com linguagem coloquial. As frases são, muitas vezes, interrompidas, para que o próprio leitor/espectador complete-as dando o seu próprio significado, lendo nas entrelinhas. Fraga (1994), citado no primeiro capítulo, lembra que as peças modernistas, assim como *A Falecida*, têm em suas falas, uma concepção de indivíduo pertencente a uma sociedade moderna, diferentemente das sociedades antigas. As personagens revelam uma visão interior apontando conflitos, dores e sofrimentos. Aparentemente dialogam, em verdade travam um monólogo interior. Trazem angústias e dilemas internos para o conflito, opondo-se ao racional, ao convencional e ao lógico.

Fraga (1994) mostra o quanto, no teatro expressionista, o grotesco contrapõe-se ao cômico. Ao mesmo tempo em que foca a funerária, aparece a pessoa feliz em ganhar dinheiro com os mortos:

Funcionário – O negócio é o seguinte: tu conheces o Anacleto?

Timbira – O bicheiro?

Funcionário – O bicheiro. Tem uma filha única, de 16 anos, aliás um biju. Pois bem, a garota saiu do colégio, atravessou a rua e foi esmagada entre um bonde e um ônibus. Sanduíche autêntico!

Timbira – Morreu?

Funcionário – Se morreu?! Está feito uma papa! Sabes o que é papa? papinha?

Timbira – E quando?

Funcionário – Agora, sua besta! Neste momento! E o Anacleto ainda não sabe!

Timbira – Já vi tudo!

Funcionário – Pois é. Chispa e me faz um favor de mãe pra filho: vê se, desta vez, não me fracassa. Porque bicheiro é generoso.

Timbira – Pode deixar.

Funcionário – Toma o endereço. E sabes qual é o golpe? Segura o Anacleto e diz: “Sua filha merece um caixão de 25 contos!” Aposto os tubos como ele topa! Apanha um táxi!” (RODRIGUES, 1985/1953, pp. 64-65).

Nelson Rodrigues, a partir de um fato trágico, consegue colocar o oportunismo, de uma forma cômica. As personagens apontam a degradação humana a partir do horror. A distorção da imagem em que o verdadeiro vira falso, o pano de fundo destaca-se da imagem principal, bem diferente das peças gregas regidas pela verossimilhança. Um outro exemplo desse contraste é quando os atores utilizam o mesmo objeto em cena, num momento para ser um banco, no outro para ser um vaso sanitário; ou quando uma cena funde-se à outra, uma termina e a outra tem início; ou ainda, no terceiro ato, quando os atores contracenam com o “contra-regras.” Nelson Rodrigues e outros autores modernistas têm bastante liberdade de expressão em que a significação própria é independente da realidade visível, do tempo e do espaço.

O coro é outro ponto importante do teatro grego. Ele representa a voz do povo, a consciência local, os sentimentos e angústias das personagens. O que não é dito e nem expresso por palavras. “Tem a função de deixar mais marcante e intensa as impressões do momento” diz Burlim (2009, p.62). Temos o seguinte exemplo:

Vozes – Salvai-nos, salvai-nos, a nós, pecadores, Salvai-nos com um arrebol de fé etc, etc, etc. (RODRIGUES, 1953/1985, p. 70).

Nas peças do dramaturgo sempre podemos encontrar um tom religioso. Nesta particularmente, o coro e a expressão religiosa têm uma pequena passagem. Porém, não menos irônica que outras situações do texto. Marca o contraste entre a purificação da igreja e os prazeres carnavais, a cena funde-se a Tuninho de calção de banho reivindicando a presença de Zulmira. E assim, fica a interrogação: Quem precisa ser salvo do quê?

Como apresentamos no primeiro capítulo, Furness (1990) ressalta que no expressionismo há a luta entre os sexos numa atmosfera intensa de febre e de pesadelo, onde homens e mulheres variam entre atração e repulsão. Como exemplo, temos a heroína quando esta aproxima-se fervorosamente do amante Pimentel. O dramaturgo conta com requintes de detalhes o quanto ela foi uma “mulher fácil”.

Pimentel – Se foi fácil ou difícil? Basta que eu lhe diga o seguinte, dois pontos: foi a única mulher que eu conquistei no peito, à galega. Entrei de sola.

Tuninho (*atônito*) – De sola como?

Pimentel – Sim, porque, geralmente, antes do principal, sempre há uma conversinha, um namoro, um romance... E, com a Zulmira, não houve nada disso... Ah, eu me lembro como se fosse hoje. Direitinho. Foi mais ou menos há um ano (...)

Pimentel – Pois é. Entrei na sorveteria e... fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta do “Cavalheiros”, empurrei a porta das “Senhoras”. Abri assim e dou de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! Não sei o que houve comigo! Deu-me a louca e já sabe: atraquei a Fulana, em bruto. Quer dizer não houve um “bom dia”, um “boa noite”, não houve uma palavra entre nós, nada. (RODRIGUES, 1953/1985, p. 105).

Do mesmo modo que narra a atração, também mostra a repulsão. Depois de terminar o caso com Pimentel, após serem vistos de mãos dadas pela prima Glorinha, Zulmira repudia o amante:

Zulmira – Não me toque!

Pimentel – Dá um beijo!

Zulmira – Nunca!

Pimentel – Por quê?

Zulmira – Não adianta. Não acho mais graça em beijo, não acho mais graça em nada. (RODRIGUES, 1953/1985, p. 110-111).

Com o marido, ela também apresenta essa repulsa com ofensa e humilhação:

(Tuninho conversando com a família de Zulmira)

Tuninho – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo de seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!” (RODRIGUES, 1953/1985, p.72).

Não podemos deixar de lembrar que o movimento de vanguarda muito questionou a burguesia bem como seus valores defasados e hipócritas. Zulmira pode ser vista como o retrato de uma burguesa de classe média que não se interessa por estudos ou trabalho, leva uma vida vazia, sem preocupações e apegase a questões fúteis, sem grandes pretensões. A peça foi escrita na ebulição do feminismo, momento em que estava sendo questionada a virgindade feminina, os tabus sexuais e os direitos iguais entre os sexos. A traição feminina, que hoje aparece de forma corriqueira nos consultórios, naquela época, era uma quebra de paradigma do que estava estabelecido e do que era convencional. Zulmira encarna essa mulher dos anos 50/60 que vai em busca de prazer, que está disposta a tudo, mas que se depara com a impossibilidade da plena satisfação dos desejos.

Os expressionistas põem em cena a desarmonia que existe no mundo. O fora de sentido, o *non sense*. *Antígona* é uma peça que pode mostrar a desarmonia que existe no mundo. O quanto os seres humanos não conseguem se entender, o quanto o poder a qualquer custo fica acima da dignidade do cidadão. Porém, *Antígona* baseia-se em fatos que se encadeiam num tempo e num espaço pré-determinados. Em *A Falecida*, há um *non sense*... Tuninho nem sabe o que se passa com sua esposa, por quais razões queria um enterro retumbante, por que vivia se comparando com a prima e por que arranjava um amante. Os motivos racionais e lógicos somem e dão espaço ao horror, à deformidade da visão e à morte. Nesse novo gênero, há mais espaço para a criação e para a liberdade, no sentido de não precisar ficar preso à verossimilhança e às regras.

A psicanálise, contemporânea ao modernismo, pôde incluir na clínica o sujeito dividido. O caos, o absurdo, o fora de sentido. O ser humano não lida apenas com as leis racionais como propunha o iluminismo.

Falecida e a inibição melancólica

Neste capítulo, já pontuamos algumas semelhanças da tragédia grega com a peça contemporânea de Nelson Rodrigues. Tanto Antígona como Zulmira são personagens centrais de uma tragédia e promovem a catarse. A personagem central de *A Falecida* passa da felicidade ao infortúnio e tem um conflito central como mote, nos moldes da tragédia grega. A diferença é que esse conflito tem um caráter em que prepondera o psicológico.

No teatro modernista, as questões são mais internas, os dilemas são psicológicos. Desde os gregos, até o classicismo, o teatro romântico ou o realista, são teatros mais voltados para os fatos: que sejam dilemas políticos ou situações caseiras e interpessoais, a questão é que o conflito é baseado em fatos. Qual o maior problema de Zulmira? O pai morreu? A mãe suicidou-se? O irmão foi morto e não tem direito a enterro? O governo está contra seus atos? Não. Não existem fatos externos contra ela ou que tenham arruinado sua vida física ou emocionalmente. Sua questão, aparentemente, é uma rivalidade interna com uma prima, é a inveja de Glorinha. Uma questão psicológica, pois como já dissemos, Glorinha nem aparece entre as personagens da peça, ela está muito mais na cabeça, no investimento libidinal de Zulmira, do que de fato seus atos atrapalham a vida da personagem central.

Zulmira não perdeu ninguém à sua volta. Não está de luto. Ninguém fez de fato nada contra ela. Vive o calor dos trópicos no Rio de Janeiro de meados do século XX, numa família classe média. Recebe os cuidados do marido, da mãe, do pai, das vizinhas, etc. É ela própria que, por decisão, envolve-se com um amante. Depois, ao encontrar a prima, desiste dele, desiste do marido e começa a fazer um ritual de “purificação”. Vai para a igreja de forma a ser uma beata, não frequenta mais a praia, não mantém mais relação sexual com o marido.

Uma diferença básica entre as duas heroínas é que Antígona passa por tragédias antes de seu ato final. Zulmira, até onde a vista alcança, não. Suas questões são muito mais internas, de ordem psicológica. O segundo ponto é que Antígona vai em direção à

morte por uma causa. Ela tem uma causa a defender perante a sociedade e sua família, um nome a zelar e posições pessoais a honrar. Deseja enterrar o irmão com dignidade e para isso enfrenta o Rei, pagando com sua própria vida. Qual a causa de Zulmira? Contra o quê ou contra quem ela luta?

A luta de Zulmira é interna, porém, não menos sofrida. A realidade psíquica existe e a faz sofrer a tal ponto que chega ao mesmo fim trágico que a heroína grega, a morte. A realidade psíquica existe e impõe-se, sobrepondo-se às evidências do mundo que a cerca. Se Antígona está de luto, avassalada pelo traumático do real travando uma luta política, Zulmira parece mais estar alienada em sua fantasia e, como todo ser humano, vive o mal estar em suas relações afetivas na sociedade.

As duas posições levaram ao mesmo fim: a morte das heroínas. Dessa forma, ao receber um paciente em tais situações, a gravidade é a mesma. Porém, o raciocínio clínico é diferente.

Recorremos a Freud para dizer que Antígona está em luto. Como as duas heroínas seguem o mesmo fim trágico, sendo que a questão de Zulmira parece ser mais de ordem psicológica, pois não temos fatos externos que demonstrem o contrário, recorremos ao mesmo texto freudiano *Luto e Melancolia* (1915/1996), para começar a pensar na personagem central de *A Falecida*, numa perspectiva psicanalítica, que é o que se propõe este trabalho. Seguindo esse princípio, nesse capítulo aprofundamos Freud e nos próximos, retomamos Lacan.

Levantamos a hipótese de que Zulmira estaria sofrendo uma inibição melancólica⁴. Como já citamos anteriormente, ao falar sobre Antígona, o luto e a melancolia têm quase a mesma base, diz Freud:

- desânimo profundo e penoso
- cessação de interesse pelo mundo externo
- inibição de toda e qualquer atividade
- perda da capacidade de amar outro objeto

⁴ Inibição melancólica. Termo retirado do original: *melancholische Hemmung*. Gesammelte Werke, Fischer, Frankfurt, 1999, vol. X. Trauer und Melancholie. P. 431.

O que diferencia o luto da melancolia é que no primeiro caso, há uma perda externa, concreta. O objeto não existe mais. Na melancolia, a perda é no ego, diz Freud. Outra diferença é que há uma forte auto-recriminação e auto-envilecimento do indivíduo em estado de melancolia, o que não acontece no luto.

Freud (1915/1996) define o processo melancólico dessa forma: primeiro acontece a escolha objetal e o investimento da libido. Depois, com um desapontamento ou perda do objeto a relação do objeto é destruída. O normal seria que a libido, após o luto investisse em outro objeto. Mas não é isso que ocorre, a libido é retirada para o eu e há uma identificação do eu com o objeto abandonado. O investimento libidinal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidado. A libido foi retirada para o ego, mas serviu para estabelecer uma identificação do eu com o objeto abandonado, pensamento este expresso na famosa frase: “A sombra do objeto caiu sobre o eu...” (FREUD, 1915/1996, p.254). A perda objetal transformou-se em perda do eu. Frente à dor da perda, o sujeito tem dois caminhos possíveis: direcionar a pulsão para outros objetos ou, retornar ao eu, identificando-se ao objeto perdido.

No *Rascunho G* de 1895, anos antes, Freud esclarece: “existem notáveis correlações entre a melancolia e a anestesia...” o que provoca a anestesia favorece a melancolia. Freud enfatiza, sobretudo, a sexualidade em mulheres muito exigentes, “nas quais o desejo intenso facilmente se transforma em melancolia...” (1895/1969, p.275). Nomeia a perda na melancolia como parte da vida pulsional, um luto pela perda da libido. “Em pessoas desse tipo, toda neurose assume um cunho melancólico. Assim, enquanto indivíduos potentes facilmente adquirem neuroses de angústia, os impotentes tendem à melancolia.” (1895/1969, p.281). Freud passa a descrever os efeitos da melancolia: “inibição psíquica, empobrecimento pulsional e respectivo sofrimento.” (1895/1969, p.281). Retração na esfera psíquica, empobrecimento de excitação. “Hemorragia interna” que se manifesta nas outras pulsões e funções. “Essa retração para dentro atua de forma inibidora, como uma ferida, um modo análogo ao da dor.” compara Freud (1895/1969, p.282).

Em *Luto e Melancolia* (1915/1996), Freud começa o texto dizendo: “A melancolia, cuja definição varia inclusive na psiquiatria descritiva, assume várias

formas clínicas.” (1915/1996, p.249). Então, desenvolve a questão da melancolia voltada para as psicoses, para as identificações de tipo narcisista, para pessoas que mergulham no lugar de refugo e dejetivo, desarticuladas do simbólico e, portanto, com dificuldades em construir a imagem de eu e interagir minimamente na vida. Em seguida, Freud acrescenta que “Também nas neuroses de transferência as identificações com o objeto de modo algum são raras; na realidade, constituem um conhecido mecanismo de formação de sintomas, especialmente na histeria.” (1915/1996, p.256). Em *O Eu e o isso* (1923/1996), após a formalização da segunda tópica do aparelho psíquico, Freud coloca a melancolia ao lado das neuroses, como um afeto.

O psicanalista contemporâneo Breno Ferreira Pena (2010), em seu mestrado, dedica-se a investigar se a melancolia estaria no campo das neuroses ou das psicoses. Pena (2010), assim como nós, identifica que Freud encontra esse afeto nas duas estruturas. Lacan, por sua vez, aborda pouco a melancolia, e nos momentos em que isso acontece é para discuti-la como parte de casos graves de psicose. Podemos encontrar esse termo em *Kant com Sade* (1963/1998), nas últimas páginas do Seminário *A Angústia* (1962-1963/2005) e em *Televisão* (1973/2003). São passagens rápidas. Lacan não se detém em sua obra sobre este tema, enaltece Pena em sua pesquisa. O psicanalista francês Allouch, em *A Erótica do Luto* (2004), endossa o parecer.

Existem os casos clássicos e graves da nosografia psiquiátrica que localiza a melancolia como psicose. Porém, neste trabalho, estamos nos detendo na melancolia como um estado, uma anestesia, uma inibição que restringe o circuito pulsional do sujeito. Freud utiliza o termo inibição melancólica⁵. Portanto, é importante que fique claro, não estamos falando de um quadro clínico de melancolia da nosologia psiquiátrica. Estamos discutindo, como diz Freud, ações e inervações isoladas de investimento objetal. Estamos falando de um traço melancólico que todo ser humano pode ter. Ou um episódio, um momento melancólico. Estamos discutindo aqui um viés pulsional de investimento ou não nos objetos; formas de relação de objeto, via

⁵ Inibição melancólica. Termo retirado do original: *melancholische Hemmung*. Gesammelte Werke, Fischer, Frankfurt, 1999, vol. X. Trauer und Melancholie. P. 431.

identificação ou via laço social. Lacan pode não ter usado muito os termos luto e melancolia, porém, se sua teoria é inteiramente montada sobre a concepção de falta e os modos que o sujeito tem de se defender dela, podemos utilizar recursos lacanianos para pensar o sujeito em estado de melancolia. Neste presente capítulo nos deteremos nas colocações freudianas e nos capítulos subsequentes, articularemos segundo os avanços apontados por Lacan.

Dando sequência ao estudo da obra, analisaremos esse recorte da peça:

Tuninho – Já sei quem pôs essas idéias na tua cabeça!
Zulmira – Quem?
(*Tuninho estaca. Espeta o dedo na mulher.*)
Tuninho – Glorinha!
Zulmira – Você é louco?!
Tuninho – Claro como água! Aqui, nessa rua, só quem tem essas idéias é a Glorinha! E mais ninguém!
Zulmira – Tinha graça!
Tuninho – É imitação, sim! Confessa! É ou não é?
(*zulmira exalta-se veemente.*)
Zulmira – E se fosse? E se eu quisesse imitar Glorinha?
Tuninho (*sardônico*) – Batata!
Zulmira – Não dizem que ela é a mulher mais séria do Rio de Janeiro? Todo mundo diz! E se eu quisesse ser cem por cento, assim, como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d’água!
Tuninho – Uma chata!
Zulmira – Tu falas assim, agora. Mas não te lembras que já me disseste bestificado: “Ih Fulana é séria pra chuchu!” Foi, sim!
(*Tuninho agarra Zulmira amoroso*)
Tuninho – Deixa pra lá! Não interessa!
Zulmira – Me larga!(RODRIGUES, 1953/1985, p. 73).

Esta é uma passagem que mostra a identificação da personagem principal com um objeto ideal, como se não existisse a falta. Em 1915, ao falar sobre a inibição melancólica, Freud acrescenta que o ser passa a considerar sua moral desprezível, não adianta argumentar que a pessoa é melhor do que ela se diz, pois não surte o menor efeito. No diálogo acima, podemos pensar nesta possibilidade. Zulmira, de alguma forma, considera sua moral desprezível e precisa identificar-se a um objeto imaginariamente pleno. O marido tenta dissuadi-la de sua posição, mas é em vão.

Para Freud (1915/1996): “A diferença consiste em que a inibição melancólica nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão

completamente.” (p.251). Em algumas frases de Tuninho, podemos observar o quanto ele fica intrigado sobre o que absorve sua esposa tão completamente. Ele aponta o seu alheamento: “Parece que vive no mundo da lua.” e mais a frente diz: “Às vezes, tenho inveja de ti. Tu não te interessas por futebol, não sabes quem é Ademir, não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.94).

A princípio, não é claro este sofrimento. O que conseguimos ver são traços histéricos de reclamações. O conceito de inibição melancólica aqui é usado como uma forma de avaliar a movimentação da pulsão, um estado pulsional como o que acontece com pessoas que, num certo momento, vão desvinculando-se da vida, independentemente de sua estrutura psíquica. Zulmira vai desligando-se do marido, da casa, da mãe, de sua própria saúde. Ela pode queixar-se de seus sintomas. Fala em dores nas costas, nariz entupido, tosse, problemas no pulmão. Mas não investe libido em tratamento, não vai buscar uma segunda opinião médica e diz ser macumba. (RODRIGUES, 1953/1985, p.68). Ou seja, o problema vem do Outro, não se responsabiliza por sua vida e joga a culpa no externo sem investimento pulsional para que sua saúde melhore e consiga fazer laço social. O desenrolar da peça mostra, cada vez mais, Zulmira desvinculando-se da vida.

Como citado anteriormente, há características semelhantes no luto e na melancolia: “cessação de interesse pelo mundo externo” e “inibição de qualquer atividade”. Zulmira deixa de ir à praia, não quer sair com o marido, deixa de relacionar-se afetivamente com ele. O que ela coloca no lugar? No começo, tinha um amante, depois começa a sentir nojo e rompe o relacionamento, com o amante e com o marido. No consultório, vemos inúmeras pessoas casadas, mas que na verdade, coabitam. Muitas vezes, são pessoas que continuam trabalhando ou estudando, mas soltam frases do tipo: *não é a mesma coisa, já não tenho o mesmo interesse, vou porque tem que ir mesmo, mas dizer que eu gosto, aí é diferente*. Ou dizem: *Eu vou trair, não sei se ele faz isso comigo, então, vou fazer...* A pessoa deixa de fazer o trabalho com ânimo, de raciocinar com potencialidade, de investir no relacionamento e na vida.

Com relação à característica da “perda da capacidade de amar outro objeto” também podemos ver em Zulmira:

Tuninho – Tu não gostas de música carnavalesca?

Zulmira – (numa vidência) – quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo de camarote, gozando (...) (RODRIGUES, 1953/1985, p.90).

O marido tenta continuar o diálogo proposto:

Tuninho – Até que este carnaval tem umas boas músicas! (RODRIGUES, 1953/1985, p.90).

E Zulmira continua em seu monólogo delirante:

Zulmira – No dia em que eu morrer, Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta! (...) (RODRIGUES, 1953/1985, p.90).

Estes mesmos traços aparecem num momento de luto, com o acréscimo de que na inibição melancólica, há uma diminuição dos sentimentos de auto-estima e um fortalecimento dos sentimentos de auto-recriminação e de envilecimento.

(Tuninho diz para Zulmira que ela deve ir ao médico, e ela diz indignada):

Zulmira - Ir ao médico com uma combinação horrível? A única que eu tenho? (*Zulmira levanta a saia e mostra a combinação.*) Está vendo esse remendo do tamanho de um bonde?”

(...)

Zulmira - Ainda por cima, médico de farmácia e caduco! (RODRIGUES, 1953/1985, p. 86).

(...)

Zulmira – Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de D. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero umas 37 horas, na sala, esperando e com esse calor! (RODRIGUES, 1953/1985, p.87).

Podemos observar, ao longo do texto, que a personagem principal faz todo um movimento para ver-se como uma pobre-diaba. Fantasia que outros têm coisas

melhores do que ela, especialmente Glorinha. Um médico melhor, um moral mais elevado, uma combinação mais bonita, um respeito maior da sociedade, dinheiro. Ou seja, nesse raciocínio queixoso e de fundo histérico, está embutido um sentimento de se achar desprezível. O processo de construção de um sujeito, como vimos, inclui a alienação e a posterior separação. Nossa hipótese recai sobre a inibição melancólica pela gravidade, pelo fim trágico que a personagem segue, trazendo-nos interrogações clínicas, pois nos parece ultrapassar o processo habitual de formação do sujeito. Se ela precisa ficar identificada, copiar uma outra pessoa com tamanha intensidade, é por que ela recrimina-se de ser como ela é e tem uma baixa auto-estima (está numa posição imaginária). Imaginariamente, coloca a prima numa posição superior a si e demonstra fragilidade psíquica num exercício extenuante em tentar copiá-la e superá-la, deixando de investir no mundo a seu redor.

