

## A MORAL E A MORTE COMO DEFESAS PERANTE A CULPA E A INSATISFAÇÃO LIBIDINAL EM UMA TRAGÉDIA DE NELSON RODRIGUES

*Marcelo Duarte Porto\**  
*Francisco Catunda Martins\*\**  
*Zenaide Dias Teixeira\*\*\**

### RESUMO

As afinidades da psicanálise com a literatura são inequívocas e estão presentes desde as primeiras formulações freudianas. Édipo Rei, de Sófocles, e as tragédias de Shakespeare são manifestações dessa relação. Neste trabalho, elegemos como objeto de análise da tragédia rodriguesa “A falecida”, que estreou em maio de 1953. A hipótese proposta sobre os percalços de Zulmira, a protagonista, postula que seu contexto de pobreza cultural e material, a falta de afeto demonstrada pelo marido e o sentimento de culpa por tê-lo traído desencadeiam sua busca de elevação moral. Para ela o sexo, e todas as suas manifestações libidinais, passa a ser abominável e sua grande obsessão torna-se a cerimônia do seu enterro. As acusações do Supereu a atormentam a ponto de ela acreditar que apenas a morte, seguida por um enterro luxuoso, poderá redimi-la. Isso parece indicar que essa personagem intenciona buscar na morte e no ritual de purificação que a envolve, uma redenção para sua vida medíocre e neurótica. Zulmira torna-se uma vítima inerte do Supereu que, como veículo da pulsão de morte, acabará por levá-la ao padecimento. A ciência, representada pelo médico Dr. Borborena, não consegue escutar a queixa de desamor de Zulmira e sua estruturação histórica. Procedem-se também a uma análise da narrativa por meio do modelo actancial proposto por Greimas.

Palavras-chave: psicanálise; literatura; histeria; supereu; semiótica.

---

\* Professor no Programa de Pós-graduação em Ensino de Ciências da UEG.  
Doutor em Psicologia Clínica e Cultura/UnB.

\*\* Professor Emérito da UnB / Professor da UCB.

\*\*\* Professora da UEG. Doutora em Linguística/UnB.

## MORALITY AND DEATH AS DEFENSES AGAINST GUILT AND LIBIDINAL DISSATISFACTION IN A TRAGEDY OF NELSON RODRIGUES

### ABSTRACT

*The affinities of psychoanalysis with the literature are unmistakable and have been present since the earliest Freudian formulations. Oedipus the King, by Sophocles, and the tragedies of Shakespeare are manifestations of this relationship. In this work, we chose as an object of analysis of the Rodriguean tragedy "The deceased" that premiered in May 1953. The proposed hypothesis about Zulmira's mishaps, the protagonist, postulates that its context of cultural and material poverty, lack of affection demonstrated by husband and the sense of guilt for having betrayed him, unleash his quest for moral elevation. For her, sex and all her libidinal manifestations become abominable and her great obsession becomes the ceremony of her burial. The accusations of the Superego torment her to the point where she believes that only death, followed by a luxurious burial, you can redeem it. This seems to indicate that this character intends to seek in death and the purification ritual that surrounds her, a redemption for her mediocre and neurotic life. Zulmira becomes an inert victim of the Superego, who, as a vehicle for the death drive, will eventually lead her to suffering. Science, represented by Dr. Borborena, cannot hear Zulmira's complaint of dismay and her hysterical structure. An analysis of the narrative is also done through the actantial model proposed by Greimas.*

*Keywords: psychoanalysis; literature; hysteria; overcome; semiotics.*

## LA MORAL Y LA MUERTE COMO DEFENSAS ANTE LA CULPA Y LA INSATISFACCIÓN LIBIDINAL EN UNA TRAGEDIA DE NELSON RODRIGUES

### RESUMEN

*Las afinidades del psicoanálisis con la literatura son inequívocas y están presentes desde las primeras formulaciones freudianas. Edipo Rey, de Sófocles, y las tragedias de Shakespeare son manifestaciones de esa relación. En este trabajo, elegimos como objeto de análisis de la tragedia rodrigueana "La fallecida" que se estrenó en mayo de 1953. La hipótesis propuesta sobre los percances de Zulmira, la protagonista, postula que su contexto de pobreza cultural y material, la falta de afecto demostrada por el marido y el sentimiento de culpa por haberlo traicionado, desencadenan su búsqueda de elevación moral. Para ella, el sexo y todas sus manifestaciones libidinales, pasa a ser abominable y su gran obsesión se convierte en la ceremonia de su entierro. Las acusaciones de Superyó la atormentan hasta el punto de que cree que sólo la*