O processo melancólico faz com que o sujeito faça queixumes de si e, paradoxalmente, não tome atitudes humildes ou de submissão, como seria provável em pessoas tão desprezíveis como elas se dizem. São pessoas maçantes que dizem ter sido tratadas com grande injustiça, expõe Freud. Esse é o posicionamento da personagem principal. Ela, com seu enterro retumbante, não quer tomar uma atitude humilde ou de submissão. Quer que todos olhem para ela, quer ser o centro das atenções, quer ser memorável. Mas é uma pessoa maçante, fica no queixume, não faz laço social. Tudo é contra ela. Os atos da prima, do marido... Podemos perceber esses traços no diálogo que segue:

Pimentel – Teu marido te fez alguma coisa?

Zulmira – (*incisiva e rancorosa*) – Fez.

Pimentel – Alguma maldade?

Zulmira (*veemente*) – Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdôo, nunca!

Pimentel – Diz.

(*Ergue-se Zulmira. Vem até a boca de cena.*)

Zulmira (*dolorosa*) – Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer sabe o que?

Pimentel – Não.

Zulmira – (*num grito triunfal*) Lavar as mãos!

Pimentel – E daí?

Zulmira – Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua-de-mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria. (RODRIGUES, 1953/1985, p.108).

Inicialmente, Zulmira investia libido. Num determinado momento, por um desapontamento, uma frustração, a relação com o objeto é destruída e a libido retirada para o eu, havendo uma identificação do eu com o objeto abandonado. O que vemos é que a personagem principal deixa de investir na vida. Boa parte da libido fica represada e a restante é direcionada ao queixume (na melancolia) ou em hipóteses mirabolantes imaginárias (na mania). Não reconhece a castração, o esforço e a falta. Desta forma, faz ligações imaginárias via identificação, tendo bastante dificuldade em fazer laço social. Ela não vê o outro, não se preocupa com o outro, parece não ter uma relação afetiva com as pessoas. Ela sai, conversa, vai até a funerária. Mas o investimento pulsional está bem restrito. Bem aquém do que poderia estar disponível para a realização de projetos pessoais.

Nada está bom para Zulmira. Como diz ao amante, desde a noite de núpcias, seu aparelho psíquico encontra um obstáculo para não investir no casamento: o marido lavava demais as mãos. Supomos que nesse momento, há uma queda na idealização de casamento. Zulmira toma o ato do marido (lavar as mãos) como um obstáculo intransponível para a construção de uma relação futura. Seria esse o momento crucial que a leva à melancolia? Algo se perde nesse momento? O encontro faltoso com o Outro sexo? A queda do sonho fantasioso de marido idealizado? Zulmira passa por uma dor, uma retração, uma inibição da libido, frente à perda de um objeto idealizado. E o que surge no lugar? A falta que imediatamente é taponada pela identificação com a prima: uma mulher solteira e desimpedida. Para o momento pelo qual Zulmira está passando, de encontro com o Outro sexo, essa identificação pode ser entendida como um lugar de plenitude.

Essa é uma suposição. Zulmira é uma personagem. Não temos acesso à sua construção significativa. É uma hipótese, por sabermos, como analistas, o quão difícil é

o encontro com o Outro sexo e a subjetivação da posição feminina⁶. Para complementar, a ironia Rodrigueana: lavar as mãos. Sabemos que um detalhe ou um traço, pode lembrar o sujeito de que existe a falta, e assim, desencadear uma série de consequências.

Num breve escrito chamado: *Contribuições para uma Discussão Acerca do Suicídio*, Freud (1910/1969) sublinha:

Estávamos ansiosos sobretudo em saber como seria possível subjugar-se a extraordinariamente poderosa pulsão de vida: se isto pode apenas acontecer com o auxílio de uma libido desiludida, ou se o ego pode renunciar à sua autopreservação, por seus próprios motivos egoístas. (...) Podemos, eu acredito, apenas tomar como nosso ponto de partida a condição de melancolia, que nos é tão familiar clinicamente, e uma comparação entre ela e o afeto do luto. (p.218).

No parágrafo acima, Freud coloca a melancolia como um afeto e afirma que uma desilusão do eu é capaz de fazer com que a pessoa rompa com a vida, indo em direção à morte. Ou seja, o aparelho psíquico aposta em um objeto idealizado. Como algo do objeto é perdido, mostrando que não é pleno como o esperado, o sujeito não consegue, não tem forças para investir em outro objeto e nem mesmo para investir no mesmo objeto como faltante. Dessa forma, há o retorno do investimento pulsional para o próprio eu, via identificação do sujeito com um suposto objeto pleno. Esse investimento é frágil e, como diz Freud, pode levar o sujeito a subjugar a pulsão de vida indo em direção à morte.

Após a construção da segunda tópica, Freud, em *O Eu e o Isso* (1923/1996), retoma a questão da melancolia:

Neste ponto, temos de ampliar um pouco o nosso campo de ação. Alcançamos sucesso em explicar o penoso distúrbio da melancolia supondo (naqueles que sofrem) que um objeto que fora perdido foi instalado novamente dentro do eu, isto é, que uma catexia do objeto foi substituída por uma identificação. Nessa ocasião, contudo, não apreciamos a significação plena desse processo e não sabíamos quão comum e típico ele é. (FREUD, 1923/1996, p. 41).

Frente à perda, é comum o aparelho psíquico recorrer à identificação, bem mais do que se pensava antes, enfatiza Freud. Nesse texto, a partir do complexo de Édipo,

⁶ Posição feminina que será melhor trabalhada no próximo capítulo.

Freud trabalha a identificação em relação ao ideal de eu. A fragilidade e a ambivalência dessas ligações que ficam entre o amor e ódio, aumentando o sentimento de culpa, ampliando o castigo e a desvalorização de si mesmo. Com a construção da segunda tópica, Freud reorganiza as instâncias. O supereu passa a ter mais peso na questão da culpa melancólica e o eu fica mais vulnerável, implicando numa ampliação da teoria do narcisismo. A psicanalista Beatriz Azevedo (2003) relata esse movimento psíquico:

A partir deste momento o eu se considera como objeto abandonado, e quando se pensa abandonado por todos os poderes protetores se deixa morrer. Podemos pensar numa volta ao sentimento de desamparo. Porém, agora é o Eu que se abandona, abandona a libido que o investia, se desinveste, e com sua inércia deixa-se ficar nas mãos desta potência crítica que o habita, livrado a gozo inapelável da desesperança. Deixa-se morrer é isso. Sai da cena. Trata-se então de uma *versagung*, renúncia daquilo que lhe é mais próprio. (AZEVEDO, 2003, p.2).

Azevedo (2003) ressalta que a melancolia deixa o sujeito entre o ideal e a morte. O sujeito abandona-se. Fica na inércia. Renuncia às dificuldades que a vida impõe, porém, também renuncia à vida e a si próprio. Há uma “petrificação do sujeito ante o vazio que ele tenta bordejar, ou mesmo preencher com todo seu ser.” (AZEVEDO, 2003, p. 4). Essa é nossa hipótese: Zulmira coloca todo seu ser em um projeto idealizado, na tentativa de excluir a falta, porém, ao tentar excluí-la, encontra-a de frente e de maneira irreversível.

Fraga (1994) debate o fato de as personagens de Nelson Rodrigues quererem expurgar os males, as dificuldades, as tristezas e os problemas, como se assim pudessem ser elevadas a um novo patamar de transcendência. Faz referência a personagens torturados e oscilantes entre a salvação e o abismo. Personagens que, de alguma forma, tentam escapar à castração.

Antígona, como havíamos mencionado anteriormente, tem um problema em sua vida que precisa resolver, o enterro do irmão e a dignidade de seu nome. Zulmira sente a castração vivendo o mal-estar da civilização: o casamento, a dificuldade frente à posição feminina, a vida em família e faz peripécias para expurgar os males, as dificuldades, as tristezas e, como diz o marido, para não ter aborrecimentos. Paradoxalmente, cria uma porção deles.

Freud, em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1915b/1996), enfatiza que sem o ser reconhecer a castração, a libido só satisfaz as pulsões do eu e não as sexuais, as que vão em direção ao outro. Freud cita Sandór Ferenczi: “... uma pessoa atormentada por dor e mal-estar orgânico deixa de se interessar pelas coisas do mundo externo, na medida em que não dizem respeito a seu sofrimento.” (p.89). Podemos dizer que é o que acontece no luto. O sofrimento é intenso e não há como a pessoa se interessar por outras questões. Para Freud, a pessoa em sofrimento retira o interesse libidinal dos objetos e assim, é como se deixasse de amar. Na inibição melancólica também acontece esse processo. A libido de uma pessoa enferma fica no próprio eu e só sai quando recupera-se. Freud estuda o narcisismo a partir das doenças orgânicas, da hipocondria e da vida erótica dos sexos, pois acontece o mesmo procedimento libidinal. A catexia é retirada do mundo externo e prende-se no órgão de interesse. Freud fortalece sua visão:

Um egoísmo forte constitui uma proteção contra o adoecer, mas, num último recurso, devemos começar a amar a fim de não adoecermos, e estamos destinados a cair doentes se, em consequência da frustração, formos incapazes de amar. (1915b/1996, p.92).

Zulmira torna-se incapaz de amar. Incapaz de relacionar-se com o outro. De maneira hipocondríaca, sente seus órgãos mas não investe libido em tratamento, em cuidados, não consegue ultrapassar os limites do narcisismo, ligar-se a objetos externos e nem mesmo a seu próprio corpo com cuidados necessários.

Em *Pulsões e seus destinos* (1915c/1986), Freud afirma que a pulsão é uma força contínua, está entre o somático e o psíquico e sempre busca satisfação. O movimento pulsional de Zulmira vai em busca de satisfação a qualquer custo sem se dar conta das consequências, sem uma ligação de objeto propriamente dita ao redor de si. Sente uma insatisfação no casamento, o marido lavava demais as mãos, não teve dúvida, arrumou um amante. Como disse Pimentel, o encontro fortuito foi na sorveteria enquanto o marido tomava um café. Eles ainda tiveram “sorte” de não entrar ninguém no banheiro naquele momento. Ou seja, a heroína corre riscos. Podia ser pega

em flagrante, podia ser punida por desacato ao pudor, podia humilhar publicamente o marido.

Na inibição melancólica, os atos são de desconsideração e desprezo para com o outro, e de alguma forma, com a própria pessoa. A libido está parcialmente represada no eu e o sujeito relaciona-se via satisfação da pulsão. Não há relação de objeto ou laços sociais, há ligações via identificação, via obtenção de satisfação. Toda ligação via identificação é frágil, o sujeito não vê as conseqüências de seus atos, o raciocínio fica infantilizado e a busca é apenas por satisfação. Quanto ao marido, ela não o escuta, não mantém relações sexuais ou vida social com ele, mas quer que ele realize seu grande sonho após sua morte. Trai o marido, depois de certo tempo, rompe com o amante, embora espere que ele pague seu enterro. Para a mãe, deixa em detalhes ordens expressas de como gostaria de ser vestida e embelezada no dia de sua morte, mas nem se preocupa com a dor da mãe frente à perda de um filho. Zulmira faz apenas ligações via sua própria satisfação, não consegue ver o outro.

É importante lembrar que na inibição melancólica há um paradoxo. Ao mesmo tempo em que há um profundo auto-envilecimento, há um grande amor por si mesmo, de forma egoísta. Em relação aos outros, há um sentimento ambivalente. Zulmira admira a prima, quer coisas iguais as da prima, quer ser admirada por ela, mas, por outro lado, ri de seu câncer, planeja um golpe contra ela. Ou seja, todos à sua volta devem satisfazê-la. Posiciona-se de uma forma a não ver os objetos, a não fazer laço social, apenas busca satisfação. Age como se todos fossem marionetes de suas satisfações imaginárias.

Seguindo nossa reflexão a respeito dos modos de gozo que impulsionaram a personagem ao fim trágico a que chegou, vamos, no próximo capítulo, discutir o gozo feminino e o encontro com o Outro sexo, conceitos lacanianos relevantes que irão auxiliar a análise de nossa heroína.

CAPÍTULO III

Não-todo

Kaufmann, em seu *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – o Legado de Freud e Lacan* (1993), explica que foi em 1905, em *Os Chistes e suas relações com o inconsciente*, a primeira vez que a palavra gozo (Genuss) foi utilizada por Freud: “... a comunicação a uma outra pessoa proporciona gozo.” (KAUFFMANN 1993, p.221 *apud* FREUD, 1905). Porém, foi usada apenas algumas vezes, não como conceito, mas como um vocabulário usual.

O gozo como um conceito foi proposto por Lacan, logo nos primeiros seminários e foi sendo construído ao longo dos anos. Pensar em gozo no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988) é bem diferente de pensá-lo no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), ou no Seminário *O avesso da psicanálise* (1969-1970/1992) ou ainda, no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). É a partir deste último que Lacan estrutura melhor os “modos de gozo”. Portanto, nossa questão localiza-se a partir desse seminário. Ao longo dos anos, a teoria modifica-se, assim como a maneira de ver e intervir na clínica. Em alguns momentos, as construções teóricas sofrem acréscimos, em outros, rupturas.

Com a finalidade de deixar claro de qual referencial partimos para fazer a discussão da obra *A Falecida*, faremos uma rápida passagem para pensar como o gozo era entendido por Lacan nesses seminários citados, pois a teoria é uma construção e assim, a noção de Outro, de real, de simbólico e de imaginário, além de outros referenciais lacanianos, também foram sendo alterados.

A palavra gozo (*jouissance*) foi retirada da concepção jurídica do termo, indicando júbilo, posse de algo do qual se dispõe a fazer uso, gozar de um bem. O gozo é um excedente pulsional, uma substância gozante. Há um paradoxo no gozo, ao mesmo tempo em que é veiculado pela palavra, ele não pode ser de todo apreendido por ela. O psicanalista Nestor Braunstein (2007) dedica um livro a esse conceito. Eis uma passagem:

entre gozo e palavra, não se pode dizer qual vem primeiro à medida que ambos se delimitam reciprocamente e se imbricam de um modo que a experiência da psicanálise mostra como inextricável. Porque somente há gozo no ser que fala e porque fala. E porque somente há palavra em relação a um gozo que por ela se torna possível ao mesmo tempo que limitado. (BRAUNSTEIN, 2007, p.11).

Muitas vezes, não conseguimos explicar o gozo, dar sentido a ele, mas, paradoxalmente, é pela linguagem que o veiculamos. Nesta forma de pensar, podemos dizer que o inconsciente toma existência quando é escutado, quando *isso* fala. Braunstein (2007) realça que há uma ambivalência no gozo. Ao mesmo tempo em que é um excesso intolerável de prazer, também é a manifestação do corpo mais próxima à tensão extrema, à dor e ao sofrimento.

Podemos dizer que o Movimento Modernista incluiu o gozo e, conforme questiona FURNES (1990, p. 87), especialista em expressionismo alemão: – “O que será, então, do novo homem? Será realizada no homem a potencialidade para a bondade e o amor, ou o homem será propenso a destruir o mundo e a si mesmo?” Foi exatamente com estas questões que Freud deparou-se quando recebeu pacientes que retornavam da guerra e mentalmente ficavam “repetindo” as tragédias da guerra. A este respeito Freud expressa que:

... é incorreto falar na dominância do princípio de prazer sobre o curso dos processos mentais. Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhado pelo prazer ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. (1920/1996, p.20).

Em *Além do Princípio do prazer*, Freud (1920/1996) enfatiza que há um processo pulsional de ligação que antecede o princípio do prazer, algo da ordem da homeostase, do princípio de nirvana. A pulsão tem outra satisfação que não apenas o prazer e assim, Lacan dá início a seus estudos sobre a noção de gozo.

No Seminário *Os Escritos técnicos de Freud* (1953-1954/1986), Lacan dedica-se ao Estádio do Espelho e às questões ligadas ao imaginário, fazendo uma releitura de Freud. Nos Seminários *As formações do inconsciente* (1956-1957/1999) e *O desejo e sua interpretação* (1958-1959), dedica-se ao simbólico. No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), como vimos no capítulo anterior, Lacan dá uma

atenção maior à noção de real. Do Seminário 1 ao 20, a noção de gozo vai se alternando. Ao longo desse período, os registros real, simbólico e imaginário ganham peso e consistências diferentes. Somente no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985) é que esses registros passam a ser vistos, cada qual em sua propriedade radicalmente ímpar, de maneira articulada, atrelados uns aos outros. É somente nesse momento que falamos em modos de gozo, devido ao raciocínio de amarração entre os registros.

Podemos usar como exemplo, o Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988). Como o gozo, muitas vezes, escapa à compreensão e à significação, nesse seminário, Lacan o entende como sendo da ordem da Coisa freudiana, como transcendente e absoluto, uma maneira de dizer que ele não se localiza no imaginário e nem no simbólico. Esse raciocínio demonstra o quanto, naquele momento, os registros eram vistos de maneira desarticulada. De acordo com Braunstein (2007):

Como lugar de um gozo não limitado e mito da falta da falta, a Coisa se apresenta como a meta absoluta do desejo, o lugar ou o estado em que se cumprirá a abolição da falta a ser, estado de Nirvana, supressão de toda tensão diferencial com o mundo, indistinção do ser e do não ser, morte. A tendência à Coisa é a pulsão de morte como destino final de todos os afãs vitais humanos. (p.79).

O trecho acima permite observar que Lacan fala do gozo como da ordem da transcendência, da pulsão de morte. A partir dessa visão, todo o raciocínio clínico altera-se. Conforme vimos no capítulo anterior, essa visão de gozo tem influência na forma de pensar a posição do analista. No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), o analista ficava no lugar do desejo puro: o analista não deveria ceder em seu desejo. Com os avanços dos conceitos, essa posição é alterada nos seminários posteriores.

Como vimos, o Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988) situa-se no momento em que Lacan já havia conceituado o objeto *a*, o Outro já era concebido como barrado, as pulsões eram tidas como parciais. O gozo e o Outro passam a ser pensados de forma mais fragmentada e parcial, não se encontra apenas aquela visão absoluta que imperava no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988). Nesse momento, Lacan introduz a noção de alienação e de separação. O

gozo passa a ser visto de maneira fragmentada. O analista começa a ocupar a posição de objeto *a*, de vazio e de resto. Sai da plenitude de não ceder em seu desejo e ocupa uma posição mais fragmentada e singular.

No Seminário *O avesso da psicanálise*, nos idos de 1968-69, preocupado com as questões estudantis que tomavam conta da França, Lacan inspira-se em autores da ciência política e cita alguns recursos propostos por Marx quando este fala que o produto tem custo e mais valia. Estabelece uma relação de homologia entre a mais-valia e o mais-de-gozar, entre o mercado de consumo e o mercado de gozo, dizendo que o aparelho psíquico tem um custo, uma perda, um valor de troca no investimento pulsional. Lacan identifica o *objeto a*, lugar psíquico onde é localizada a causa de desejo singular de cada sujeito, e diz que ir em busca de cada desejo, de cada objeto, tem um custo, um mais-de-gozar, uma perda para se conseguir um ganho. Braunstein (2007) posiciona-se a respeito:

Cada moeda entregue, não importa sua natureza, é uma renúncia ao gozo; cada vez que é dada, não pode voltar a ser usada. A compra de um novo objeto ou um novo empréstimo obriga a dar uma nova moeda; a perda é inevitável. E para viver tem de pagar, despedir-se com renúncia ao gozo. (p.55).

Cada ser, à sua maneira, vai em busca de objetos de desejo. Contorna o objeto causa, o objeto *a*. Porém, esta busca não é linear. Ela é da ordem de um inconsciente gozoso, um inconsciente que tateia, que busca, que investe, mas que é dividido, incerto, e se perde por entre as frustrações, tristezas e as múltiplas ofertas desejosas que a vida oferece. No trajeto em direção ao desejo, acontecem perdas. Existe o custo a ser pago ao longo do caminho pelas escolhas feitas pelo sujeito. Para alcançar uma posição ou adquirir um objeto, há um custo, é preciso fazer renúncias. Abre-se mão de um gozo por outro.

Esse movimento de busca de desejo tem um custo para o aparelho psíquico. A partir dessa ideia, Lacan propõe que a análise passe a ter a função de escolha de gozo, como num mercado de investimento: o sujeito é convocado a interrogar-se e a posicionar-se a tal ponto, que consiga cortar o excedente de gozo e redirecioná-lo para o que lhe causa, para o que está disposto a pagar. Na análise,

o sujeito tem a possibilidade de interrogar-se a respeito do gozo que tende à plenitude, que busca satisfações a qualquer custo e que responde a demandas. O investimento em excesso para pequenos ou até nulos resultados é um desperdício econômico na vida desejante do sujeito. De acordo com Braunstein (2007):

...a vida se desenvolva em um mercado do gozo, no qual nada se adquire a não ser pagando. A transação nunca é a boa, nunca é aceita de boa vontade, nunca se sabe se o preço pago corresponde ao valor do que se recebe em troca, mas é preciso resignar-se com a perda que implica entregar algo real em troca de uma recompensa que é simbólica... (p.56).

Tanto no mercado de consumo, como no mercado do gozo, é preciso pagar um preço pelo objeto adquirido. Nem sempre é um bom negócio. Como decidir qual investimento fazer? De qual objeto abrir mão? Toda pulsão tende à satisfação, diz Freud. Porém, o sujeito tem o direito de interrogar-se em uma análise e fazer a contabilidade: vale toda essa economia pulsional em um “produto” ou em outro? Não existem caminhos mais econômicos? Mais produtivos para a realização pessoal? Até chegar na interrogação: o que quero? Qual meu desejo? Assim, o sujeito tem a possibilidade de passar a pensar em como fazer para ir em direção ao desejo através de caminhos cada vez mais curtos e alcançar produções que seguem rumo à sua materialização. O chiste é um exemplo: pode funcionar e resolver assuntos de maneira rápida, concisa e até divertida, se comparado a outros blá-blá-blás que não levam na mesma direção.

Nesse momento, a psicanálise lacaniana toma uma posição muito mais da ordem da economia política, da marca que o sujeito imprime na sociedade. Lacan faz analogias da pulsão e do gozo pelo viés da economia política: “neste ponto, eis-nos no xis da questão, já que, como assinalei da última vez, substituí essa referência exaltante à energética (...) por uma referência à economia política...” (LACAN, 1968-1969/2008, p. 32). O que conta são os atos e o efeito que o sujeito possa causar, para si e para o outro.

Nesse contexto, mais uma vez, Lacan reformula a maneira de pensar o Outro. Passa a falar sobre as modalidades de vínculo entre as pessoas articulando as noções do poder, do saber, do sujeito e do gozo. Estabelece quatro práticas discursivas que se

alternam de modos distintos, numa circularidade constante nos vínculos culturais. São modos diferentes do sujeito posicionar-se em seus vínculos afetivos, utilizar o saber e o poder de maneira a extrair gozo na relação com as pessoas na sociedade. Nesse momento para Lacan, o sujeito está intrinsecamente vinculado ao outro (Outro), ao discurso dirigido ao Outro. Não existe o sujeito sem o outro, não existe um sem o outro. Essas relações ultrapassam e pertencem ao campo da linguagem, delimitam e marcam o campo do gozo, diz Quinet (2012). São laços sociais estruturados em torno da relação do agente e de seu outro, revelando a verdade, dependendo de como o sujeito autoriza-se a agir e o que produz.

O discurso do analista ocorre numa ligação, num laço social inédito, onde são promovidas a desalienação e desidentificação dos ideais e portanto, a libertação do sujeito das palavras mortíferas que o determinam, diz Quinet (2012). O discurso do analista é avesso ao discurso da dominação e do mercado de consumo. Ele possibilita um esvaziamento de gozo via objeto *a*. Uma visão diferente da proposta do Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988).

No Seminário intitulado *Encore*⁷(1972-1973/1985), no francês dando a homofonia *En-corps*, Lacan une o organismo biológico ao psíquico. O aparelho psíquico ganha corpo, isso faz com que o real, o simbólico e o imaginário sejam tomados de forma una. Os registros passam a ter uma forma mais articulada do que estavam sendo apresentados até então.

O Outro passa a ser pensado também como corpo. Desta forma, se o sujeito goza do Outro, logo, o sujeito goza do corpo, de seu próprio corpo. É postulada a frase *a relação sexual não existe*. O que existe é o narcisismo, a ligação do sujeito consigo próprio. O Um vem logo após a fragmentação do corpo auto-erótico. É a união, junção do corpo no Um. Tudo o que o sujeito pode gozar é de seu corpo.

Todo o ponto de partida de Lacan até então foi baseado na linguagem e na palavra como endereçada ao Outro. Um Outro que foi se alternando ao longo dos anos, mas sempre norteou a leitura de sujeito em Lacan. Segundo Miller (1996), do

⁷ Traduzido no português para *Mais, ainda*, sem manter essa conotação que existe no francês.

paradigma 1 ao 5, de 1953 a 1970, a discussão refere-se ao gozo do Outro. O Outro tem o que me falta. Em *O Seminário Mais, ainda* (1972-1973/1985) há um deslocamento, o Outro passa a ter outro peso. O que passa a existir com mais consistência é o Um, o narcisismo, o próprio corpo.

A partir desse seminário, Lacan discute as fórmulas da sexuação e divide o sexo a partir da função fálica. Segundo Lacan, o Édipo Freudiano deu resposta ao lado masculino: para desejar uma mulher, é preciso renunciar ao objeto primordial que é a mãe e o gozo referido a ela. Então, Lacan interroga a posição freudiana e formaliza o *Além do Édipo* para pensar o feminino. Em *O Aturdido* (1972/2003), Lacan reduz o Édipo freudiano à lógica do conjunto do todo. A posição masculina estaria do lado do todo, e a feminina do lado do não todo. Não existe um conjunto, um significante que defina a mulher. Ou seja, *A mulher não existe*. Não há algo que marque e defina A mulher. Cada uma é uma. Lacan assim, opõe duas lógicas – a do todo-fálico para o lado dos homens e o não-todo fálico para o lado das mulheres, contrapondo dois tipos de gozo: o gozo fálico e o gozo suplementar (que também é chamado de Outro gozo ou gozo feminino). A falta fálica coloca a mulher num núcleo do ser feminino. A significação fálica reafirma com vigor a prevalência do complexo de castração no inconsciente e no devir sexual.

O gozo suplementar que aparece no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), representa o lado feminino da partilha dos sexos. *Pás-tout* – não todo, diferente da lógica fálica, do todo, que rege o masculino. Para Freud, a diferença acontece na partilha da posse peniana, ter ou não ter o pênis. Para Lacan, a questão encontra-se na partilha de gozos, o gozo fálico é masculino, os sujeitos masculinos estão inscritos na função fálica. Não é que ele tenha o falo, como indica a angústia de castração, mas está inscrito numa posição fálica subjetiva, ao passo que no feminino, há uma divisão do gozo: uma parte, gozo fálico, conectado ao masculino, e a outra parte, gozo suplementar, não fálico, da ordem do êxtase, articulado à falta no Outro. Gozo suplementar (gozo feminino), sem borda, inominável, inapreensivo. Inapreensível pela linguagem, não se refere a um conjunto fechado, a um conjunto de significantes, mas refere-se à singularidade. É o que promove o singular na posição feminina e que, como não é uma divisão biológica peniana, todos os seres podem participar dessa divisão de gozo.

O que faz com que alguém esteja de um lado ou do outro na partilha dos sexos, se não é a anatomia, não é o sexo erógeno (hetero ou homossexual) e nem tão pouco um estado civil que comanda? Para entrar na sexualidade, na partilha dos gozos, o que está em questão é a falta, a castração. Escolha pela mobilidade de gozo. Para haver sexo é preciso haver a diferença, cada um estar numa posição: “não se faz sexo com o mesmo.” (QUINET, 2012, p.71).

Na singularidade, na posição feminina, Quinet (2012) aponta que:

O gozo Outro admite a categoria do impossível na medida em que ele não se escreve. A linguagem não o apreende, ele escapa ao significante – mestre e por isso ele também escapa ao laço social, não se deixando encerrar em um discurso estabelecido. (p.73).

Gozo é fundamentalmente Uno, passa ao largo do Outro. O lugar do gozo passa a ser o corpo próprio. Todo gozo efetivo, todo gozo material é gozo do Um. “Sempre é o corpo próprio quem goza, por qualquer que seja o meio.” (Miller, 1999, p. 103). Gozo do corpo próprio (gozo da palavra, gozo fálico, gozo sublimatório) em todos os casos, ele não se dirige ao Outro. O gozo como tal, é o gozo Uno. É o reino do gozo do Um. *Não há relação sexual* quer dizer que o gozo provém do Um e não estabelece a relação com o Outro. Essa máxima implica que no fundo, o gozo é idiota, solitário, diz Lacan no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). É a clínica do Um, do gozo solitário.

Dessa forma, para fazer laço social, ligação com o outro, é preciso esforço, empenho, perda de gozo, pois a tendência do sujeito é ficar no narcisismo, ele tende ao Um. No Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), Lacan dedica-se a falar sobre o amor, o gozo místico, os encontros e desencontros amorosos através de suas máximas: *A mulher não existe e não há relação sexual*. Portanto, há diferenças entre raciocinar a clínica numa perspectiva dos Seminários livros 7, 11, 17 ou 20. Como diz o psicanalista Dunker (2010), a concepção de Outro em Lacan altera-se ao longo da obra, assim como de outros conceitos, portanto, a forma de conceber o sujeito e de discutir a intervenção do analista também se altera. Segundo Dunker (2010), o Outro

pode estar como lugar do código, como tesouro do significante, nos primeiros seminários. Que é bem distinto do Outro barrado e inconsistente, após a concepção do objeto *a*, no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988). A forma como encaramos o Outro-sexo pensado no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), leva a uma mudança na posição clínica ou em projeto de crítica social, ressalta Dunker (2010). São posições e raciocínios complementares, porém que trazem mudanças estruturais para o direcionamento clínico.

Vamos, nesse momento, continuar nossas elaborações à luz do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), para pensar no modo de gozo de Zulmira e nos avanços clínicos alcançados.

As Mulheres de Nelson Rodrigues

Escolhemos três autores que desenvolvem trabalhos a respeito da obra de Nelson Rodrigues, partindo do referencial do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). Vamos a eles.

Lucila Darrigo (1999) escreve: *Existe mulher honesta? Sobre o feminino em Nelson Rodrigues: uma articulação com a psicanálise*. Em seu trabalho, discute as “mulheres de Nelson Rodrigues” e diz que “A obsessão do autor em apontar a desonestidade feminina é que deu elementos e criou o interesse para realizar a pesquisa.” (1999, p. 9). Darrigo propõe, no ensaio, a levantar pontuações sobre o amor, a mulher, a hipocrisia moral da época, o mal entendido fundamental do ser humano a respeito de suas relações, articulados à psicanálise.

Após uma passagem pela biografia do autor, através de obras como *Doroteia* e outros contos, a autora articula a questão do feminino com a relação amorosa na obra de Nelson Rodrigues e os aspectos da realidade social e cultural brasileira. Observa que as tragédias cariocas trazem uma nova estética, em que o social embrenha-se com a aventura interior. O conflito das personagens agrega-se ao conflito do meio e leva “o subúrbio carioca, o futebol e o sotaque popular para o palco.” (1999, p. 37). Darrigo cita Sábato Magáldi, um dos maiores críticos da obra de Nelson. Ele afirma que o autor teve a coragem de desmascarar o homem, despido de véus embelezadores e que a linguagem simples, direta e popular foi a maior contribuição para o teatro brasileiro, além de ter conseguido ir a fundo na miséria existencial e no absurdo. (MAGALDI, 1994, p.130).

Na articulação com a psicanálise, Darrigo (1999) desmembra textos como *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* (FREUD, 1925). Nele, Freud aponta que a sexualidade não se restringe às diferenças anatômicas e sim à relação do sujeito com a castração. Então, percorre o caminho da feminilidade, a partir da interrogação freudiana: “O que quer uma mulher?”, através de textos como: *Sexualidade feminina* (1931) e *A Feminilidade* (1932). Discute as saídas possíveis para

o Édipo feminino, o complexo de castração e a inveja do pênis. O pênis passa a ser um símbolo fálico e a solução que Freud apresenta para a posição feminina localiza-se no lado do ter, o que chamou de *a inveja do pênis*. Ter o falo é sua busca. Existem algumas formas das mulheres serem fálicas, ficarem na posição de quem tem um falo, sendo a maternidade uma das maiores expressões dessa posição, quando a mãe coloca a criança como um representante fálico, explica Freud.

Lacan (1972-1973/1985) faz avanços em relação ao feminino. Darrigo (1999) expõe alguns pressupostos lacanianos para contextualizar esses avanços. Para isso, parte da máxima: *A mulher não existe*. O conjunto das mulheres não existe, não é possível agrupá-las por categorias, o que existe é o absolutamente único de cada sujeito. Darrigo (1999) também tece considerações a respeito da máxima: *não há relação sexual*. O amor ou a linguagem podem obliterar a falta, mas há uma falta fundamental que marca todas as relações, dificultando a interação entre os seres, dando origem à célebre frase. Darrigo enfoca que “Dessa forma, para Lacan, a solução para a mulher está do lado do ser: não obliterar a falta, mas metabolizá-la, dialetizá-la, ser a própria falta.” (1999, p.144).

O falo vale como significante do desejo e, ao mesmo tempo, da castração, pois regula o desejo humano. Então, a questão é colocada: Como, com um único significante, escrever dois sexos?

Darrigo (1999) lança mão do texto *Anatomia analítica* de Geneviève Morel (1996a) que trata de uma forma didática a sexuação, escolha e intervenção do significante na posição de gozo do sujeito, que Lacan apresenta no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). O discurso sexual categoriza a diferença sexual em termos de falo e de castração: “com isso, se inscrever sob o significante falo, isto é, aceitar a castração.” (MOREL, 1996a, p.2). O sujeito homem toma por inteiro a função fálica e o sujeito mulher, inscreve-se como *não-toda* na função fálica.

A proposição *não há relação sexual*, equivale a dizer que o que existe é uma função fálica, na qual cada um pode inscrever seu gozo ou não, e deverá, assim, assumir as consequências desse fato. A castração é o eixo da discussão sobre o feminino. De acordo com Darrigo (1999):

Lacan toma o falo como significante da falta, como furo – o falo simbólico - e não apenas como aquilo que pode suturar o efeito da castração – que chama de falo imaginário. Essa distinção entre falo imaginário e simbólico mantém a importância do falo como objeto de desejo – que supostamente daria conta de aplacar a falta evidenciada pela castração e, ao mesmo tempo, coloca o falo como sendo o próprio efeito da castração que remete à falta. É aquilo que pode estar ou não estar... o que abre a possibilidade de um gozo que não aquele originário, mas outro, o fálico, marcado pelo desejo e, por isso, possível... para homem e para mulher. Gozo possível tanto para um como para outro, pois é o único que pode ser nomeado. (p.155).

Como apontado por Darrigo (1999) no texto acima, Lacan (1972-1973/1985) desenvolve a diferença entre falo imaginário e falo simbólico. O falo imaginário sutura a castração. É como um véu que tampona a dor da castração e traz a ilusão da completude. O falo simbólico é o significante da falta, o furo. Ao mesmo tempo em que marca a falta, marca o desejo.

Isso exclui a ideia de qualquer harmonia ou complementaridade entre os sexos. Não existe um significante que represente o feminino. Não há uma palavra ou atitude que garanta um sujeito feminino. Não são as roupas, os acessórios ou o corte de cabelo que marcam uma posição subjetiva, um modo de gozar feminino. A escolha da posição subjetiva será determinada pelo discurso, às vezes contra a anatomia e os adereços sociais. O que importa diz respeito à relação que cada um estabelece com a castração, a partir de seu modo de gozo fálico: todo ou não todo.

A diferença de Freud para Lacan é que a castração deixa de ser uma rocha para a feminilidade e passa a ser aquilo que possibilita a existência particular de uma mulher, já que *A mulher não existe*, o que existe é uma mulher, cada mulher com sua singularidade. Colette Soler, em seu livro *O que dizia Lacan das mulheres* (2003), afirma: “o gozo manda!”, “Não há outra identidade sexual senão a do modo de gozo, todo ou não-todo fálico.” (p.174).

Darrigo (1999) também interroga a respeito da capacidade das mulheres serem fingidoras. Esclarece que as mulheres, como não podem ficar do lado do ter, sempre parecem falsas, pois a solução para elas parece estar do lado do ser. Ela precisa dialetizar a falta e, nesse desdobramento, velar o nada, passando a ideia de falsidade. Ela utiliza recursos de semblantes do objeto do desejo para forjar a relação sexual que

não existe: “a mulher pode encarnar a castração, a degradação, para ser desejada por seu parceiro e, desta forma, conseguir ser amada e desejada ao mesmo tempo.” (DARRIGO, 1999, p. 160).

A autora coloca as mulheres de Nelson do lado da histeria, já que elas têm um traço fálico – a virtude – para dar consistência à sua existência. Porém, ficam presas numa profunda insatisfação, culpabilizando o homem por sua desgraça, já que a honestidade é demandada pelo homem. Essa posição denuncia a hipocrisia da imposição social sobre a mulher, pois quanto mais libidínosa e virtuosa, mais falsa parece ser, diz a autora.

Daniel Vitorello (2009), outro autor que analisa a obra de Nelson Rodrigues, por sua vez, reflete sobre o imaginário obsessivo do dramaturgo, a partir da famosa coluna diária *A vida como ela é...* De forma bem criativa, abre uma reflexão sobre o mundo da cultura de massa. Vitorello (2009) relata a inserção da escrita rodrigueana nas colunas diárias em jornais e revistas, a interpretação de sua obra no cinema e na televisão. Aborda o ideal de felicidade e amor que as crônicas do dramaturgo revelam e o quanto há, nesse material, um retrato da “realidade” da época.

A obra rodrigueana é um documento dos costumes, dos hábitos e das relações sociais. Polêmicas e intrigantes, as crônicas contribuíam para o aumento da venda de jornal, muito lidas pelo universo masculino. As pessoas não tinham tanta identificação com as crônicas devido à posição social mais repressora na época, argumenta Vitorello (2009), mas esse fato não impediu que a obra trouxesse uma certa liberdade imaginária, uma catarse ao público, tornando-a cada vez mais popular. A cultura pôde absorver a obra de forma diferente ao longo das décadas e ela foi sendo cada vez mais bem recebida, chegando até a ser usada em escolas públicas como recursos didáticos (Vitorello, 2009).

Em seguida, o referido autor volta-se para o conteúdo da obra do ponto de vista da psicanálise e aprofunda-se na questão do quanto é difícil o encontro amoroso. Como é trágico o sujeito perante o Outro sexo. A relação amorosa produz grande expectativa em relação ao outro. Uma esperança de que o objeto tampona a falta e ofusque a angústia existencial da condição humana. Dessa forma, o encontro com o

Outro sexo é traumático. Pois, ao contrário das suposições imaginárias e de castelos fantasiosos, o encontro com o Outro sexo requer esforços e as restrições são atualizadas. Há um preço a ser pago ao qual nem sempre os sujeitos estão dispostos.

O autor também parte de premissas do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985): *a relação sexual não existe*, o sexo não possibilita a complementaridade e o amor é uma das formas de recobrir o vácuo estrutural que existe entre um sujeito e outro. O desejo está ligado à falta e à lei. Só é possível desejar quando o sujeito sente falta de algo e, então, é preciso batalhar pelo objeto. É atrelado à lei, pois não é possível conquistar o objeto de qualquer forma, a qualquer momento. Existem barreiras. O desejo do outro, as leis de tempo e de espaço que constituem um custo a ser pago para alcançar o objeto. Estes são obstáculos que incluem as dificuldades da castração, principalmente porque, após alcançado o objeto, novos interesses surgem, a falta instala-se e o processo de busca recomeça, de forma ininterrupta. Ou seja, o parceiro amoroso não é pleno, assim como nenhum outro objeto. Porém, isso é mais frustrante na relação amorosa, pois muito é esperado do ser falicamente revestido de um papel privilegiado do desejo para o sujeito.

Vitorello (2009), ao citar *A significação do falo* (LACAN, 1998), discute que no inconsciente masculino, existe a ameaça de perda do objeto fálico e, para o inconsciente feminino, a nostalgia do falta-a-ter: ambas posições subjetivas frente à castração. Dessa forma, os encontros e desencontros amorosos são pautados no que tange aos significantes do ter e da falta-a-ter. Assim, Vitorello (2009) aponta que:

em termos de função fálica, podemos assegurar que o falo desempenha o papel de significante do desejo, enquanto que o objeto *a*, elaborado a partir do significante do gozo e, portanto, impronunciável, desempenha o papel de causa real e indizível do desejo. (p. 67).

Para que o sujeito vá em direção ao desejo, seja causado por seu objeto *a*, existe algo que é da ordem do real, do impronunciável, e algo que é da ordem da função fálica. O encontro amoroso se dá por entre esse hiato, essa falta que surge na posição desejante. Através de algumas passagens de crônicas de Nelson Rodrigues e citações de Freud e de Lacan, Vitorello (2009) enfatiza com exemplos o quanto, no

encontro homem e mulher, as ligações edípicas e as posições fálicas sustentam as relações, para além do ser em si, através de fantasias e véus que tamponam a falta.

Darrigo (1999), em seu ensaio, investiga o sujeito feminino na obra de Nelson Rodrigues e Vitorello (2009), por sua vez, escreve sobre a posição do sujeito masculino frente à impossibilidade de encontrar A mulher. Há a falta constitutiva do sujeito interditado de um lado, e o representante da lei de outro, podendo a mulher apenas ser abordada de forma parcial, por meio de rastros, de fragmentos que causam o desejo de um homem, “via pela qual os homens devem se resignar a gozar de uma mulher” (VITORELLO, 2009, p. 85). É a partir desse prisma, da falta constitutiva do ser humano, que ambos os autores abordam a obra de Nelson Rodrigues.

Dando sequência a seu raciocínio, Vitorello (2009) explana a respeito da concepção histórica das mulheres como seres misteriosos: a profusão da homossexualidade na Grécia Antiga, de forma a excluir a mulher da esfera amorosa; a Idade Média marcada pelos feitiços e bruxarias, depois a idealização da mulher com o amor cortês. Tal cenário ainda é um pano de fundo que tem suas reverberações na abordagem do homem nos dias atuais em relação ao Outro sexo, diz o autor, por serem as mulheres, ao longo da história, associadas a seres de desejo devastador. A mulher faz referência ao real, ao que falta, ao que está por se inscrever. A estratégia de cercear a mulher ao longo dos tempos, segundo o autor, foi um jeito de esconder a impossibilidade de uma perfeita harmonia no mundo. A falta, a desarmonia e a incompletude estavam localizadas nas mulheres. Esse processo aliviava a angústia, uma estratégia da civilização para colocar os homens como sendo desprovidos de falta, portanto, plenos.

Esse enigma feminino permanece. Vitorello (2009) faz referência ao texto *O Tabu da virgindade* (1918), no qual Freud expõe que não apenas a virgindade é um tabu, como também a mulher inteira é um tabu, a relação sexual de um modo geral é um tabu. No Seminário *Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/1985) enfatiza que as mulheres, seres que ocupam essa posição subjetiva, têm uma satisfação estranha com o Outro gozo, o que as torna enigmáticas. O encontro com o Outro sexo é intermediado por um véu. Véu enigma do gozo feminino que marca a restrição do acesso da mulher à satisfação plena. Um não tem acesso total ao outro, existe um vácuo constitutivo,

uma intermediação onde surgem os mal-entendidos. Por mais que os tempos mudem e as mulheres tenham mais liberdade de ação, de falar dos seus desejos e consigam sair para o mercado de trabalho, na relação amorosa, o véu permanece, pois trata-se de um modo de gozo, uma posição subjetiva do feminino.

Dando sequência à sua construção, Vitorello (2009) utiliza-se dos textos de Freud: *Contribuição à psicologia do amor I, II e III* (1912) e enfatiza que o cerne da questão está na castração feminina da qual o sujeito masculino não quer saber, pois esta ameaça remete à sua própria castração, à sua própria perda. Nos seguintes textos, segundo Vitorello (2009), Freud articula a respeito das artimanhas do sujeito masculino para sustentar-se nas relações amorosas.

Lacan, nos *Escritos em Diretrizes sobre um Congresso sobre a sexualidade feminina* (1960/1998), sublinha que o véu camufla a castração, a mulher encarna o falo como objeto de desejo do Outro, como um significante que a falicize. Segundo Lacan (1960/1998), a “forma fetichista de amar” é específica do sujeito masculino. Então, utilizando esse texto, Vitorello (2009) aprofunda-se na questão do fetiche e das perversões.

O fetiche é um substituto simbólico do falo ausente na mulher. O que é amado não é o objeto, é aquilo que lhe falta e que está sendo encoberto. O que é amado está mais além do objeto e tem a ver com o suporte de amor, com as relações edípicas. Há um significante fálico, um véu, que reveste falicamente esse objeto, artifícios necessários para a união dos amantes.

É importante frisarmos que, ao discutir o assunto, Vitorello (2009) não está se restringindo ao processo perverso de relacionamento. Esse é um processo comum da escolha objetal do sujeito masculino, a escolha por um objeto fetiche, um objeto fálico que o enfeitice e o faça escolher aquela mulher. É uma forma do aparelho psíquico esconder a falta via significante e estabelecer uma relação com o Outro sexo. Porém, num momento ou em outro, a falta surge, um passo para o amor transformar-se em ódio. É preciso representação e muitos significantes para que o objeto fetiche volte a ocupar o seu lugar ou que um outro significante surja no lugar. Caso contrário, o relacionamento pode se fraturar.

Lacan, no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), expõe que essas são versões do pai, *père-versions* necessárias ao encontro faltoso homem-mulher. Pois o sujeito masculino tem uma forma fetichista de amar, versões de pai, que aludem ao triângulo amoroso vivido na tenra infância. É a forma como o sujeito masculino consegue entrar na relação perante o desejo feminino e encarar o gozo feminino, enigmático e estranho ao Outro sexo.

Tendo essas questões em mente, podemos dizer que Vitorello (2009) é muito feliz na escolha da capa de seu livro. Nela está estampado o quadro – *The Lovers*, de René Magrite – um casal envolto em tecido, cada um no seu, dificultando os movimentos, a comunicação e a aproximação entre ambos. Uma prévia do que será abordado, o véu que envolve os amantes nos encontros e desencontros amorosos.

O terceiro trabalho escolhido para refletirmos nossa dissertação é o de Eliane Schermann (2003), intitulado *O gozo en-cena: sobre o masoquismo e a mulher*. Ela faz um detalhado estudo comparando os heróis trágicos: Édipo, Antígona e Medeia com as peças: Doroteia, Senhora dos Afogados e Anjo Negro de Nelson Rodrigues, pois, segundo a autora: “Os heróis trágicos nos dão acesso às trilhas da estrutura do sujeito ante seu desejo e seu gozo.” (2003, p.9). A autora discorre sobre a tragédia, a catarse, e faz referência à Coisa freudiana, o gozo da transgressão.

No início de seu livro, Schermann (2003) utiliza-se do termo grego *Até*, como Lacan no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), para discutir a respeito do momento em que o sujeito ultrapassa a fronteira, que é exatamente o ato trágico, algo que escapa à angústia neurótica, suas repetições e ligações com seus objetos. O ato trágico tem algo a mais, algo de outra ordem. Lacan trabalha no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985) que há um gozo suplementar, o qual nomeou de gozo feminino, pelo fato do feminino ser esse “continente negro”, cuja irrupção tem uma vertente trágica (SCHERMANN, 2003). É o ato sem freio simbólico que leva a um excesso de transgressão, à imersão no mais além do princípio do prazer, zona de pura morte e silêncio pulsional. O impossível de dizer, esse real indizível emergente do gozo feminino infinito, não obstacularizado nem pelo princípio do prazer, nem pela “realidade”, nem por nada, diz a autora. O ato trágico tem relação com esse gozo feminino que tende à plenitude e escapa a qualquer balizamento simbólico.

Tanto Schermann (2003) como Darrigo (1999) percorrem o caminho que a psicanálise seguiu sobre o feminino: da interrogação freudiana sobre o que quer uma mulher até o percurso lacaniano sobre a sexuação toda e não-toda fálica, de forma a incluir o real:

O real impede a relação entre os dois gozos. Assim, o inconsciente promete a cada sujeito um destino de solidão, ainda que na esfera de uma relação amorosa. Entre um homem e uma mulher há o real do gozo, o que determina que cada um goze com seu próprio corpo. (Schermann, 2003, p. 15).

O gozo feminino (Outro gozo) escapa ao saber e ao domínio do corpo, as mulheres estão mais próximas ao real e, muitas vezes, dispostas a qualquer coisa. Sob esse prisma, Schermann (2003) endossa a posição de Darrigo (1999) quando esta reflete que as mulheres de Nelson Rodrigues são fingidoras, falam e agem numa baliza tênue com o real. Ao debruçar-se sobre a obra do dramaturgo, a autora enfatiza que Nelson fala a língua do inconsciente, que suas personagens femininas mergulham suas raízes na flor do gozo feminino e ficam inundadas nas chagas da devastação, não encontrando barreiras que lhes façam frente.

Nessa linha de raciocínio, Schermann (2003) também se aproxima de Vitorello (2009) quando sublinha que: “para possibilitar o encontro entre os sexos, uma mulher deverá adquirir valor fálico no desejo de um homem.” (2003, p.15), é preciso que o homem atribua um valor especial a uma mulher para que surja ligação entre ambos.

Tanto Darrigo (1999), como Vitorello (2009) e Schermann (2003) têm seus trabalhos acessíveis e merecem ser lidos. No entanto, neste trabalho, nos atemos apenas a alguns fragmentos que podem trazer contribuições à nossa pesquisa.

O diferencial de Schermann (2003) é o minucioso trabalho em torno do masoquismo. Ela o faz de maneira aprofundada, detalhando cada texto de Freud. Aqui faremos um breve resumo para continuarmos a caminhada em direção aos recursos teóricos para uma leitura da obra *A Falecida*.

A autora recorre a Freud que, desde os primórdios da psicanálise, fala da mobilidade pulsional, da erogeneidade corporal e da tendência a uma perversão polimorfa da libido. O quanto a pulsão busca satisfação seja qual for o caminho a seguir. Em *Os Três ensaios da sexualidade*, Freud (1905) define o conceito de libido, apresentado abaixo:

como uma força quantitativamente variável que poderia servir de medida do processo e das transformações que ocorrem no campo da excitação sexual. Distinguimos esta libido, no tocante à sua origem especial da energia que se deve supor subjacente aos processos mentais em geral, e, assim, também atribuímos a ela o caráter qualitativo. Estabelecendo esta distinção entre formas libidinosas e outras formas de energia psíquica, estamos dando expressão ao pressuposto de que os processos sexuais que ocorrem no organismo se distinguem dos processos nutritivos por uma química especial. A análise das perversões e psiconeuroses mostrou-nos que esta excitação sexual não se origina apenas das partes chamadas sexuais mas de todos os órgãos do corpo. (1905/1996, p223).

A libido, para Freud, tem um caráter qualitativo e quantitativo e não se restringe ao órgão sexual, mas é distribuída por todas as partes do corpo, com algumas zonas privilegiadas. Há um polimorfismo. Diversas versões, diferentes possibilidades de inscrição da libido no corpo. Nesse mesmo texto, Freud explica que para as pulsões fantasmáticas, a perversão manifesta-se em sensações e impulsividades.

Segundo Freud, a busca do objeto sexual, entendendo sexual não como genital, mas uma busca do objeto do desejo, é sempre orientada por traços mnêmicos. A busca pelo objeto nunca se reporta ao objeto escolhido em si, de forma isolada, é sempre determinada pelo objeto primeiro, por relações Edípicas e traços culturais.

Em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914/1996), Freud discorre sobre a mobilidade pulsional. Por exemplo, o termo narcisismo surge em 1899 com Paul Näcke e Haverlock Ellis para explicar uma perversão. Freud discorda dessa visão, vê o narcisismo em outras afecções e explica que: “O narcisismo nesse sentido não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo da pulsão de auto-preservação, que, em certa medida, pode justificavelmente ser atribuído a toda criatura viva.” (p.81). O que dá margem e possibilita ser confundido com uma perversão, é que o narcisismo é o estado em que a pessoa está centrada em si mesma, em seu próprio eu

e, se não for bem administrado pelo indivíduo, pode deixá-lo egoísta e ocasionar frágeis ligações com o mundo.

As perversões aparecem em *Pulsões e seus destinos* (1915/1996). Freud aponta o masoquismo entre os pares de opostos das perversões: voyeurismo-exibicionismo e masoquismo-sadismo. Sadismo, uma forma ativa e agressiva, da pulsão sexual causar o sofrimento no outro com excessos pulsionais não domesticados. O masoquismo, por sua vez, é uma forma passiva de expressão da tendência sexual. As perversões dos caminhos das pulsões contêm dois pontos fundamentais: organização narcísica primitiva do eu e a identificação ao outro semelhante, o parceiro; balizas fundamentais para a fantasia de satisfação autoerótica via masoquismo, explica Schermann (2003, p.108). O masoquista faz cenas, demanda a presença do Outro, coloca-se em situações que despertam a atenção do Outro. A partir de Freud, podemos considerar a encenação masoquista, como uma forma de haver fixação num objeto, no qual o gozo concentra-se.

O masoquismo é um termo amplo, diz Schermann (2003). Mesmo Freud o discute em diversos âmbitos. A autora trabalha a evolução desse conceito que já aparece no *Projeto para uma psicologia científica* (1895) relacionado à dor. Porém, é na passagem da primeira para a segunda tópica, junto à compulsão de repetição e à conceituação de pulsão de morte, que o masoquismo ganha mais consistência. Freud sai da questão do masoquismo como estritamente perversão, para considerá-lo relacionado à pulsão de morte. Ou seja, ele passa a ser também atrelado à condição humana, como posição na economia subjetiva e fantasmática de todo indivíduo.

Freud distingue três formas de masoquismo e dá ênfase ao primeiro, que se relaciona com os outros dois. Masoquismo:

- primordial ou originário – modo de excitação sexual
- feminino – expressão da essência do ser feminino
- moral – conduta gerenciada pelo supereu

Ao relacionar-se com o mundo, o ser cria fantasias, construções linguísticas para vincular-se aos objetos de maneira a encobrir a falta. Schermann (2003), então,

lança mão do texto: *Bate-se em uma criança* (1919/1996), onde Freud enfatiza que a fantasia é uma construção primária e há um prazer narcísico intrínseco, pois existe algo muito particular de cada ser humano nas próprias fantasias. O vínculo do sujeito em relação ao objeto é permeado pela fantasia. Dessa forma, os objetos são regulados segundo a fantasia singular do sujeito. O aparelho psíquico tem um grande peso na ligação do sujeito com a “realidade”, sendo o sujeito responsável pela própria ficção que constrói.

Nesse texto, Freud explica o raciocínio inconsciente ao se colocar em uma posição de fantasia masoquista, maneira pela qual o sujeito posiciona-se como objeto de gozo do outro. Schermann (2003) discute que o circuito pulsional, na posição masoquista, utiliza-se do pronome reflexivo “se” fazer objeto do Outro: “se” fazer admirar, “se” fazer olhar, “se” fazer invejar. O sujeito goza de ser objeto de gozo de uma outra pessoa. “A partir de Lacan, podemos dizer, então, que o sujeito se realiza no contorno gramatical do objeto perdido de gozo, objeto *a*, objeto do qual extrai um excedente pulsional, insistente no pronome reflexivo “se”, correlato ao objeto mais-de-gozar.” (SCHERMANN, 2003, p. 121). O masoquismo feminino está relacionado ao modo de gozar e à maneira como o sujeito organiza gramaticalmente a sua fantasia. A fantasia é relacionada ao complexo de Édipo, de modo a fazer o gozo consistir.

Em *O Problema econômico do masoquismo*, Freud (1924) dá alguns exemplos de quando a tendência destrutiva fica mais exacerbada:

o masoquista cria uma tentação a efetuar ações ‘pecaminosas’, que devem então ser expiadas pelas censuras da consciência sádica (...) o masoquista deve fazer o que é desaconselhável, agir contra seus próprios interesses, arruinar as perspectivas que se abrem para ele no mundo real e, talvez, destruir sua própria existência real. (p.187).

Lacan endossa:

O saber, isto é, o que faz com que a vida se detenha em um certo limite em direção ao gozo. Pois o caminho para a morte – é disso que se trata, é um discurso sobre o masoquismo - , o caminho para a morte nada mais é do que aquilo que se chama gozo. (1969-1970/1992, p.16).

Schermann (2003) vai pela lógica freudiana de que “o masoquismo é um sadismo sobre o eu” e retorna à posição do masoquismo primordial. Seguindo o

raciocínio freudiano, une a questão da feminilidade ao masoquismo como modo de satisfação pulsional característico do ser feminino que vai em direção ao mais além do princípio do prazer.

Até este ponto, a autora segue Freud. Para justificar porque o sujeito segue o caminho do masoquismo ou não, uma posição de gozo ou outra, a autora recorre ao conceito de pai formalizado por Lacan após 1970. Porém, esse ponto será abordado no próximo capítulo. Consideramos que o conteúdo aqui exposto, pesquisado pelos três autores, Darrigo (1999), Vitorello (2009) e Schermann (2003), é suficiente para analisarmos a obra escolhida, sob o referencial do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985).

A Falecida e o gozo feminino

Em 1965 foi lançado o filme *A Falecida*, dirigido por Leon Hirszman, o qual foi discutido por Gonçalo Moraes Galvão na Revista *A Peste* (2010). No artigo, o psicanalista interroga se Zulmira seria a Madame Bovary brasileira. Questiona a angústia e o vazio feminino. Cita Calil (1995, p.16) que faz referência à alienação de Zulmira como uma personagem que passa a viver uma realidade interior e destruidora. Cita também Jean-Claude Bernardet, crítico cinematográfico, que explica essa alienação pela via da “degradação da vida da classe média” (2010, p.248). Galvão (2010) aponta que Zulmira “põe em jogo algo que está para além dela mesma...” (p.248) e a classifica como histérica frente a um vazio existencial. Não sabe lidar com a vida, com o sexo, só lhe restando um “namoro com a morte.” (p. 250). Como as mulheres ficam frente ao vazio existencial? Como lidam com o sexo e com a vida? Lacan parte dessas questões para desenvolver o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985) e a construção sobre a posição subjetiva feminina. Tendo como base esse referencial, acreditamos ser possível fazer uma leitura da obra *A Falecida*.

Como vimos, no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), Lacan expõe que o sujeito tem dificuldade com o Outro sexo, com a diferença radical que o Outro sexo impinge. Na construção do feminino, por excelência, o sujeito feminino tem dificuldade com o masculino. Da mesma forma, o homem, por razões inversas, padece ao entrar num relacionamento amoroso. Vitorello (2009) nos trouxe, endossando o referencial psicanalítico, que o homem precisa de um objeto fetiche, um objeto fálico para relacionar-se com uma mulher.

Para discutirmos a personagem Zulmira, podemos partir da célebre frase de Simone de Beauvoir, em que Lacan se inspira para falar sobre o feminino: “Não se nasce mulher: tona-se”. Zulmira retrata uma mulher que deixou a infância, pois os hormônios correm-lhe nas veias, mas nem por isso tornou-se uma mulher de maturidade psíquica. Ela interroga-se a respeito de como lidar com a vida e como relacionar-se com os seres. Para tal, busca um espelho imaginário, um ideal de eu absoluto e fálico em sua prima Glorinha. Uma necessidade de alienação do aparelho

psíquico, na construção do feminino. Porém, para que o sujeito torne-se uma mulher, um ser feminino, é preciso a separação, pois a singularidade é a marca do feminino. Zulmira tem dificuldade em assumir sua singularidade e segue numa busca extenuante na interrogação do que seria um lugar fálico e pleno para A mulher.

A personagem busca uma estabilidade ao se ver diante da falta. Busca encobri-la através de satisfações e respostas prontas. Desde o primeiro ato, vai a uma cartomante procurar respostas para suas questões e angústias, como se a mesma tivesse “A verdade toda”. Podemos observar no exemplo abaixo:

Zulmira – Foi um altíssimo negócio essa cartomante. Agora eu sei de tudo. (RODRIGUES, 1985, p.69)

Lacan, ao longo de sua obra, discorre a respeito das “verdades”. Como alcançá-las, como traduzí-las e como relacionar-se com elas. Ele fala em meias-verdades, verdades semi-ditas, verdade *não-toda*, pois não existe essa plenitude fálica que Zulmira busca, uma verdade absoluta que desvelaria o mistério da vida, calaria suas angústias dando respostas para o seu caminhar.

Ao contrário, como podemos ver no desenrolar da peça, as interrogações e angústias de Zulmira só aumentam. Ela encontra como “verdade” o que já é dela, o que já está estabelecido por ela. O Outro imaginário, materializado na cartomante, nesse momento, a autoriza em sua “verdade”: o problema de sua vida está concentrado em sua prima Glorinha.

Quando o sujeito não conhece a sua singularidade, ele busca Outros que tenham a esperada “verdade”. Primeiro a cartomante, depois a religião. E assim, o ser vai ficando um *automaton*, um fantoche, repetindo “verdades” estabelecidas na busca de fantasias que tamponem a castração, para não se dar ao trabalho de refletir e se implicar com sua verdade particular e sua própria escolha. De maneira a se inscrever na lógica da castração, Zulmira tenta inscrever seu gozo por inteiro na função fálica. Ela não consegue passar para o lado do *não-todo*, da mulher barrada. Ela busca uma *performance* para ser A mulher.

A angústia da personagem em não ter um significante que dê conta da posição feminina deixa um vazio existencial que ela tenta encobrir a todo custo, como havia enfatizado Galvão (2010). Esforça-se em fazer de dois sujeitos - Um, via identificação com a prima, nem que para isso precise pagar com a própria vida. Aliás, assim como Antígona, vai em direção à morte para encontrar o silêncio apaziguador da angústia. Em busca do gozo pleno, da Coisa freudiana, vai em direção ao silêncio apaziguador de forma a ofuscar as interrogações de como lidar com a vida e com sua singularidade. O encontro com a morte possibilita a cessação da falta e a supremacia d'A mulher. Efeitos subjetivos desse gozo suplementar que a feminilidade furta e que faz dela, não um Outro sexo, mas o Outro absoluto diz Soler (2003, p.28).

Segundo Darrigo (1999), as mulheres de Nelson ficam do lado da histeria, já que elas têm um traço fálico – a virtude – para dar consistência à sua existência. Podemos dizer que Zulmira faz parte desse clã. Na primeira cena da peça, a cartomante diz: “Cuidado com a mulher loura!” (RODRIGUES, 1953/1985, p.59). A consulta à cartomante se reduz a isso, mas é o suficiente para ela ficar deslumbrada e afirmar, após uma conversa com o marido, que a mulher loura seria sua prima Glorinha. Então, passa a copiar seu comportamento e toma algumas atitudes como se elas garantissem a virtude: passa a frequentar a igreja, não vai à praia e entra em abstinência sexual. Passa a formular frases como: Glorinha não faria isso, ou o médico de Glorinha é melhor, etc. Além da identificação com uma mulher, colocada como ideal, procura fixar-se no lugar imaginário de mulher virtuosa. Passa a ter atitudes recatadas e a não manter relações sexuais com o marido. Depois, também ficamos sabendo que deixa de ter relações com o amante, como se a abstinência sexual a livrasse da falta, do furo constitutivo da natureza humana.

Ainda no primeiro ato, quando o marido interroga certas posições de pureza que a esposa nunca teve, Zulmira exclama: “Cansei de ser mulher!” (RODRIGUES, 1953/1985, p.74). E, na sequência do diálogo, aparece a identificação com o grupo de mulheres, como se garantisse a feminilidade: “Sou mulher e conheço as outras mulheres.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.74). Essa frase, na clínica, se desdobra em outras: *nós mulheres conhecemos os homens, eles são todos iguais* ou, *nós nos entendemos e eles não nos entendem*, etc. São frases que indicam a união de grupos na defesa contra o real. Como diz Lacan, não há um *modus operandi* que se estabelece a

priori, nem em como ser mulher, nem na relação com o outro. É um exercício constante de diálogo, parceria e posicionamentos singulares.

A identificação com a prima faz com que ela demonstre uma admiração exacerbada pela mesma. A identificação de Zulmira é apenas um exemplo do que vemos na clínica, no cotidiano e nas redes sociais. O homem que está interagindo com sua mulher, tentando relacionar-se com ela, volta seu olhar para outras, de quem a mulher escolhida fala tanto. Quem olhou para determinada mulher? O homem ou a própria mulher? Cegas na identificação com uma outra, com dificuldade em construir sua singularidade, as mulheres “empurram” os homens para o seu “ideal” de mulher. Uma construção imaginária, muitas vezes formada pelo discurso capitalista de padrão de beleza e de bens materiais, as mulheres, paradoxalmente, fragilizam-se na busca pelo todo fálico. O trecho abaixo demonstra essa posição:

Zulmira: (*num crescendo*) - Eu te nego amor! Não tens amor na tua casa! E se eu própria te mandasse buscar, esse amor que te falta, com outra mulher?...

Tuninho: - Nem brinca!

Zulmira: (*no ouvido do marido*) – E sabe com quem? (*violenta*) Glorinha, sim! (*melíflua, novamente*) Se eu chegasse pra ti e dissesse “Dá em cima!” E se eu te mandasse?...

Tuninho – Duvido.

Zulmira (*vem vindo para ele*) – Mas olha! (*doce persuasiva*) Ela não é fria, não, seu bobo... Sou mulher e conheço as outras mulheres... Já fui unha e carne com Glorinha, posso te garantir... Não tem nada de fria e, até, pelo contrário... Te lembras do nosso namoro? Ela te olhava muito naquele tempo...

(*enérgica, segura o marido pelos dois braços.*)

Zulmira (*veemente*) – Tenho quase que certeza, sou capaz de apostar que, consigo, se fizeres o negócio direito, ela cairá. Que seja uma vez, uma única vez. Basta. Ah, eu gostaria de ver essa mulher no chão, na lama!...

Tuninho (*atônito*) – Quer dizer que você, minha esposa, está me empurrando pra cima de outra mulher?!...

Zulmira (*caindo em si*) – Eu?... (RODRIGUES, 1953/1985, pp. 74-75).

Um pouco mais abaixo, nessa mesma sequência, Zulmira continua:

Zulmira – Devo perdoar! A religião manda perdoar! oh Meu Deus!
(RODRIGUES, 1953/1985, p.75).

No fim do primeiro ato, Tuninho diz à esposa que Glorinha tem pudor não por uma decisão de ser pudica e boa moça, mas porque teve câncer no seio. Num tempo em que o câncer tinha menos recursos de tratamento e, provavelmente, menos acesso à prótese mamária, a prima tinha dificuldade em ir à praia, em vestir-se e sair às ruas, pois tinha apenas um seio. Tuninho dá pulos de alegria, por um lado, podemos supor que seja de puro gozo, por outro lado, talvez ele pense que voltaria a ter acesso à esposa. Porém, a identificação de Zulmira por Glorinha é mais forte, muito mais forte do que Tuninho podia esperar.

A partir de então, no segundo ato, Zulmira passa a pesquisar sobre o melhor velório. Vai à funerária conhecer os produtos e os valores. E demonstra a escolha via rivalidade fálica ao invés de uma escolha singular:

Zulmira (lírica) – “Seu” Timbira, o senhor sabe, por acaso, qual foi o enterro mais bonito que o Brasil já teve? (RODRIGUES, 1953/1985, p. 81).

Timbira acirra a rivalidade feminina, com o humor rodrigueano de sempre:

Timbira – De homem, parece que foi o do Barão do Rio Branco. E de mulher, foi, disparado, o da Nanci. (RODRIGUES, 1953/1985, p. 81).

Nanci era a filha do bicheiro que faleceu no primeiro ato. A funerária de Timbira cuidou do enterro de maneira capitalista a vender todos os adereços para um enterro inesquecível. Zulmira encanta-se e passa a ser esse o seu projeto de vida: ter um enterro retumbante, ganhar na rivalidade com Glorinha e com todas as mulheres, já que o seu será melhor do que o de Nanci.

Em outras passagens, podemos ver que a personagem não se responsabiliza por seus atos e atribui ao outro a situação na qual se encontra. Diz em relação à Glorinha:

“Essa gata está cavando minha sepultura.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.69).

“Glorinha não me deixa amar.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.111).

“Ela me impede de ser mulher.” (RODRIGUES, 1953/1985, p.111).

Também culpabiliza o marido por sua desgraça. Não tem roupas íntimas e combinação bonita, não tem um médico à altura, estão na “última lona”, por que o outro não lhe proporciona plenitude. Como havia dito a seu amante, desde que Tuninho “lavou a mão” na lua de mel, como se estivesse com nojo dela, parece que o encanto se quebrou: “eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo...” (RODRIGUES, 1953/1985, p. 108). Como se fosse uma força para além dela mesma, e como se o fato de o outro lavar as mãos justificasse seus atos.

De saída, podemos ver a ironia rodrigueana frente à mudança de opinião de uma mulher. Como se falasse de um vestido: cansei dele, vou arrumar outro. Um aparelho psíquico despreparado para o encontro com o Outro sexo, para a diferença radical que a relação amorosa provoca.

Na passagem que segue, podemos também refletir sobre o gozo masoquista que Schermann (2003) nos faz pensar em se tratando das mulheres rodrigueanas:

Zulmira – Quem sabe? Porque eu, se quisesse, podia morrer, já, agora, imediatamente! Ou não podia?

(O marido recua, aterrado, diante desta paixão)

Tuninho – Perde essa mania de morte!

Zulmira *(na sua euforia selvagem)* – Eu posso, mas a Glorinha não. Glorinha não pode morrer nunca!

(Zulmira agarra-se ao marido e o contagia com sua visão)

Zulmira- Imagina só: Glorinha morrendo. Acaba de morrer. Está na cama, morta. Aí vão vestir a defunta. E antes a despem.

(Zulmira põe-se a rir, numa histeria)

Zulmira – Dá-se a melodia, As pessoas, que estiverem no quarto, vão ver um seió, (ri) unzinho só!

(Zulmira bate no próprio peito, na sua embriaguez.)

Zulmira – Mas a mim podem despir, já, neste minuto. (RODRIGUES, 1953/1985, p.89).

Zulmira continua:

Zulmira (*numa vidência*) – Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando.

Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha! Eu quero sair daqui! Nada de capelinha!

Se Glorinha soubesse! Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências!

(...)

Zulmira – No dia em que eu morrer, Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta! (RODRIGUES, 1953/1985, p.90).

Ao longo da peça, podemos ver a personagem principal imaginando e colocando-se em situações de forma a servir ao gozo do Outro. Nelson Rodrigues escolhe uma personagem amputada, doente, evidentemente castrada, como todos nós, como ideal de eu de Zulmira. Uma evidência do quanto ela tenta iludir-se para não ver a sua própria castração. Nesta cena, evidencia-se o posicionamento de Scheremmann (2003). Zulmira é tomada por fantasias masoquistas e coloca-se como objeto do desejo do Outro, na busca pela completude, porém reduzindo-se à sua miserabilidade.

Zulmira coloca-se como plena. Podia determinar a hora de sua morte, se quisesse. Tem o domínio sobre a vida e a morte. Não há falta, não há castração. Tem a fantasia *voyerista* de ver o corpo do outro, morto. Então, goza de expor seu corpo ao olhar do Outro. Zulmira goza de seu corpo. Rivaliza com o Outro imaginário, mas está quase que em gozo místico consigo própria. Perante a impossibilidade da relação sexual, frente ao obstáculo intransponível de ter o corpo do Outro, Zulmira goza de seu próprio corpo. “Gozar de um corpo, quando ele está sem as roupas, deixa intacta a questão do que faz o Um, quer dizer, a da identificação.” (LACAN, 1972-1973/1985, p.14).

O sujeito, com fantasias masoquistas, está interditado num cenário que a ele se impõe. Os traços perversos e repetitivos nos permitem ver o retorno ao infantil, uma imaturidade psíquica nesse tipo de pensamento: “A regressão a uma perversão infantil que não persistiu porquanto recalcada, encena o traçado perverso-polimorfo na fantasia.” (SCHERMANN, 2003, p. 119). As comportas da pulsão estão abertas para ir

em toda e qualquer direção, desenfreadas e acéfalas em busca de satisfação primitiva de maneira perversa-polimorfa.

A personagem principal está numa posição narcísica que faz com que ela tenha dificuldade em fazer relação de objeto. Como diz Freud (1914/1996), nesses momentos, a fragilidade é tamanha, o ser está tão auto-centrado, que é capaz de destruir sua existência real.

Sem interesse pelo mundo, Zulmira volta seu investimento pulsional, o excedente, seu gozo, para construções de fantasia masoquista. Em um determinado momento de loucura em que dizia não querer a relação com o Outro sexo, seu pai solta a frase: “Você se casou porque quis!” (RODRIGUES, 1953/1985, p.72). O pai explicita o hiato do desejo, a escolha de sua filha. Esta responde, em desespero, que não suporta intimidade – saliva, beijo na boca, o resto ela aguenta, mas o impossível de suportar da relação com o outro, ela não suporta.

A fantasia masoquista leva o sujeito a percorrer o caminho da morte. Podemos supor que a morte de Zulmira foi uma forma de extrapolar sua fantasia masoquista na tentativa de servir ao gozo do Outro. Porém, como Lacan diz no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), o gozo sempre tende ao Um. Essas elucubrações parecem ocorrer nos pensamentos e sentimentos de Zulmira. Há um monólogo, uma não-relação, pois Glorinha nem tem acesso à prima, ela nem aparece na peça como uma personagem, ela existe no imaginário de Zulmira.

A morte tem uma forte relação com o inominável, o insabido, o real. A morte traz interrogações. Ao trabalhar com casos graves, especialmente com câncer, é possível acompanhar pessoas com um, dois, quinze anos e até mais tempo “desenganadas” pelo médico. São casos em que nem os mais avançados estudos podem explicar a vida e a morte de um ser. A morte causa um enigma, é um ponto indizível.

Lacan aproxima o feminino ao real. A esse inexplicável da condição humana que também é possível ver no insondável mistério da morte. Podemos ilustrar essa ideia na cultura, através da passagem em que o dramaturgo aponta, com ironia, essa

capacidade ensandecida das mulheres chegarem a qualquer limite, fazerem qualquer coisa, muitas vezes não atingindo objetivos relevantes para sua vida. Zulmira liga para a funerária e faz mais algumas perguntas para Timbira a respeito da decoração do caixão. Ele passa algumas cantadas nela e desligam o telefone. Então, Timbira questiona-se:

Timbira – Mas então explica por quê? A troco de quê, tudo isso?

1º funcionário – Tu ainda não desconfiaste que as mulheres são completamente malucas? (RODRIGUES, 1953/1985, 93).

Por essa razão, Lacan nomeou o gozo Outro também de gozo feminino. Para dizer o quanto a posição subjetiva feminina é capaz de tudo, de fazer qualquer coisa. Vitorello (2009) nos lembra o quanto a mulher, na História, fica na posição de enigma. Na posição de bruxa, de louca ou de histérica. A mulher traz a referência à incompletude. Dessa forma, também podemos observar, no senso comum da sociedade, a ideia do quão difícil é entender uma mulher. Sob esse viés, Soler (2003) posiciona-se:

O sentimento de falta de ter culmina então, em alguns sujeitos femininos, numa convicção deletéria de menos-valia, muitas vezes reforçada, além disso, por uma raiva exagerada de todas as figuras falcizadas. Assim é que vemos mulheres que tanto se enfurecem com os encantos e sucessos de suas rivais quanto as supostas facilidades do gozo masculino. (p.186).

Lacan aproxima o gozo feminino ao real e à morte. Zulmira fala da morte como se essa fosse colocá-la na posição d'A mulher, “ganhando” da rival e capturando toda a atenção do marido:

Zulmira – Vou sim. Mas antes tenho um pedido, um último pedido, último! Sim, Tuninho? A uma morta não se recusa nada! (RODRIGUES, 1953/1985, p. 96).

Ou seja, a morte possibilita que Zulmira peça tudo. Não pode haver recusa ou contradição. Não pode haver obstáculo. Há um pedido de plenitude:

Zulmira – (...) Por isso eu quero, e não peço nada senão isso, senão um enterro como nunca houve aqui, um enterro que deixe a Glorinha com uma cara deste tamanho, possessa... (RODRIGUES, 1953/1985, p. 96).

E ri dizendo:

É uma pirraça minha, confesso! (RODRIGUES, 1953/ 1985, p.96).

CAPÍTULO IV

Nó borromeano

A partir do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), Lacan toma como modelo de inconsciente, uma figura topológica, à qual deu o nome de nó borromeano. O nó é composto por três anéis: real, simbólico e imaginário, que se entrecruzam e, se um anel se desata, os outros dois se desatam também. Lacan apresenta a definição de nó:

a definição do nó borromeano parte de três. É, a saber, que se de três vocês rompem um dos anéis, eles ficam livres todos os três, ou seja, os dois outros se soltam. O notável nisto que é um fato de consistência é que, a partir daí, vocês podem colocar um número indefinido de anéis e será sempre verdadeiro que, se vocês romperem um desses anéis, todos os outros, sejam quantos forem, estão livres. (LACAN, 1974, p.5).

Em sua constituição, o sujeito vê o mundo e insere-se nele a partir da articulação de seus registros. Lacan apresenta o recurso da topologia na tentativa de buscar um modelo para o que o sujeito apresenta na clínica.

A articulação borromeana foi proposta no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), e melhor desenvolvida no Seminário *R.S.I.* (1974-1975) e no *Sinthoma* (1975-1976/2007).

O imaginário representa a consistência, o corpo. Sentidos que se perfilam, imagens que dançam e se metaforizam dando consistência à constituição imagética do eu, promovendo muitas vezes, o campo das garantias, das certezas e das explicações previamente estabelecidas. O simbólico é a dimensão da linguagem, é um conjunto de nomes e representações, na marcação tempo espacial que estão sob as leis da linguagem inconsciente. Porém, é marcado pela incompletude e furado pelo real quando este o invade. É o campo do duplo sentido, da dúvida e da incerteza. E o real,

sendo o buraco, fica no êxtimo, fica na ex-sistência, à espera de se inscrever. Resumidamente, o simbólico é o recalcado, o real é o furo e o imaginário é o corpo.

Na última década de seu ensino, Lacan, cada vez mais, percebe o furo no simbólico, ou seja, que há uma falta estrutural na linguagem. Não é possível traduzir tudo em palavras. Existem assuntos e sentimentos que ficam à margem. Por algum motivo, o sujeito não consegue pensar ou falar sobre determinadas situações ou sensações. Há fenômenos que ficam sem acesso à representação. É o que Lacan nomeia como êxtimo, sem acesso via linguagem e que, portanto, faz parte do que chamou de real.

Por esta razão, pelo fato de nem tudo poder ser traduzido em palavras, Lacan sentiu necessidade do recurso da topologia, pois o nó une os três registros. Se uma intervenção não surtir efeito via simbólico, o analista ainda tem como recurso o imaginário ou o real, ampliando assim as possibilidades do ato de analista.

A partir do nó, podemos dizer que há uma teoria dos gozos em Lacan, porque eles se articulam, diferentemente, dos gozos citados anteriormente ao Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985). Antes, os registros eram mais desarticulados. Somente na década de 70, utilizando a topologia do nó é que os registros passam a ser concebidos de forma mais encadeada, atrelados entre si.

Com o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), Lacan tem uma mudança de posição. Como já dissemos, introduz, de forma mais consistente, o corpo na ligação com o aparelho psíquico. A construção passa a ter por base o gozo do Um, tendo por excelência o corpo, atrelando assim, o aparelho psíquico ao organismo biológico. “Se Lacan fala em gozo do Um significa que o gozo não está no Outro, mas ele está lá, ele existe. A mudança de perspectiva é radical.” (SOUZA LEITE, 2001, p.2). Até o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), o gozo era pensado em relação ao Outro. A partir desse momento, o gozo passa a ser pensado como gozo do Um, narcísico.

O Um tem sua captura no Eu imaginário, na ilusão de completude. Porém, como nos aponta Freud, em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), a identificação vem do simbólico, de um significante singular e não da imagem. O

sujeito se identifica com um traço, aquele que tem representação para o sujeito, que faz referência a seu traço unário. Por sua vez, o traço unário tem materialidade, um real que é dado e que nunca teremos acesso à sua significação. Dessa forma, podemos ver que, desde os tempos primórdios da constituição do sujeito, as instâncias estão atreladas. Real, simbólico e imaginário conjugam-se. O nó foi uma maneira que Lacan encontrou para dizer que o inconsciente é formado de linguagem simbólica e compreende também o imaginário e o real, o organismo biológico e o que escapa à compreensão. “Então, o simbólico, o imaginário e o real, isso é, o número um.” (LACAN, 1975/1986, p.19).

Com este modelo de inconsciente, Lacan, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades do analista, não sendo preciso atuar apenas via simbólico, também inclui limites, na medida em que o simbólico não alcança tudo. Assim, como nem tudo passa pelo viés da linguagem, temos outros recursos para utilizar no ato analítico. A visão topológica dá movimento à construção de inconsciente e amplia a questão do *não-tudo*.

No Seminário *R.S.I.* (1974-1975), Lacan dá mais um passo na explicação do modelo topológico, quando discute o entrelaçamento borromeano. Na lição de 14 de janeiro de 1975, diz que podemos pensar em um 4º nó, um nó que enlaça os outros três registros e que este 4º nó seria a realidade psíquica, apresentada por Freud. "O que fez Freud? Vou contar. Fez o nó com quatro a partir dos seus três (...) Mas então, eis como procedeu: inventou algo a que chamou realidade psíquica." (LACAN, 1975, p.18). A realidade psíquica é a forma de ver e apreender o mundo que passa pela resolução do complexo de Édipo de cada sujeito:

Foram necessários a Freud, não três, o mínimo, mas quatro consistências para que isso se sustente, a supô-lo iniciado na consistência do simbólico, do Imaginário e do real. O que ele chama de realidade psíquica tem perfeitamente um nome, é o que se chama complexo de Édipo. (LACAN, 14 de janeiro de 1975, p.18).

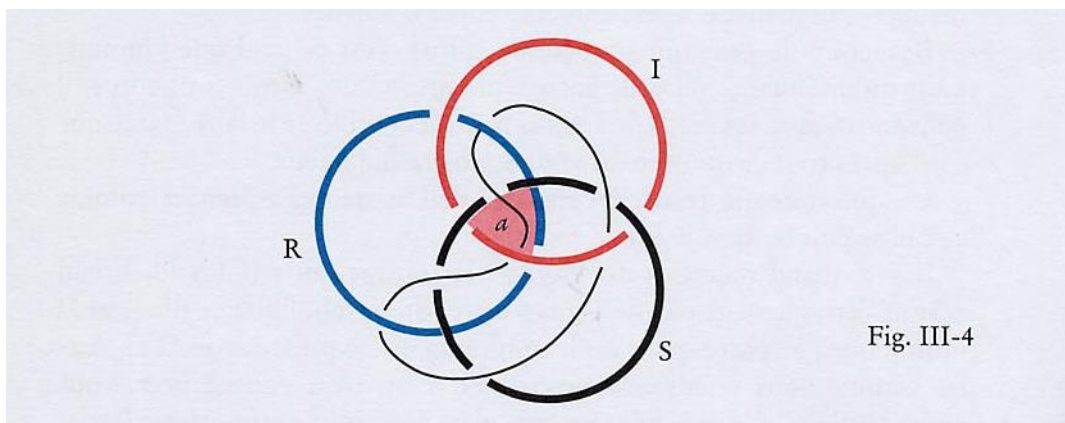


Fig. III-4

(LACAN, 14 de janeiro de 1975,).

Lacan (1975) enfatiza que sem o complexo de Édipo, nada se sustenta. A realidade psíquica é um véu que perpassa a “realidade”, um sonho, uma crença tão profunda que o sujeito carrega consigo, quase como uma religião. É a partir do complexo de Édipo, (que Lacan chamou de Nome-do-Pai⁸), da realidade psíquica, que o sujeito nomeia os objetos, os escolhe e direciona seus caminhos:

o que Freud instaura com o seu Nome do Pai, idêntico à realidade psíquica, ao que ele chama realidade psíquica, declaradamente a realidade religiosa, pois é exatamente a mesma coisa, que é por esta função de sonho, que ele instaura o laço do Simbólico, do Imaginário e do Real. (LACAN, 11 de fevereiro de 1975, p.31).

No Seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007), Lacan nomeia essa realidade psíquica, essa amarração via complexo de Édipo, esse 4º nó, de sintoma. Na leitura do psicanalista Jairo Gerbase (2007), encontramos:

Em primeiro lugar, devo dizer que o sintoma é um recurso à altura do olhar, que é o objeto por excelência do imaginário, e da voz, que é, por sua vez, o objeto por excelência do simbólico, e, portanto, o sintoma é um recurso à altura do imaginário e do simbólico, para dar conta da nossa ignorância diante do real. E feita esta elevação do sintoma à dignidade dos outros registros, queria dizer que o gozo do sintoma é uma posição ética. (GERBASE, 2007, p.76/77).

Nesse trecho, Gerbase (2007) coloca o sintoma à altura do imaginário, do simbólico e do real, o sintoma é o 4º nó. Assim como nos outros registros, há um

⁸ Conceito que vamos aprofundar adiante.

modo de gozar do sintoma. Por muito tempo, o gozo ficou sendo interpretado na teoria psicanalítica como algo que devesse ser cortado na raiz, como “aquilo que não serve para nada” (LACAN, 1972-1973/1985, p.11). Com o Seminário *R.S.I.* (1974-1975), Lacan reposiciona essa questão e diz que: o gozo é a vida.

Gozar a vida, se o Real é a vida, somos levados aí a referí-lo, mas é claro que, se o Real é a vida, embora ela participe do Imaginário do sentido, o gozar a vida, para dizer tudo, é algo que podemos situar nisto (...) *objeto a*, já que ele conjuga, três superfícies que igualmente se cruzam. (LACAN, 1974-1975, P.7).

Podemos dizer que o gozo é o excedente da pulsão, ele contém vida. A idéia de morte, que prevalecia até o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), é a evidência clínica de que o gozo se repete, insiste e circula na margem singular de cada um, sendo que, muitas vezes, gera enormes dispêndios psíquicos provocando dores e sofrimentos. Mas não se reduz a isso. São manobras que o sujeito faz para tentar escapar à falta. Existem diferentes modalidades de gozo. Diferentes modalidades de lidar com os objetos singulares e o excedente pode se manifestar via destruição, ou via satisfação que liga o sujeito à vida e faz laço social.

Nesse sentido, o gozo deixa de ser negativado e passa a ser positivado. “Se é o caso, no que concerne ao gozo do corpo na medida em que é gozo da vida”. (LACAN, 1975/1986, p.28). O ser humano goza. Se há vida, há gozo. Lacan sublinha que o sujeito é um ser da fala. Quem fala, goza. Se o sujeito é atravessado pelo Real, Simbólico e Imaginário; se é atravessado por uma construção significante, por fantasias ou alucinações particulares, por um real que não é nomeado, ele goza, tem modalidades de gozo. O ser goza ao falar, goza com seus atos, goza nos chistes e nos atos falhos, goza nos seus sintomas.

Jairo Gerbase (2007) adverte: “Na ética da psicanálise, o gozo é sempre tratado negativamente, é tratado como a vantagem que o sujeito obtém do sintoma. Queria tratar o gozo positivamente, dizer que o sujeito faz uso muito seriamente, eticamente, do gozo do sintoma.” (p.76). Para o psicanalista, colocar o gozo como algo indesejável e o desejo como algo desejável, nega a divisão subjetiva e leva a psicanálise a uma posição maniqueísta, simplista dos desejos e dos gozos humanos. Enfatiza que:

o objeto do desejo é o mesmo objeto do gozo, inacessível em ambos os casos, e que, portanto, não poderíamos criar uma lógica positiva para o objeto causa do desejo (...) e uma lógica negativa para o objeto mais-de-gozar, a de que este objeto seria indesejável. (GERBASE, 2007, p.76).

Ou seja, o gozo não deve ser eliminado, o gozo está lá. O sujeito tem direito a seu gozo. Mas ele pode ser interrogado, assim como nos entrelaçamentos. Podemos, como analistas, “oferecer a *chance* de trocar o gozo de seu sintoma por alguma coisa menos onerosa, porém não devemos tratar o gozo como algo indesejável, negativo...” diz Gerbase (2007, p. 78).

No centro, entre imaginário, simbólico e real, num movimento constante, aparece o desejo causado pelo objeto *a*, desse modo, também surge a falta. O sintoma alinha, tampona, responde de maneira singular frente ao real transbordante. Segundo este ponto de vista, o sujeito está, o tempo todo, articulando os registros. Num determinado momento está numa posição um pouco mais simbólica, num outro, um pouco mais imaginária ou em estado de real. Dessa maneira, as intervenções da clínica, podem ser feitas, considerando a movimentação dessa articulação do sujeito.

Por exemplo, se a pessoa passou por uma “surpresa” muito grande e está visceralmente em estado de real, não adianta o analista propor interrogações mais simbólicas. Ou, se a pessoa está imaginarizando situações, é preciso interrogar o sujeito tendo noção do registro que está se sobrepondo. Do mesmo modo, quando há a desarticulação de um registro, provocando a queda dos outros dois, é um momento de crise em que há uma desestruturação do sujeito. O analista inclui esse ponto em sua manobra clínica, não tentando exterminar o gozo como algo negativo, mas interrogá-lo para um redirecionamento mais fecundo na vida desejante do sujeito.

No tópico seguinte, vamos desenvolver um pouco mais a questão da inibição e do sintoma, para Freud e para Lacan, para voltarmos a pensar no modo de gozo da personagem central da peça escolhida.

Sintoma e Inibição para Freud

Para Freud, em: *Os Caminhos para a Formação dos Sintomas* (1916), curar os sintomas não significa curar a doença. Os sintomas (psíquicos) são prejudiciais ou pelo menos, inúteis à vida da pessoa, pois causam desprazer e sofrimento, porém, não são inúteis para a vida pulsional do ser. Algo da ordem da pulsão o sintoma está realizando e este algo precisa ser investigado com cuidado e tratado ao longo de uma análise.

Para o psicanalista vienense, o principal dano de um sintoma é o dispêndio mental para lutar contra ele. Pode acarretar em empobrecimento da vida pulsional e paralisação de muitas tarefas da vida. Há uma quantidade de investimento gasto na formação do sintoma. De acordo com Freud (1916) “... os senhores podem muito bem dizer que *todos* nós somos doentes – isto é, neuróticos -, pois as precondições da formação dos sintomas também podem ser observadas em pessoas normais.” (P.361).

Esta é a concepção de sintoma para Freud: todo ser humano faz sintoma e é algo que demanda muito investimento psíquico, muitas vezes, não havendo investimento para outros afazeres além do sintoma e não conseguindo reinvestir as pulsões em outras ligações com a vida. Freud percebe que com o sintoma, o ser despreza os objetos e busca satisfação no próprio corpo, abandonando o mundo externo.

Freud dedicou-se ao estudo da neurose, que é caracterizada pelo conflito entre o eu/supereu e o isso, entre as pulsões e as resistências, a sociedade e a moral, etc. No texto *O Eu e o Isso* (1923), em sua segunda tópica do aparelho psíquico, Freud conceitua o *Isso* como o reservatório das pulsões. As duas partes em luta encontram satisfação no sintoma, por isso, o sintoma é tão resistente em ser resolvido.

Mesmo buscando outro objeto, se a libido livre não encontrar satisfação na “realidade”, será compelida a tomar o caminho da regressão e a tentar encontrar satisfação: seja num caminho já trilhado, seja num objeto anteriormente abandonado (FREUD, 1916, p.362).

Freud não acredita ser preciso eliminar os sintomas, como no modelo médico. Enfatiza que mesmo o sujeito se queixando, há uma satisfação da libido, há algo que tem a ver com o seu ser, o investimento libidinal regride para um objeto já investido anteriormente, ou para um caminho já conhecido. Este caminho pode ser o da formação do sintoma.

O psicanalista vienense coloca duas hipóteses como causa da neurose: a experiência causal (traumática) e a disposição à fixação da libido na pré-história Edípica, nas experiências infantis e no início da constituição sexual da criança (FREUD, 1916, p.364). São duas hipóteses às quais se dedica e desenvolve boa parte de sua teoria em relação às marcas inconscientes: ou por questão de algum trauma ou por experiências arcaicas infantis que, provavelmente, foram recalcadas e encobertas.

Mais tarde, confere muita importância ao papel que a fantasia desempenha na formação dos sintomas: os objetos e tendências que a libido abandonou, ainda são mantidos com algum derivado pela fantasia. Assim, quando a libido necessita regredir ao estágio anterior, já encontra o caminho aberto por conta da fantasia. “... a libido movimenta-se para trás, até às origens dessas fantasias no inconsciente – aos seus próprios pontos de fixação.” (FREUD, 1916, p.375). E continua: “A retração da libido para a fantasia é um estágio intermediário no caminho da formação dos sintomas...” (FREUD, 1916, p.375).

Nesse sentido, a fantasia é a marca característica do sintoma, uma forma de investimento do aparelho psíquico. O sintoma é uma satisfação substitutiva, um caminho diferente de canalizar o investimento. É uma “formação de compromisso” entre as duas forças que entram em luta no conflito: a libido insatisfeita e a força recalcada. Para Freud, o sintoma, apesar do sofrimento que apresenta, é uma fonte de satisfação pulsional. Afinal, exerce uma formação de compromisso entre duas partes e assim, consegue, através de uma certa satisfação narcísica, um ganho secundário da doença. Com Freud, o sintoma ganha o estatuto de conter um saber não sabido, mas que pode ser traduzido e desvendado para canalizar a energia psíquica para outras direções.

O ser humano angustia-se ao lidar com o mal estar na civilização, com o outro e com a dificuldade de que os objetos não são apenas objetos de satisfação. Em 1926, com *Inibições, sintomas e angústia*, Freud faz uma inversão no raciocínio psicanalítico: “Foi a angústia que produziu o recalque e não, como eu anteriormente acreditava, o recalque que produziu a angústia.” (pp.110-111). O medo da castração provoca a angústia acarretando uma movimentação psíquica via deslocamento ou condensação, como forma de camuflar o conteúdo psíquico. Recalcando o material, este é transformado em sintoma. Neste modelo, é a angústia que põe o recalque em movimento, gerando o sintoma.

A formação de sintomas assinala um triunfo se consegue combinar a proibição com a satisfação, de modo que o que era originalmente uma ordem defensiva ou proibição, adquire também a significância de uma satisfação; a fim de alcançar essa finalidade, muitas vezes, faz uso das trilhas associativas mais engenhosas. (FREUD, 1926/1996, p.114).

Os sintomas são formados no embate com o complexo de Édipo a fim de evitar o confronto com a castração: “...a força motora da defesa é o complexo de castração, e o que está sendo desviado são as tendências do complexo de Édipo.” (FREUD, 1926/1996, p.116).

Em *Inibições, sintomas e angústia* (1926/1996), Freud trabalha os três termos vinculados à questão do desejo, sendo a inibição definida como uma limitação do eu e pode ser vista, sobretudo, em dificuldades na parte motora como na área da locomoção, do trabalho, da sexualidade, como também em questões alimentares. Como argumenta a psicanalista Lima (1999) em *Inibição: algumas notas*, Freud “Refere-se à inibição em termos de “captura narcísica”, destacando, nela, a dimensão do movimento.” (p.2). A angústia, por sua vez, é um sinal. É uma reação psíquica frente à castração. Ela é singular a cada sujeito e aponta para algo do desejo.

Lima (1999) questiona se a inibição não seria uma forma de evitar situações geradoras de angústia, uma estratégia do sujeito para não se confrontar com a mesma: “O sujeito está detido em seu movimento de advir, sujeito inibido na ação, sujeito que não comparece.” (LIMA, 1999, p.2).

Em 1926, Freud já havia deixado a teoria do trauma e considerava os caminhos da libido atrelado ao complexo de Édipo, enfatizando que neste percurso estaria a causa central dos sintomas. O sintoma passa a ser visto como a exclusão da possibilidade da castração, a dificuldade do indivíduo em sair, de alguma forma, da plenitude narcísica e se deparar com a falta. Os sintomas só se formam a fim de evitar a angústia, fenômeno fundamental do aparelho psíquico. O sintoma é um processo defensivo contra o perigo pulsional: “O recalcado é agora um fora-da-lei; fica excluído da grande organização do eu e está sujeito somente às leis que regem o domínio do inconsciente.” (FREUD, 1926, p.150).

Nesse mesmo texto, *Inibições, sintomas e angústia* (1926/1996), Freud desenvolve semelhanças e diferenças entre os sintomas e as inibições. Diz que o indivíduo se depara com a angústia e inibe seus atos, suas decisões e até mesmo seus pensamentos. Ele diz: “No tocante às inibições, podemos então dizer, em conclusão, que são restrições das funções do ego que foram ou impostas por medida de precaução ou acarretadas como resultado do empobrecimento de energia.” (FREUD, 1926, p. 94). Diz que estados de paralisia, depressão e melancolia são espécies de inibições intensas. Quando o eu se vê envolvido numa tarefa difícil, perde energia e precisa restringir o dispêndio da mesma. Lidar com a castração e com a angústia é muito aversivo, então o sujeito se distancia delas, recorrendo a tentativas de fuga. As repetições das inibições geram consequências na vida, chegando à formação de sintomas, sinaliza Freud (1926/1996).

Após estas reflexões a respeito das inibições e dos sintomas para Freud, podemos concordar com os psicanalistas Henkel e Berlink (2003) que enfatizam ser o sintoma uma defesa contra a angústia de maneira a articular com os outros registros (isso e supereu) para conseguir tal objetivo. A inibição, por sua vez, é uma renúncia a viver situações da vida. A pulsão, ao se deparar com a angústia, recolhe o investimento em direção ao eu, não articulando com os outros registros (HENKEL e BERLINK, 2003).

Na primeira concepção de sintoma para Freud, o método psicanalítico consistia no analista descobrir o material inconsciente oculto para o paciente e comunicar-lhe. Era uma arte interpretativa de desvelar o não sabido (1920, p.29). Estava sob a égide

da primeira tópica do aparelho psíquico. No segundo modelo de sintoma, era exigido que o paciente continuasse a construção com sua própria memória. A ênfase era dada nas resistências dos pacientes. Era preciso fazer com que elas (resistências) ficassem claras para que os pacientes as abandonassem. Freud, a partir da segunda tópica, tinha ciência de que não era possível recordar a totalidade do recaiado. Nesse momento, passa a pensar a análise como um exercício de repetição do material recaiado como se fosse uma experiência contemporânea e não somente recordar como fato do passado. Do seu ponto de vista, as recordações indesejadas têm como tema algo da vida sexual infantil, algo do complexo de Édipo e seus derivativos, e atuam nas relações interpessoais, inclusive com o médico, sob transferência.

É a partir desta lógica que Lacan inicia a psicanálise. Freud não tinha a noção de sujeito elaborada por Lacan. Falava em indivíduo e discutia as questões do eu. Lacan, por seu lado, pôde iniciar seu trabalho de psicanálise com o estágio do espelho, um modelo de constituição imaginária do eu. São as construções de complexo de Édipo e de pulsão de vida e de morte que possibilitaram a Lacan chegar à noção de um *Além do complexo de Édipo* e do gozo. Por seu lado, foi a partir dessa elaboração que Lacan pôde conceituar o sintoma como 4º anel do nó borromeano. Vamos agora ver essa passagem em Lacan, para definir o sintoma proposto a partir da década de 1970.

Sintoma e Inibição para Lacan

O complexo de Édipo formulado por Freud, a noção de que os romances familiares, as vivências e fantasias infantis entre criança, mãe e pai, afetam o sujeito em suas escolhas e posicionamentos ao longo da vida, possibilitou a construção do que Lacan chamou de Nome-do-Pai.

Por que a passagem de complexo de Édipo para Nome-do-Pai? Freud trabalha no viés da experiência psíquica frente à triangulação mãe-criança-pai e Lacan volta-se mais para a representação, a explicação, os significantes que marcam tal triangulação, aumentando um quarto elemento: o falo. Ao construir a noção de Nome-do-Pai, Lacan enfoca o registro do simbólico tendo como referência o significante e suas diretrizes, a maneira de enfatizar que o ser humano insere-se na cultura através de sua filiação. Esse nome inclui referências e valores da família condensados em significantes. Uma forma que o sujeito tem de se inserir no meio, fazer parte de uma família e de uma sociedade.

Em uma nomenclatura mais lacaniana, podemos dizer que Freud pensa o Édipo em sua faceta imaginária e Lacan busca avançar sob um referencial simbólico. Referir-se ao Édipo a partir do Nome-do-Pai afasta a psicanálise do campo do fenômeno e a função paterna do biológico. Assim, ausência do pai não é o mesmo que ausência da função paterna, que não é o mesmo que lugar social do pai.

Incluindo o falo na triangulação mãe-criança-pai, Lacan inclui a falta. É a partir da falta que o desejo é estruturado. Só é possível desejar, quando algo falta. Então, o sujeito precisa batalhar pelos objetos fálicos, o que é singularmente precioso para ele. Porém, esse mecanismo angustia. Ficar diante da falta, assumir a castração e sair em busca dos objetos fálicos e importantes para o sujeito são situações que geram angústia e sofrimento, pois o ser depara-se com as dificuldades e as intempéries que a vida trás. Por essa razão, muitas vezes, o sujeito procura tamponar a falta com objetos

substitutos e com palavras apaziguadoras de modo a driblar a castração e, assim, acaba postergando a via de acesso ao desejo.

Em 1973 (2005), Lacan parte para a ideia de que não seria apenas o nome do Pai, apenas uma metáfora, um significante que nomearia o sujeito. De uma “garantia” de Pai que amarraria o nó suturando a falta, Lacan enfatiza, ainda mais em sua obra, que a falta é generalizada, não há garantias, o real é para todos, a qualquer momento. Então, passa a dizer os Nomes-do-pai, que são alguns nomes, algumas versões de pai, modos de ver e explicar a constituição familiar à qual pertence, o mundo em que vive e a forma como nomeia a sua própria inserção no mundo. O psicanalista francês Skriabine (2009) sublinha que não há escolha a não ser passar do Nome-do-pai como garantia e ir para o conceito de Nomes-do-pai como função. Sair de um raciocínio via simbólico que Lacan vinha construindo desde *A instância da letra no inconsciente* (1957/1998, p. 522) para a inclusão do real via nó borromeano, articulado em *A terceira* (LACAN, 1975/1986).

O sujeito é convocado a inventar sua própria solução para compensar a falta estrutural e construir um modo de saber fazer frente ao real. Não é somente via simbólico que o sujeito consegue um nome para posicionar-se frente à vida, existem outros modos e nem sempre a maneira simbólica seria a mais efetiva, reflete o psicanalista Skriabine (2009).

Esse modo de pensar dá margem a outras possibilidades de manejo frente à clínica. Na primeira construção, pensando em um nome-do-pai, ou tem ou não tem. Ou o sujeito atravessou o complexo de Édipo e encontrou significantes para explicar sua existência no mundo, criando assim uma estabilidade estrutural, ou não. Cria-se assim uma oposição: ou o sujeito tem uma “garantia” em sua estabilidade, ou tem um furo em sua constituição de maneira irreparável, precisando de outros recursos para sua constituição psíquica.

Pensando em Nomes-do-Pai, há uma ampliação. A linguagem e as metáforas trazem certa estabilidade ao sujeito, porém, não em todos os momentos. Existe o real que invade, existe a angústia que desestabiliza o ser. Os Nomes-do-Pai têm uma função e cada sujeito usufrui de um modo. Zulmira é um exemplo do furo nessa

perspectiva. A personagem parece ter uma estrutura neurótica, portanto, uma suposta estabilidade psíquica, porém, apresenta um buraco intransponível para seguir sua caminhada.

O que motivou a transformação na obra de Lacan na década de 70 foi a questão da indissolubilidade do sintoma. Mote e ponto de interrogação ao longo dos anos para reconstruir a direção da clínica. O psicanalista francês começou a perceber que, durante a análise, algumas pessoas conseguiam explicar seus sintomas. Explicavam os motivos que as levavam a agir de uma maneira ou de outra, conseguiam compreender e dar sentido a seus complexos, mas não necessariamente, chegavam ao essencial. Não necessariamente conseguiam mudar suas vidas, ter outra posição frente ao mundo, fazer mudanças frente a um modo de gozo singular. Segundo Morel (1996b), algumas vezes, o gozo fica prisioneiro, não responde mais à interpretação devido a uma armadura imóvel e real do sujeito. Foi esse compromisso com a clínica que levou Lacan a recorrer à topologia através do nó borromeano, como um recurso para pensar o inconsciente.

Pensar em Nomes-do-Pai é considerar que em alguns pontos houve a amarração e em outros houve mais dificuldade. De acordo com Miller (1999), há uma mudança de eixo: da soberania do significante e do Nome-do-Pai para o nó borromeano e o múltiplo, de forma a sempre manter a égide da nominação via Pai.

Essa evidência ficou mais clara para Lacan, através da obra literária do escritor e poeta irlandês James Joyce (1882-1941). A escrita joyceana ganha peso no século XX como uma obra que foge ao império dos sentidos. Seus escritos não têm uma lógica *a priori*, as palavras e pontuações têm uma sequência bastante peculiar e seu estilo ímpar ganha peso no movimento modernista. Lacan, conhecedor da biografia de James Joyce, interroga-se: qual estrutura psíquica teria esse artista? Uma estrutura mais voltada para o simbólico? Para o imaginário? Teria ele atravessado o complexo de Édipo e feito a metáfora paterna conseguindo assim um Nome-do-Pai?

Mesmo discutindo posteriormente a questão, Lacan percebe que esta não é a pergunta prioritária. O que importa é que Joyce consegue um Nome através de sua obra e, dessa forma, insere-se no mundo. James Joyce ganha imortalidade através de

seu talento e de sua singularidade, alcançando também uma estabilidade psíquica, independentemente se sua estrutura psíquica era da ordem da neurose, da psicose ou da perversão. Dias (2006) expressa de forma sintética esta questão do sintoma:

Em Lacan, o sintoma é, inicialmente, enfatizado em sua dimensão simbólica, significante: um nó de significações susceptível de ser desfeito pela interpretação. Contudo, a experiência clínica, desde Freud, faz referência à persistência do sintoma mesmo após sua interpretação, apontando para a limitação dos efeitos produzidos pela mesma. Seguindo essa pista, Lacan avançará no sentido de conceber que o sintoma não é regido somente pela rede simbólica, pois algo resta após o desvendamento do encadeamento significante. A esse resto Lacan dará o nome de gozo, passando a entender o sintoma não somente como uma mensagem codificada, mas também como uma forma de o sujeito organizar seu gozo. Por essa razão, mesmo depois de ter seu sintoma decodificado pela interpretação, o sujeito não renuncia a ele. Freud demonstra que o neurótico, ainda que demande a cura, não a quer, aferrando-se ao gozo de seu sintoma. (DIAS, 2006, p. 405).

Na década de 1970, Lacan repensa o raciocínio clínico. Percebe, assim como enfatiza Dias, que a posição neurótica também gera gozo inviabilizando a desmontagem do sintoma. A partir da obra de Joyce, no Seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007), Lacan considera que a soberania está no *savoir-y-faire*, no “saber fazer” com o real. Mais do que uma estrutura x ou y, mais do que o sujeito ter mais recursos simbólicos ou imaginários, a grande questão do sujeito é o “saber fazer” com o real, lidar com o indizível. O saber fazer com a vida, com sua própria singularidade. Saber fazer com suas características e seus sintomas. Saber fazer com seu modo de gozo.

Apesar disso, na clínica, Lacan continua diagnosticando as estruturas para direcionar o tratamento. Porém, o raciocínio volta-se mais para os modos de gozo e o “saber-fazer” do sujeito frente ao real.

Até o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), Lacan colocava o desejo do sujeito como o desejo do Outro por perceber que a cultura, a sociedade e as famílias transmitem valores e concepções que ficam muito arraigadas no sujeito e que, durante o processo de análise, o ser vai se vendo alienado em atividades e respondendo a demandas que não são suas. Porém, com a clínica, Lacan foi questionando por que um membro da família segue um desejo familiar e outro não? Por que uns colocam-se como escravos do desejo de alguém e outro não? Ou seja, Lacan foi percebendo, com

mais clareza, a força da singularidade. Que há uma escolha inconsciente e uma posição de gozo frente a uma situação ou outra. Percebe assim, que o sujeito é moldado na relação com o Outro. Porém, ele é mais voltado para si próprio, para sua materialidade e sua vivência narcísica, para o gozo do Um. Lacan enfatiza então, que o ser tem bastante dificuldade em fazer ligação com o outro, pois o gozo é sempre gozo que tende ao Um.

Portanto, a perspectiva muda. O sujeito pode praticar atos para agradar ao Outro, ser reconhecido e admirado pelo Outro, mas Lacan percebe que o gozo é gozo do Um. Solitário. Disjunto, como ressalta Miller (1999). Há uma satisfação do sujeito em ser reconhecido, mas a expectativa é narcísica. O mais de gozo acontece na busca de satisfação pela tendência ao Um.

Na lição de 18 de fevereiro de 1975 do Seminário *R.S.I.* (1974-1975), Lacan formaliza que: “o sintoma não é definível senão pelo modo como cada um goza do inconsciente, na medida em que o inconsciente o determina.”⁹ (p.37). A realidade psíquica impera e o sujeito direciona sua vida por esse prisma. O sujeito passa a ser determinado pelo seu sintoma. Pelo seu modo de ser, por seu estilo de agir, por sua amarração, enfim, por seu modo de gozar a vida.

No Seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007), ao falar sobre o escritor James Joyce, Lacan recupera uma forma antiga de escrever sintoma em francês, como mais um de seus jogos de palavras, equívocos e homofonias que desenvolve ao longo de seu ensino. Relembra uma antiga forma gramatical com *th* para fazer uma diferença entre sintoma e *sinthoma*. Como já dissemos, o 4º nó é o sintoma, o que liga os três registros. Então, Lacan introduz a ideia de que o sujeito pode fazer uma amarração, um 4º nó via sintoma ou via *sinthoma*. Sendo o *sinthoma*, com essa grafia, marcado por um “saber-fazer” singular de cada sujeito. A ideia de *sinthoma* é poder pensar que o 4º nó não precisa ser visto como um sintoma a ser tratado. O 4º nó pode ser um modo de ser e de gozar a vida. Soler (2006) sublinha: “Assim, Lacan acaba redefinindo o sintoma como uma função do gozo. A guinada salta aos olhos...” (p.176).

⁹ LACAN, J. RSI 18 de fevereiro de 1975

O aparelho psíquico passa a ser pensado como aparelho de gozo. O sujeito goza via sentido. Através de histórias e construções de linguagem que expliquem o próprio sujeito, a vida e as relações. O sujeito goza na ilusão da completude, na defesa contra o real. Algumas situações acontecem conforme o esperado, outras ultrapassam as expectativas e muitas não correspondem à completude, gerando profundas insatisfações. O gozo fálico, por sua vez, na economia de gozo, tende a direcionar para construções que levam tempo, demandam investimento, mas que se alcançadas, trazem um substrato conciso daquele ser. Ou seja, conquistas que desvelam o ser.

Os modos de gozo, de maneira geral, apontam os hábitos, sonhos e desejos do sujeito. Desvelam seu modo de ser: hobby, trabalho, escolha sexual, interesses, etc. Desvelam também: invejas, ciúmes, predileções, dificuldades, etc. Sentimentos e pensamentos. A forma como cada um vê e posiciona-se no mundo. Preferências e escolhas. Enfim, a singularidade do sujeito.

O ser humano tem muita necessidade de razão e de sentido. A cultura impera pelas explicações. Por isso, é comum a tentativa de excluir o real. A necessidade de sentido e o horror frente à castração são posições que tendem a negar o real. Lacan faz mudanças estruturais em sua clínica quando estuda a língua chinesa e viaja para o Japão. São experiências com culturas que têm outra relação com o sentido, diferente da ocidental. Lacan discorre sobre essa vivência em *Lituraterra* (1974-1975/2003) e diz que à vista do real, é de outra coisa além do sentido o que se trata no gozo. O sujeito busca dar sentido e contornar o gozo, mas ele escapa, existe sempre algo que fica por ser entendido.

No Seminário *R.S.I.* (1974-1975), Lacan enfoca também as perversões, e brinca com a homofonia de que uma “*père –version*” (em francês) é uma versão do pai. Ou seja, os Nomes-do-pai são possibilidades de amarração do sujeito. Marcam e direcionam a versão do sujeito. Lacan associa o pai à questão da perversão pois percebe, através da clínica, que existem inúmeras formas e maneiras de se nomear. O sujeito passa por determinada história de vida, por situações e emoções e vai digerindo essa vivência de uma maneira singular. Não há uma lógica a ser seguida. Diferentes formas de amarração são possíveis. Existem muitas direções a seguir e maneiras de se nomear, pondera Lacan (1974-1975, p.23).

No Seminário *O Sinthoma* (1975-1976/2007), Lacan articula: “que toda sexualidade humana é perversa, se seguimos bem o que Freud diz, ‘a perversão é a essência do homem.’” (p.96). Ou seja, pela ordem da pulsão, existem infinitas possibilidades gozosas, cabendo ao sujeito a sua versão de Pai.

A amarração via sintoma ou via *sinthoma* está atrelada ao complexo de Édipo, aos Nomes-do-pai, à forma como o sujeito insere-se na vida e constrói a sua “realidade”. Entendemos que por ora, o exposto é suficiente para que possamos passar à reflexão a respeito da inibição.

Lacan aborda o texto *Inibições, sintomas e angústia* (1926) de Freud, sobretudo, em dois momentos de sua obra. No Seminário *A Angústia* (1962-1963/2005), Lacan detém-se sobre a angústia e sua relação com o desejo. Como localizá-lo a partir do objeto *a* e as dificuldades em lidar com a angústia que os sonhos e desejos causam, sobretudo, em relação à castração. Entre outros tópicos, também trata de como os sujeitos, através de defesas inconscientes, geram inibições e sintomas. Na lição de 17 de dezembro de 1974 do Seminário *R.S.I.* (1974-1975, p.13), Lacan retoma o texto freudiano e faz um paralelo da inibição, do sintoma e da angústia com os termos Imaginário, Simbólico e Real.

A angústia é um sinal. Sinal de que algo falhou na realização do desejo. A angústia, mesmo atrelada aos outros registros, é o sinal da presença do real. Ela surge de forma irruptiva e avassaladora, desgovernada e sem significantes para poder explicá-la.

A inibição, por sua vez, é predominantemente do campo do imaginário, via completude narcísica do *Um*. Lima (1999) reflete a respeito:

Podemos dizer que se trata, na inibição, de uma inflação do imaginário, uma super-inflação do imaginário. O crucial da inibição passa pelo narcisismo. Assim, as questões da competição, da rivalidade, do sucesso, do melhor, da relação com a imagem ideal, do duplo, do irmão, do semelhante etc. a envolvem. (p. 3).

Lopes (1999), também referindo-se à inibição, complementa:

Se a inibição se inscreve no eu, se escreve no *i(a)*, imagem que emerge com júbilo, no campo do Um, não o Um da exceção, nem o Um do traço unário, mas o Um da perfeição, da completude, que hipnotiza o sujeito. E Lacan, com as efígies do paralítico e do cego, do pássaro e da serpente, confirma a qualidade do aprisionamento, na assunção da unidade do eu, momento lógico e estruturante, que o sujeito é aspirado em sua própria imagem, um sujeito cativado por uma ilusão, mas que é condição e possibilidade de sua própria divisão, de sua inscrição no campo do desejo. (p.84).

Lopes (1999) e Lima (1999) concordam que a inibição fica muito atrelada ao imaginário, na busca por completude e portanto, muito atrelada ao narcisismo. Lopes (1999) defende que, na inibição, o sujeito não se permite passar pelo luto da perda, do não todo, não quer abrir mão da imagem, não quer ver que o Outro está barrado, o que faz com que a pulsão retorne em melancolia: “Na verdade o sujeito está capturado, há detenção da função na imagem e o sujeito não acede a seu próprio desejo.” (LOPES, 1999, p.84). A inibição fala da divisão do sujeito, defesa contra a própria causa. Quando o objeto faz emergência, a inibição é uma resposta, diz Lopes (1999). Para Freud, tem a ver com o eu. Para Lacan, tem a ver com o corpo, com o imaginário. Quer seja no grafo cartesiano ou no nó borromeano, a inibição fica do lado imaginário, diz o autor. Trata-se da posição subjetiva em relação ao objeto em seu vazio radical, em que a impossibilidade do sujeito se apresenta.

O sujeito suspende seus atos como defesa contra o real, numa tentativa de não entrar em contato com a castração. A angústia eclode num real que se impõe. A inibição junta-se à proteção imaginária e o sintoma vem numa tentativa de amarrar os registros. É uma maneira do sujeito de defender-se da falta, via complexo de Édipo, versão de pai singular a cada ser. Esse entrecruzamento marca o modo de gozo possível do sujeito, sempre tendo como baliza o objeto *a*, objeto causa de desejo.

Dessa forma, o imaginário dá consistência ao ser, de acordo com Lacan no Seminário *R.S.I.* (1974-1975). O real assume sua existência. Ele existe, ele acontece, não há como excluir o real que se impõe. O sintoma é o que insiste, o que marca a insistência repetitiva no gozo do sujeito. A inibição, o sintoma e a angústia ficam entrelaçados ao real, simbólico e imaginário dando consistência a um corpo que inclui aparelho psíquico e órgão biológico. Esse entrelaçamento dos conceitos possibilita

maior abrangência clínica pois, na articulação entre eles, podemos encontrar os modos de gozo, como vamos ver em relação à personagem Zulmira, articulando com a clínica, no último tópico de nosso trabalho.

Dor de existir: inibição melancólica como possível modo de gozo

No Seminário *O desejo e sua interpretação* (1958-1959), Lacan utiliza a expressão “dor de existir” para falar da dor em que leva o sujeito a não mais suportar a vida ou ter desejo de viver. Na lição 5 do mesmo Seminário, Lacan enfatiza que a dor de existir é quando o desejo não está mais lá. Na lição 6, indica que a mesma ocorre quando o sujeito deseja a morte¹⁰, quando nada é mais intolerável do que a própria existência¹¹, a existência não é mais sustentada pelo desejo, pois o desejo foi abolido¹². Na mesma lição, Lacan sublinha que a dor de existir tem a ver com o complexo de Édipo, tal como foi definido por Freud e está diretamente ligada à função da castração¹³. Ao nos interrogar sobre os modos de gozo de Zulmira, ao falar sobre a sua dor de existir, reportamo-nos a essas definições. Em *Kant com Sade* (1963/1998, p.788), Lacan retoma a dor de existir colocando-a próxima à melancolia.

Do nosso ponto de vista, os sentimentos que a personagem Zulmira expressa, assim como suas atitudes, seriam exemplo de um sujeito em estado de dor de existir, pois ela vai em direção à morte e tem um interro como o máximo que ela pode esperar de sua vida. Segundo o Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988), conforme discutido no segundo capítulo do trabalho, podemos dizer que há uma tendência de Zulmira em voltar-se ao estado inanimado, ao gozo pleno, ao encontro com a Coisa freudiana. Como já vimos, uma semelhança entre *Antígona* e *A falecida* é que as duas obras têm como protagonistas mulheres que foram em direção ao gozo pleno. Abriram mão de suas vidas por uma satisfação incomensurável, um gozo inominável. Naquele momento do seminário sobre a ética, Lacan ainda considerava ser esse o desejo puro. Porém, ainda estava conceituando o *objeto a*, causa de desejo. Ao longo de sua obra, como vimos, a noção de Outro, de gozo e portanto, de desejo, sofrem mudanças.

¹⁰ *dont il a souhaité la mort, lesson 6 Seminaire VI*

¹¹ *souhaité la mort pour autant que rien n'est plus intolérable que l'existence réduite à elle-même. lesson 6 Seminaire VI*

¹² *cette existence soutenue dans l'abolition précisément du désir. (68) lesson 6 Seminaire VI*

¹³ *C'est-à-dire à ce quelque chose qui est lié à la fonction du père, à savoir ce quelque chose qui est là présent dans cette douleur d'exister, ce quelque chose qui est le point pivot autour de quoi tourne tout ce que Freud a découvert dans le complexe d'Edipe, à savoir l'x, la signification de la castration. Telle est la fonction de la castration. (68) lesson 6 Seminaire VI*

Se recorrermos ao Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), como já trabalhamos em capítulos precedentes, Zulmira recua frente ao Outro sexo. Fecha-se num escudo protetor, defende-se de enfrentar a angústia que a liga à vida. Na lua de mel, tem um choque. Possivelmente, há uma queda na idealização do casamento. Ela parece ser atingida em sua ferida narcísica: não há plenitude? O marido lavava as mãos!? Frente à bifurcação que a vida apresenta, Zulmira retrocede à posição de menina, não conseguindo se sustentar como mulher, em sua singularidade.

Inscrita na partilha dos sexos, ela fica do lado do todo fálico. Mesmo com características histéricas e provavelmente uma defesa via recalque, Zulmira defende-se de maneira a não se defrontar com a castração, e portanto, com a vida. Em seu conto de fadas, uma vida curta e uma morte bela, ainda na mocidade, sem os sinais de envelhecimento, apaziguariam seu coração. Qual era o desejo singular de Zulmira? Ela parecia querer ser vista e invejada pelas mulheres. Queria ser A mulher. Ter um funeral bombástico e seu nome cravado na lápide para a posteridade. Porém, Zulmira não realiza seu sonho.

Schermann (2003), autora de *O Gozo en-cena, sobre o masoquismo e a mulher*, coloca nesse trabalho, um subtítulo que nos chama atenção: *O masoquismo primordial e a dor de existir* (pp. 110-113). Entre tantos fragmentos importantes de seu trabalho, escolhemos esse que remete diretamente à nossa investigação. Sublinha que, empenhado em situar sua alteridade, o sujeito desejante prende-se ao lugar puro e simples do significante, pelo qual o ser se cinde em sua própria existência. Mediante o masoquismo, o sujeito desligado de si mesmo, apreende a “dor de existir”. Nela, concentra-se o que Lacan considera a dimensão essencial do surgimento do sujeito. Essa “dor de existir” sinaliza o que é nomeado por Lacan de traço unário, o significante que carrega a sua marca de gozo, traço primordial que permite a inscrição mnêmica e a memória. De acordo Schermann (2003), Freud percorreu um longo caminho investigando a dor e o sofrimento humano, resultando deste retorno inanimado que irrompe em pulsações.

Freud, em o *Eu e o Isso* (1923), citado por Schermann, descreve o “caráter” do eu constituído pelo precipitado e pela identificação ao objeto (da demanda de amor),

cujo amor renunciou, tal como ocorreu na melancolia, em que “a sombra do objeto cai sobre o eu”, (SCHERMANN, 2003, p.111, apud FREUD, 1915). Para suprir este aspecto trágico da existência sinalizado no eu, é como se o eu se identificasse ao objeto.

Schermann (2003) segue seu raciocínio: “Freud compara o processo de identificação ao traço simbólico ao que fracassa na melancolia.” (2003, p.112). Então, ela começa a descrever a melancolia de ordem psiquiátrica em que as balizas simbólicas são gravemente afetadas em sua constituição. Nós, no entanto, vamos em outra direção, pois estamos pensando num estado melancólico. Podemos tomar a inibição melancólica que descrevemos no começo do trabalho e fazer um paralelo operante entre ela e a passagem proposta por Schermann (2003) para pensarmos um possível modo de gozo em Zulmira.

Na melancolia “O sujeito mergulha radicalmente no lugar de refugo e dejetos, à medida que o Outro não lhe fornece as balizas simbólicas necessárias para constituir a imagem de eu.” (SCHERMANN, 2003, p.112). Essa posição, de forma mais permanente, pode ser ocupada por uma pessoa cujo cerne da sua própria constituição psíquica seja melancólica. Porém, aqui propomos que muitos sujeitos que supostamente teriam recursos simbólicos para ultrapassar essa posição, ficam estacionados nela. Aprisionados, como num estado melancólico.

Para falar em dor de existir, Schermann (2003) recorre ao traço unário e ao texto, *Luto e melancolia* de Freud (1915/1996), e extrai o circuito pulsional que retorna ao eu e à identificação do ser ao objeto. O sujeito fica num circuito em que a pulsão não consegue se dirigir ao objeto externo, retornando ao eu, onde se localiza um objeto de identificação, deixando o sujeito em puro desamparo em sua dor de existir. A tendência ao Um. O sujeito fica aprisionado nesse circuito e não consegue sair. Quer seja por uma gravidade maior onde a noção de eu nem foi inteiramente constituída, quer seja por um sujeito que teria mais recurso simbólico, mas que, por alguma razão, retrocede à posição de dejetos.

Schermann (2003) lança mão dessa primeira explicação para avançar para o masoquismo. Nós aqui vamos avançar um pouco mais na questão da inibição

melancólica. O que vemos, na clínica, são sujeitos que ficam nesse circuito pulsional, identificados a um objeto, tal como descrito em *Luto e melancolia* (1915/1996), e alguns, independentemente da interpretação ou de uma articulação via sentido, não abrem mão dessa posição de gozo. Continuam na queixa por diversas razões. Colocam defeito nas pessoas ao redor e fantasiam um mundo perfeito.

Jovens que não ingressam no mercado de trabalho colocando um ideal acima de suas capacidades e excluindo as reais dificuldades do mundo, ou pessoas que tiveram uma carreira com muita dificuldade não atingindo seus sonhos, ou mesmo aqueles que se realizaram, mas agora queixam-se de seus cônjuges e do dia a dia. Ou seja, são exemplos de pessoas, cada uma na sua estrutura, no seu modo de vida, nas suas dores, angústias e dissabores pessoais, que apresentam, do nosso ponto de vista, um circuito pulsional fechado, que retorna ao próprio eu. Se observarmos com atenção, elas estão aprisionadas a alguma identificação idealizada que as impedem de mudar o circuito, de fazer laço com o objeto externo, nomear o desejo e ir em direção a ele.

Podemos observar, pelo trabalho clínico, que muitas vezes, esses sujeitos não seguem uma psicanálise convencional: não se deitam no divã ou associam livremente. As intervenções via sentido não operam e a busca por plenitude e soluções rápidas são intensas, facilitando o abandono do tratamento, pois se os circuitos estão fechados, os vínculos e laços sociais ficam prejudicados, não seria diferente com o analista. O recurso de utilizar o modelo topológico traz avanços, pois fechar uma estrutura ou dizer que é um gozo feminino são passos importantes para a direção do tratamento, mas ainda é insuficiente para a intervenção clínica nesses casos. A maneira de raciocinar a clínica, via nó borromeano, viabiliza conceituar quando se trata de uma inibição melancólica. A partir disso, facilita conjecturar quais manobras e intervenções possibilitam o rompimento desse circuito fechado. Ou pelo menos, que o analista consiga se introduzir nesse circuito, um primeiro passo para o estabelecimento da análise.

O trabalho, com esses analisantes, demanda ao analista o exercício de criatividade para que a pulsão percorra novos caminhos e o sujeito experimente outras possibilidades gozozas, cedendo de sua posição repetitiva de gozo.

O analista expande o campo de manobra incluindo, de forma mais ampla, o real, no intuito de que o sujeito abra mão de seu aprisionamento repetitivo. Assim, é possível haver um deslocamento que liga o sujeito à identificação e a análise passa a ser um facilitador do acesso do sujeito com o mundo, consigo próprio e, portanto, com seus desejos adormecidos ou amortecidos, quando o sujeito permanece petrificado em idealizações.

Há o irreduzível das relações amorosas e dos encontros. Há um ponto de solidão ímpar no sujeito. Uma vez tendo nascido, o sujeito tem por destino o desamparo, diz Lacan. A tragédia é essa verdade humana posta em ato. Portanto, se o gozo é sempre o gozo do corpo, que tende ao Um, que pelo menos o sujeito tenha um circuito pulsional mais amplo. Com mais liberdade de escolhas, de realizações e de laços sociais. Por um lado, há aqueles que ficam estagnados na alienação e na identificação a objetos internalizados em seu eu, cujo circuito pulsional é muito restrito. Após sofrerem algumas frustrações, sentirem nas vísceras a falta estrutural, recolhem-se em inibições e em sintomas que paralizam o sujeito. Por outro lado, há aqueles que conseguem fazer um circuito mais amplo da tensão pulsional e incluem a relação de objeto. O sujeito passa a ter a capacidade de ver o outro, reconhecer o outro como um ser separado dele e portanto, sabe que este não irá lhe trazer satisfação plena, mesmo que a pulsão sempre vá em busca. O sujeito consegue reconhecer a falta e, desvencilhado de narcisismos das pequenas diferenças, estabelece laços sociais e relações afetivas. Isto mesmo considerando que o gozo é sempre o gozo do Um.

Se nos pautarmos no referencial teórico do Seminário *R.S.I.* (1974-1975), o qual discutimos nesse último capítulo, podemos incluir o nó borromeano, articulando real, simbólico, imaginário e o 4º nó como sintoma. Uma inibição melancólica é o que propomos como modo de gozo de Zulmira, para a formação de seu sintoma. Inibição pois ela vai se desligando da vida. Vai inibindo seus atos em direção ao marido, à casa, à família, à sua saúde, etc. Zulmira embrenha-se em fantasias alucinadas para não ver de perto a castração. Melancólica por uma aposta de que, ao se defrontar com uma frustração, num determinado momento, ela volta seu investimento libidinal para o eu: “a sombra do objeto cai sobre o eu”. Identifica-se a um objeto fálico, numa vertente imaginária, anestesiada na inibição. A vida pulsional de Zulmira fica mortificada na dor de existir.

Uma dor de existir silenciosa. A princípio, podemos não ter essa ideia. É uma entre tantas mulheres fingidoras de Nelson Rodrigues, como diz Darrigo. Ela engana. Ela não está derrubada na cama. Muito ao contrário. É uma personagem animada, engraçada, vai à funerária, à cartomante, arruma um amante. Mas, se deixarmos os fenômenos, que ofuscam os olhos do analista, e nos concentrarmos em seus vínculos, em seus investimentos pulsionais, podemos ver a inibição melancólica e sua dor de existir.

Zulmira restringe suas ações e passa a brincar com a vida. Para que se angustiar com médico? Com tratamento? Para que se angustiar com trabalho? Com dinheiro? Com marido? Para que, se ela podia queixar-se? Para que, se sua angústia podia ficar voltada para um enterro retumbante? Para que, se seu aparelho psíquico podia, incessantemente, buscar satisfações que camuflam a falta?

Dessa forma, nossa aposta é que a pulsão de Zulmira permanece num circuito fechado. Por não suportar a falta, retorna a pulsão para si de forma auto-centrada e narcísica. Como arremata Freud (1915/1996) em *Luto e Melancolia* as repetições da inibição geram sintomas.

A personagem vai se afastando da vida e dos laços sociais. Ao que parece, no seu modo de ver a “realidade”, nada tinha a perder. Ela é um exemplo da clínica da *não-relação*. Nada a barra. Família, homem, trabalho, desejo. Nem seu sonho barra sua entrega ao gozo pleno, muito ao contrário, ela o encarna. Do nosso ponto de vista, Zulmira fica em estado de real e refugia-se na inibição melancólica. Perdida de si mesma, como se seu sujeito estivesse extraviado. Sua pulsão parecia estar num circuito fechado, fixa num pensamento repetitivo. Faz uma amarração sintomática de modo a tentar não ver a castração. Podemos dizer que seu *saber fazer* fica comprometido, sente muita dificuldade em lidar com o real e não consegue uma amarração via *sinthoma*, não consegue um nome que a singularize, nem mesmo ao falecer.

Como podemos fazer essa suposição? Por que não dizemos que o intuito de morrer seria um desejo, como Lacan diz no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988)?

Para que haja desejo singular, é condição *sine qua non* que se inclua a falta, independentemente da estrutura na qual o sujeito está inscrito. Quando a teoria estava estabelecida sob o prisma do Nome-do-Pai, ou tinha ou não tinha. Ou concebia a falta ou não. Desse ponto de vista, raciocinando que Zulmira faria parte do grupo dos neuróticos, ela teria condições de conceituar a falta. De alguma forma, ela conceitua, porém, não suficientemente para proteger sua integridade física e psíquica. Sob o referencial dos Nomes-do-Pai, há uma pluralidade. Em pontos específicos, o sujeito pode conceituar a falta e, em outros, não ser capaz de vê-la e construir sua singularidade. Construir algo que marque o próprio desejo, que dê um nome ao sujeito. É o caso da personagem central da peça. Por causa de consecutivas inibições, Zulmira padece em seu *savoir y faire* e gera um sintoma que compromete sua vida.

Ir em direção ao incesto, à Coisa freudiana, é ir em direção ao Um. Ao gozo do Um, ao gozo narcísico. Ir em direção a um desejo partigular que singularize o sujeito, também é ir em direção ao gozo do Um, pois o gozo é sempre do corpo, no corpo e direcionado ao próprio sujeito. Porém, gozar com um desejo singular inclui a castração, inclui fazer laço social e inclui contribuir para a construção de uma sociedade, ou seja, o circuito pulsional do sujeito pode ser mais amplo e suas realizações também.

Nesse sentido, qual contribuição Zulmira levou para a vida, para os seus ou para a sociedade? Zulmira não enfrenta a vida, nem as dificuldades que lhe aparecem. Nem ao menos consegue organizar para que tenha o enterro retumbante.

Zulmira *fait n'importe quoi*. Na França, a expressão “*faire n'importe quoi*” é muito utilizada para várias situações, entre elas, para falar de uma criança que não tem educação. Que briga, chora, faz manha, pega ou come qualquer coisa sem se preocupar com seus atos. Zulmira faz qualquer coisa, ela faz o que ela quer. Porém, o que ela quer é o que deseja?

Ela fala e faz qualquer coisa sem responsabilidade por suas palavras e ações. Sem se preocupar com seu marido, com a família e com as consequências. Como Freud mesmo articula, se o narcisismo não for bem administrado pelo ser, pode deixá-

lo egoísta e ocasionar frágeis ligações com o mundo. Zulmira é um exemplo disso. Ela é tomada pelo que Lacan nomeou no Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985) de gozo feminino. Gozo sem borda. Podendo chegar a uma busca de satisfação via perversão polimorfa, como diz Schermann (2003) referindo-se a Freud.

Como vimos nos tópicos anteriores, de acordo com Freud e Lacan, no sintoma, assim como nas demais formações do inconsciente, há uma satisfação de desejo. Desse modo, podemos dizer que algo do desejo de Zulmira havia em suas ações. Porém, o sintoma traz "satisfação às avessas" considera Lacan (1957-1958/1999, p. 331) e, conforme revela Freud, uma "satisfação real" (Freud, 1917/1980, p. 421), para além do princípio do prazer e vinculada à pulsão de morte, demonstrando a aporia do desejo.

Assim como muitas pessoas que aparecem na clínica, a personagem central é uma versão enganadora, camuflada, das versões de pai, das perversões polimorfas. É a forma como ela vê o mundo, como ela posiciona-se e age. Ou seja, tudo é possível. Todas as versões são possíveis. E, de fato, todas as versões são realmente possíveis, mesmo ir em direção à morte.

Zulmira assume, no leito de morte, que suas ações fazem parte de uma pirraça. Uma pirraça pode ser entendida pelo analista como um desejo? Vemos que não há balizas para conter seu gozo. Porém, acreditamos aqui que a noção de nó borromeano daria recursos para o analista raciocinar, frente a um analisante, a diferença entre uma posição desejante e uma rivalidade via pirraça, um circuito pulsional amplo, ou um circuito muito fechado e repetitivo, a tal ponto do sujeito perder a própria vida.

Schermann (2003) sublinha que: “Um homem pode ser uma devastação para uma mulher, por convocá-la frente ao real do sexo, ou seja, ao que está além da castração.” (p. 15) Um homem pode ser... Aqui temos uma ponderação. O Outro pode convocar o sujeito, mas nem sempre o sujeito permite esse mais além. Zulmira tenta colocar-se como toda na lógica fálica, negando a falta e, paradoxalmente, cai na devastação, no encontro com a morte.

Como reflete Jairo Gerbase, o analista, diante do gozo, tem recursos para interrogar e viabilizar novas possibilidades gozozas. Não como era pensado até o

Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), de que era preciso exterminar o gozo. O gozo faz parte da vida. Mas, o compromisso do analista é interrogar o sujeito para que as modalidades de gozo fiquem mais atreladas ao desejo, que o sujeito invista mais em seus projetos, não se acovardando tanto frente às dificuldades, não se inibindo muito nas situações em que a castração aponta. Para que o sujeito fique mais voltado a um *savoir y faire*, indo em direção aos projetos e aos laços sociais, não colocando em risco a própria vida.

Porém, Nelson Rodrigues explicita em sua obra que o real existe e insiste. Não há como excluir a falta:

Na Funerária:

Timbira – deseja alguma coisa?

Tuninho – Podia me dar uma informação?

Timbira – Perfeitamente.

Tuninho – Eu desejava saber quanto custa o caixão mais barato.

(...)

1º Funcionário – Só o caixão?

Tuninho – Só o caixão.

1º Funcionário – Quatrocentos cruzeiros.

(...)

Tuninho – É o mais barato de todos? De todos?

1º funcionário – Claro!

Tuninho – Quatrocentos cruzeiros. Vai esse mesmo.

(RODRIGUES, 1953/1985, pp. 115/116)

O corpo de Zulmira foi colocado no caixão mais barato sem nenhum adereço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Doer, dói sempre. Só não dói depois de morto. Porque a vida toda é um doer.”

(Rachel de Queiroz)

Nossa pergunta de dissertação gira em torno dos modos de gozo na dor de existir: qual seria o modo de gozo de Zulmira, personagem principal de *A Falecida* que tem como projeto de vida um velório retumbante?

Como vimos, no segundo capítulo desse trabalho, a personagem Antígona de Sófocles, também caminha em direção à morte. Segundo o historiador Vernant (1977), na Grécia Antiga era possível ir em direção à morte como um projeto. Assim como toda sociedade tem suas regras e leis internas, Vernant (1977) enfoca que na Grécia Antiga era muito bem vista uma bela morte. Quando se morre em luta, consegue-se honra perante a comunidade e seu nome fica para a posteridade. Melhor do que um cadáver ultrajado, ou mesmo a morte natural em idade avançada, sem as dores e sem as honras de uma luta.

Na Grécia Antiga, pelo que Vernant e Vidal-Naquet (1977) expõem, não havia a noção de sujeito que temos com a elaboração intelectual desenvolvida no século XX. Os historiadores afirmam que os gregos tinham apenas a noção de cidadão e o que os incentivava em suas posições individuais era uma decisão frente à sociedade. Como foi discutido no segundo capítulo, existiam dois motivos para o cidadão posicionar-se frente à morte: havia um incentivo dos reis para que as pessoas quisessem ir para as guerras e havia também o medo da castração com a velhice chegando. Vernant (1977) discute o quão difícil era para o grego a velhice, a decrepitude da idade e todas as impotências que estariam relacionadas a ela. Melhor a bela morte, morrer lutando por uma causa.

Um exemplo de tal posição do universo grego, temos Antígona. Como vimos, a mesma lançou-se com tamanha veemência na luta por enterrar o irmão e foi ao encontro da bela morte, o que Lacan nomeou no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988) de desejo puro. Antígona morreu lutando, elevou seu nome a uma grande potência, fez avanços políticos com o reposicionamento do rei e fugiu da castração duplamente: das dificuldades que a vida lhe impunha com a morte de boa parte da família em situação vexatória e da velhice sem grandes feitos.

Zulmira de *A Falecida*, como vimos, está inserida em outro contexto. No Brasil do século XX, no pós-guerra, num país pacífico em termos bélicos. Através do movimento expressionista, pudemos acompanhar que quando *A Falecida* (1943) foi escrita, os países estavam em um momento de construir um novo homem, uma nova visão de mundo. Segundo Furness (1990), a guerra e as mortes trouxeram a emergência de um novo momento, a ênfase recaiu sobre a sociedade moderna construída sob novos paradigmas. A longevidade ganha espaço e a busca anti-castração passa a ser o elixir da longa vida.

Porém, assim como os gregos, aqueles que recebem destaque em suas lápides, independentemente da idade, são pessoas que deixam algum feito, algum ato, um nome respeitado enquanto vivo. Para merecer um enterro e receber visitas no *Cimetière du Père-Lachaise* em Paris, por exemplo, é preciso ter tido um feito em vida. É preciso ter conquistado um nome. Um nome de referência na sociedade. Porém, não é isso o que acompanhamos em Zulmira. Nenhum de seus atos ganha *status* de notoriedade e imortalidade em sua lápide, embora fosse o que parecia querer. Ao que vimos ao longo do trabalho, Zulmira, nem ao menos, constrói um nome singular.

Além de Antígona e Zulmira estarem em momentos históricos bem distintos, no aspecto afetivo, vimos que Antígona está de luto pela perda de membros da família. Está atravessada pelo traumático do real, provavelmente em estado de pára-psicose, como diz Allouch (2004) e, mesmo nessa difícil condição, posiciona-se na sociedade e conquista um nome através da honra.

Zulmira, a princípio, não vivenciou uma tragédia como Antígona. Nossa aposta é que a dor de Zulmira é provocada por um trauma de outra ordem. Zulmira parece recuar frente ao encontro com o Outro sexo e padecer em sua construção do feminino.

A relação amorosa produz grande expectativa em relação ao outro. Produz uma esperança de que o objeto tampona a falta e ofusque a angústia existencial da condição humana. Dessa forma, o encontro com o Outro sexo é traumático. Pois, ao contrário das suposições imaginárias e de castelos fantasiosos, o encontro com o Outro sexo requer esforços e restrições de ambas as partes, tarefa que nem sempre é fácil, o que torna evidente a máxima lacaniana de que *A relação sexual não existe*.

Zulmira é tomada por essa condição e, sem forças para reinvestir nos objetos, sua pulsão é redirecionada para seu próprio eu. A personagem fecha-se num circuito pulsional bem restrito, conserva seus pensamentos de forma repetitiva na identificação com uma mulher idealizada e, do nosso ponto de vista, sucumbe na inibição melancólica, numa vertente bastante imaginária. Exemplifica uma das formas de busca de plenitude pela tendência ao Um. Ao que parece, fica na dor de existir de maneira silenciosa e vê, como das poucas opções de sua vida, um enterro glorioso, para a construção de um nome e de singularidade. Nessa posição, extrapola no gozo feminino, na ilusão de que tudo é possível.

É possível desejar a morte? Sim, é possível. Lacan no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/1988) já discutia a idéia de gozo como transcendência e busca por plenitude. A partir do Seminário *Mais, ainda* (1972-1973/1985), podemos dizer que existe o gozo feminino sem borda. Com O Seminário *R.S.I.* (1974-1975), podemos dizer que é possível porque existe a *père-version*, toda versão de pai é possível e o analista deve estar aberto ao que sai do estabelecido e do convencional.

Além disso, existe a ética de interrogar o sujeito. De propor manejos e articulações para emergir o que não está podendo ser dito e nem pensado, para que assim, aconteça a abertura do inconsciente, responsabilidade do trabalho de análise. Muitas vezes, o sujeito chega para a análise com construções rígidas e certezas absolutas como forma de defesa contra o real. O exercício da análise inclui balançar as certezas, questionar o estabelecido e interrogar: o que queres?

Frequentemente na clínica, aparecem as interrogações a respeito de casar ou separar, mudar ou permanecer no emprego, comprar ou vender um carro, interrogações corriqueiras do cotidiano clínico. Num primeiro momento, todos esses questionamentos podem parecer um desejo genuíno. Com o desenrolar de uma análise, as certezas são balançadas, o desejo é dialetizado e novas verdades surgem. A questão do desejo de morte ou da preparação de um enterro, deve ser interrogado com a mesma ética e responsabilidade de analista: O que desejas?

Porém, a escuta em relação a um desejo de morte, deve ter uma atenção redobrada, pois trata-se de um ponto final. Nas decisões citadas anteriormente, a vida continua, mesmo que seja um casamento mal feito, a troca impensada do carro ou a perda de um emprego irreparável. São exemplos em que o sujeito paga um preço por suas escolhas, mas ainda tem a chance de conseguir repensar e reposicionar-se perante elas, pois, continua vivo. Nada chega aos pés de uma tragédia. A tragédia tem um ponto final e nada pode ser feito *a posteriori*. Dessa forma, do nosso ponto de vista, há uma dupla responsabilidade na escuta do analista.

Para tal posicionamento, nos inspiramos na entrevista de Freud, concedida a George Sylvester Viereck em 1926, aos 70 anos de idade, na qual reflete:

“- A Morte é a companheira do Amor (...) juntos eles regem o mundo. Isso é o que diz meu livro *Além do Princípio do Prazer*. No começo, a psicanálise supôs que o Amor tinha toda a importância. Agora, sabemos que a Morte é igualmente importante.”

Freud inclui a morte na ligação com o amor. Mas exclui que a morte poderia ser considerada um desejo do indivíduo:

“- A humanidade não escolhe o suicídio, porque a lei do seu ser desaprova a via direta para o seu fim. A vida tem que completar seu ciclo de existência. Em todo ser normal, o impulso de vida é forte o bastante para contrabalançar o impulso de morte, embora no final ela resulte mais forte.” (SOUZA, 1989, p. 120).

Nesse ponto, Freud endossa nossa hipótese de que ter como objetivo de vida um enterro, no mínimo merece uma escuta. Pois em todo ser, o impulso de vida deveria ser forte o bastante para contrabalançar o impulso de morte. Se não está sendo mais forte, algo está acontecendo que merece ser pensado. Evidentemente, após uma escuta e o desenrolar de uma análise, esse pode ser um caminho possível, pois é preciso respeitar os modos de gozo singulares. Porém, como analistas, nosso objetivo é discutir o quanto Zulmira, assim como Freud aponta, provavelmente está tendendo à destruição. Está indo em direção à Coisa, tendendo ao retorno, à repetição da pulsão, à satisfação plena. Por que isso está acontecendo?

Como vimos no último capítulo, supomos que Zulmira, após uma sequência de inibições melancólicas como modo de gozo, uma forma de renúncia e de fuga contra a angústia, um sintoma é gerado. Ela estaria com bastante dificuldade em seu *savoir y faire* frente à vida. Sabemos que o viés da escuta analítica não passa por uma promessa de bem-estar, sucesso e felicidade. Também não fazemos uma escuta pela via da cura médica. O analista interroga o desejo do sujeito que, muitas vezes, chega em pedra bruta para a análise, podendo estar ofuscado, inibido, anestesiado. O compromisso de uma análise passa pela ideia de lapidar o desejo pelo exercício da fala, de maneira a tirar o sujeito de sua anestesia, para que consiga se defrontar com a castração.

Todos nós, como analistas, já tivemos a experiência clínica de, após um tempo de análise, o paciente passar a se perguntar: *onde eu estava com a cabeça? Como estava indo nessa direção? olha o que eu estava fazendo com minha vida!*, etc. São posicionamentos em que vemos o sujeito sair da alienação, conseguir fazer um deslocamento de gozo e construir outros amarramentos frente à vida, assumir outras posições e encontrar novas possibilidades. O sujeito, passando por uma análise, muitas vezes, é capaz de abrir mão de seu gozo repetitivo, restrito a um circuito fechado e ir em direção a outros gozos, ampliando o circuito pulsional e os laços sociais.

Em se tratando da personagem central da peça, com seu projeto de vida, nem ao menos pôde sentir o sabor, gozar de sua pirraça: em primeiro lugar porque planejou mal, apostando imaginariamente que todos obedeceriam seu pedido e nada sairia fora do esperado, assim, não alcançou o seu enterro glorioso; em segundo lugar, porque na prática, o gozo encerra-se quando o corpo cala. É um sonho de plenitude, passível a

todos os mortais. Porém, paradoxalmente, se muitos gozos são possíveis, o gozo da plenitude fálica é da ordem do impossível. Como diz Nestor Braunstein (2007): “A morte não é senão aquilo que restringe todo gozo possível do falante pois, não há gozo senão no corpo vivente.” (p.64).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOUCH, J. em *A Erótica do Luto: no tempo da morte seca*. São Paulo: Companhia de Freud. (2004)

ANDRADE, M.L.A., *Clinica e Teoria Psicanalítica do Sintoma Psicomotor*. Doutorado em psicologia clínica pelo Instituto de Psicologia da USP. (1994).

ARISTÓTELES. *Arte Poética* São Paulo, Ed. Martins Claret, (2003).

AZEVEDO, B. *Os afetos na vida cotidiana*. Trabalho apresentado na Jornada do Rio de Janeiro. Escola da Causa Analítica – RJ. (2003).

BECKETT, S. *Procurando Godot* . (1952) São Paulo: Cosac Naify 2ª edição. (2010).

BRAUNSTEIN, N. *Gozo*. São Paulo. Escuta Editora. (2007).

BURLIM, L.A. *Anjo Negro e Medeia: tragédia nos trópicos*. 77f, Dissertação de Mestrado pela Pontifícia Universidade Católica de SP. (2009).

CARLSON, M. *Teorias do Teatro, estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP. (1984).

CARTA CAPITAL, *Número de mortos por suicídio chega a um milhão por ano no mundo*. São Paulo, 10 de setembro de 2012.

CASTRO, R. *O Anjo Pornográfico, a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras. (1992).

CRUGLAK, C. *Clínica da identificação*. São Paulo: Companhia de Freud. (2001).

CHARLIER, R. C. *O Retorno do trágico em Nelson Rodrigues: Dionísio e alteridade* 206f , dissertação de mestrado pelo Núcleo de psicanálise pela Pontifícia Universidade Católica de SP. (1999).

DARRIGO, L. M. *Existe mulher honesta? Sobre o feminino em Nelson Rodrigues – uma articulação com a psicanálise*. 166f. Dissertação de mestrado pelo Núcleo de psicanálise pela Pontifícia Universidade Católica de SP. (1999).

DIAS, M. G. L. V. *O sintoma de Freud a Lacan*. Psicologia em Estudo, vol. 11, número 2, (pp. 399-405) (2006).

DUNKER, C.I.L. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Anna Blume. (2011).

_____. *O lacanismo radical de David Gale*. Revista leitura flutuante. Vol. 2. (2010).

FANTINI, K C. *O papel do trágico em Toda Nudez será castigada de Nelson Rodrigues: transformações e paralelos*, 89f. Dissertação de Mestrado pela Pontifícia Universidade Católica de SP. (2012).

FARIA, J. R. *Idéias Teatrais – o século XIX no Brasil*. Editora Perspectiva S. A. São Paulo (2001).

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. Livre-docência pela Escola de Comunicações e Artes - Universidade São Paulo. (1994).

FERENCZI, S. *Reflexões sobre o Trauma* In: Obras completas Sándor Ferenczi. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda , vol. 4, cap. 10. (Publicado originalmente em 1934) (1992).

FREUD, S. Rascunho G. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. I.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1895) (1969).

_____. Projeto para uma psicologia científica. In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol.I, Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1895). (1996).

_____. Chistes e sua relação com o inconsciente. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1905) (1996).

_____ Três ensaios sobre a sexualidade. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. VII, pp. 129-251.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1905) (1996).

_____ Contribuições para uma Discussão Acerca do Suicídio. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XI) (Publicado originalmente em 1910) (1969).

_____ Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. (Contribuições à psicologia do amor I) In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XI) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1910) (1996).

_____ Sobre o narcisismo: uma introdução. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIV, pp.89-120.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1914) (1996).

_____ Luto e melancolia. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIV, pp. 275-290.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1917 - 1915) (1996).

_____ Pulsão e seus destinos. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIV, pp. 137-197). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1915b) (1996).

_____ Os Caminhos para a Formação dos Sintomas. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XVI, pp. 361-378) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1916-1917) (1996).

_____ Uma criança é espancada. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XVII, pp.225-257). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1919) (1996).

_____ O Estranho. In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XVII) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1919) (1996).

_____. Além do princípio do prazer. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XVIII, pp. 17-90.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1920) (1996).

_____. O Eu e o isso. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIX) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1923) (1996).

_____. O Problema econômico do masoquismo. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIX, pp. 199-215. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1924) (1996).

_____. A perda da realidade na neurose e na psicose. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIX, pp.229-237.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1924) (1996).

_____. Neurose e Psicose. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XIX) (Publicado originalmente em 1924 – 1923) (1996).

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XX, pp. 107-210.) Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1926) (1996).

_____. O Mal-Estar na Civilização. In: S. Freud (Org.), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XXI, pp. 81-177). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1930) (1996).

_____. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. (Contribuições à psicologia do amor II) In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol.XI Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1912). (1996).

_____. O tabu da vingindade. (Contribuições à psicologia do amor III) In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol.XI Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1918 (1919)). (1996).

_____ Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol.XIX. Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1925). (1996).

_____ Sexualidade feminina. In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XXI Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1931) (1996).

_____ A Feminilidade – Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: S. Freud (Org.) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (vol. XXII Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1932) (1996)

_____ Trauer und Melancholie. In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer, vol. X. p. 431. (1999).

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Editora Perspectiva – São Paulo. (1990).

GALVÃO, G. M. *A Falecida – Corpo e histeria*. São Paulo: Revista *A Peste*, vol.2,n.1, jan/jul, 247- 251). (2010)

GERBASE, J. Amor, desejo e gozo In: PEREIRA DA SILVA, J. A. (org.) *Modalidades do gozo*. Salvador – Bahia: Associação Científica Campo Psicanalítico. (2007).

GUYOMARD, P. *O gozo do tragico: Antigona, Lacan e o desejo do analista*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996

HENKEL, M. e BERLINK, M. T. *Considerações sobre inibição e sintoma: distinções e articulações para destacar um conceito do outro*. In: *Estilos da Clínica*, São Paulo, vol. VIII, n. 14, pp. 114-125. (2003)

KAUFMANN, P. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – o Legado de Freud e Lacan* . Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed. (1993)

LACAN, J. *Le seminaire XXII* : R.S.I. In: **Ornicar?**, n.3, Paris: Ed. Navarin. (1974-1975).

_____ O Seminário livro 20 *Mais, ainda* (2ª edição revista). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1972-1973) (1985).

_____ O Seminário livro 1 *Os Escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1953-1954) (1986)

_____ A Terceira in: *Che Voi? Psicanálise e cultura*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan. (Discurso originalmente publicado em 1975) (pp. 14-41) (1986)

_____ O Seminário livro 7 *A Ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1959-1960) (1988).

_____ O Seminário livro 11 *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1957- 1958) (1988).

_____ O Seminário livro 8 *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1960-1961). (1992).

_____ O Seminário livro 17 *O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1969-1970) (1992).

_____ O Seminário livro 4 *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. p.35 (Lições originalmente pronunciadas em 1956-1957). (1995)

_____ Função e Campo da fala e da linguagem na psicanálise. *Escritos*. (pp. 238-324.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1953) (1998).

_____ A instância da letra no inconsciente. *Escritos*. (pp.496-533) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1957) (1998).

_____ A significação do falo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (1958, pp. 692-702) (1998).

_____ Diretrizes sobre um Congresso sobre a sexualidade feminina. in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (1960, pp.734-45) (1998).

_____ Kant com Sade. *Escritos*. (pp.776-804) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Texto originalmente publicado em 1963) (1998).

_____. O Seminário livro 5 *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1957-1958) (1999).

_____. Lituraterra In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (pp. 15-28) (2003).

_____. O Aturdito In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (pp. 448-497) (Publicado originalmente em 1972) (2003)

_____. Televisão. In J. Lacan (Org.), *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Entrevista transmitida pela Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) em 9 e 16/03/1974) (2003).

_____. O Seminário Livro 10 *A Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, (Lições originalmente pronunciadas em 1962-1963) (2005).

_____. O Seminário livro 16 *De um ao Outro* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Lições originalmente pronunciadas em 1968-1969) (2008).

_____. O Seminário Livro 23 *O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Lições originalmente pronunciadas em 1975-1976) (2008).

_____. *Séminaire XXIV - L'insu-que-sait de l'une bévue s'aïlle à mourre* [O Seminário, livro 24: *O insucesso do inconsciente é o amor*]. [Versão eletrônica]. Recuperado de http://gaogoa.free.fr/Seminaires_HTML/24-INSU/INSU16111976.htm (2009).

_____. O Simbólico, o imaginário, e o real. In: *Nomes-do-Pai*. (pp.9-53) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1953) (2005).

_____. Introdução aos Nomes-do-Pai. In: *Nomes-do-Pai*. (pp.55-87) Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1963) (2005).

LIMA, M. A. N. *Inibição: Algumas notas*. Trabalho apresentado para discussão no Simpósio da Intersecção Psicanalítica do Brasil – São Paulo, 26,27, 28/11/1999.

LOPES, B. L. A. *Inibição: lugar de uma pergunta*. Escola Letra Freudiana – A criança e o saber. (pp. 83-86) (1999)

MAGALDI, S. *O texto no Teatro*. Rio de Janeiro. Ed. Perspectiva. (2001)

MARQUES, M. V. A. *O imaginário perverso na tetralogia mítica de Nelson Rodrigues*. Tese de doutorado PUC-SP, SP. (1996)

MAURANO, D. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, Ed./ Ed. UFJF, 2001.

MEZAN, R. *Freud, a Trama dos Conceitos*. (p.155). Rio de Janeiro. Ed. Perspectiva (1998)

MILLER, J-A. *Os seis paradigmas do gozo. La Cause freudienne. n. 43, , pp. 7 a 29*. (1999).

MOREL, G. *Anatomia analítica* Opção Lacanina, n. 15. (1996a).

_____ *Síntoma y nombre del padre*. in: *Diversidad del síntoma*. ed. Buenos Aires: EOL, pp. 167-175. julho de 1996b.

PENA, B, F. *Melancolia: do supereu proibidor ao supereu gozador, a dor de existir*. Dissertação de mestrado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte. 2010.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Air France fará homenagem às vítimas do acidente com o voo 447*. São Paulo, 01 de junho de 2012.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *E-mails dão detalhes sobre sepultamento de Bin Laden*, São Paulo, 22 de novembro de 2012.

QUINET, A. *Extravios do desejo*. Marca d'água Editora, São Paulo. (2002)

_____ *Os Outros em Lacan*. Col. Passo a passo. Rio de Janeiro: Zahar Ed. (2012).

RODRIGUES, N. A Falecida In: MAGALDI, S. (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues Tragédias Cariocas I*. Ed. Nova Fronteira. (pp. 51-119) (Publicado originalmente em 1953) (1981)

_____ Perdoa-me por me Traíres In: MAGALDI, S. (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues Tragédias Cariocas I*. (vol. 3) Ed. Nova Fronteira. (pp. 121-180) (Publicado originalmente em 1957) (1985)

RODRIGUES, N. Teatro Completo in Magaldi, S. (org) *Tragédias Cariocas* (vol. 3) Ed. Nova Fronteira. (pg. 53-119) (Publicado originalmente em 1953) (1981)

SADE, M. Justine (1791)

_____ *Filosofia na Alcova*. Iluminuras, SP (1795/2009).

SCHERMANN, E. *O Gozo en-cena: sobre o masoquismo e a mulher*. São Paulo: Editora Escuta. (2003).

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. 2009.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar ed. (2006)

SOUZA, P. C. *Freud ou o Gabinete do Doutor Lacan*. São Paulo: Brasiliense. (p. 120). (1989).

SOUZA LEITE, M. P. A Teoria dos gozos em Lacan
http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=750 (2001)

SKRIABINE, P. *A psicose ordinária do ponto de vista borromeano*. Latusa digital, ano 6, n. 36. (2009)

TERRA BRASIL, *Último resgate de corpos do voo AF 447 custou R\$ 13,5 milhões* 15 de junho de 2011. (online)

UOL NOTÍCIAS, *Sepultamento de suspeito de ataque na maratona de Boston foi legal*. São Paulo, 11 de maio de 2013.

VALAS, P. *As dimensões do gozo*. Jorge Zahar Ed. (2001)

VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Duas Cidades, (1977).

VERNANT, J. P. *A Bela morte e o Cadáver ultrajado*. Este artigo retoma parte das conferências realizadas no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo no segundo semestre de 1977 (tradução Elisa Kossovitch e João Hanssen) (1977)

VIEIRA, M. A. Dor de existir, tristeza e gozo. In: Almeida, C.; Moura, J. M.. (Org.). *A dor de Existir*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa. v. , p. -.335-343. (1997).

VITORELLO, D. Mantenha distância, O imaginário obsessivo de Nelson Rodrigues. AnnaBlume editora, SP (2009).

WALDMAN, B. Figurações da Margem: Algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, (n. 28 UFSC, Florianópolis pp. 129-157) (1994).