*muerte, seguida por un entierro lujoso, puede redimirla. Esto parece indicar que ese personaje intenta buscar en la muerte y en el ritual de purificación que la envuelve, una redención para su vida mediocre y neurótica. Zulmira se convierte en una víctima inerte del Superyó, que, como vehículo de la pulsión de muerte, acabará por llevarla al padecimiento. La ciencia, representada por el médico Dr. Borborena, no consigue escuchar la queja de desamor de Zulmira y su estructuración histérica. Se procede también a un análisis de la narrativa a través del modelo actancial propuesto por Greimas.*

*Palabras clave: psicoanálisis; literatura; histeria; superyó; semiótica.*

Analisar as tragédias rodrigueanas com o propósito de identificar os conflitos e destinos pulsionais pode tornar-se um caminho proveitoso. Esse movimento carrega um potencial para lançar luz e possíveis direções à prática clínica cotidiana. Nesse percurso, temas recorrentes como a traição, o incesto e o tabu, dentre outros, convergem para um eixo ao redor do qual orbita o dilema moral do animal humano.

Na segunda tópica freudiana, o Isso funciona de forma amoral. O mundo externo impõe o cumprimento da moral ao Eu. O Supereu, por sua vez, conduz o dever à condição de absoluto e desmedido, desembocando em exigências que podem atingir o masoquismo. No texto “A dissecação da personalidade psíquica”, Freud (1933/2010) descreveu como funções do Supereu a consciência moral, a formação de ideais e a auto-observação, em articulação com a psicopatologia da vida cotidiana da sociedade de sua época. Do mesmo modo, Nelson Rodrigues não poupou esforço e desejo para ir ao encontro de porções da alma humana blindadas por tabus e pela hipocrisia moral vigentes em seu tempo.

Considerando-se que os conteúdos atribuídos às funções do Supereu se modificam com o passar do tempo e de acordo com o contexto sociocultural, torna-se necessário situar o conceito freudiano na realidade brasileira. A construção histórica do país criou formas próprias de colocar o conflito entre o desejo e a censura. Esse embate originou defesas com tonalidades verde e amarela. O ritmo imposto pela musicalidade brasileira, nossa ginga futebolística, nossa tradição escravocrata e valores cristãos, o abismo econômico entre as classes sociais, a corrupção estrutural e o nosso “jeitinho” são alguns dos ingredientes que integram o Supereu brasileiro.

A criação artístico-literária de Nelson Rodrigues sempre esteve atenta às transformações que a modernidade trouxe à brasilidade. Suas reflexões eram ditadas pela ordem do dia e transcritas sob a forma de crônicas para jornais de circulação em massa. Como tinha uma predileção pelas questões morais, apontou seus paradoxos e também contribuiu performaticamente para transformá-los. Reações apaixonadas foram despertadas. Elas costumam ir do apreço, da admiração e dos aplausos até o escárnio, o desprezo, as vaias e as acusações de ser um pornógrafo de quinta categoria. Devido aos temas tabus e polêmicos que abordou, ele se classificava como criador de um teatro desagradável, isso porque, em suas palavras: “são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós de produzir o tifo e a malária na plateia” (Rodrigues, 2004a, p. 275). No entanto, considerava válido agrupar elementos atrozes e hediondos em uma arte capaz de ser fiel aos extremos e às contradições em uma composição estética. Segundo ele, “qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas” (Rodrigues, 2004a, p.278).

Conforme nos ensina Philippe Ariès em sua obra *História da morte no ocidente* (2012), a atitude diante da morte modificou-se com o passar dos séculos. Na contemporaneidade a norma apregoa uma certa banalização diante da morte. Vivências intensas da morte e do luto não são úteis ao modo de produção, ao ritmo e à apologia ao bem-estar e à qualidade de vida que vigora nos nossos dias. Tais relações estabelecidas com a morte, por exemplo pela indiferença perante o fim da vida de um ente querido, são demarcações entre a vivência urbana moderna e um passado no qual o morto era visceralmente chorado. É nesse clima nostálgico, em que se tinha tempo e disposição para sofrer quando uma pessoa querida morria, que a protagonista de “A falecida” encaminhará seu destino.

## UMA TRAGÉDIA CARIOCA EM TRÊS ATOS

“A falecida”, estreada em 05 de maio de 1953, no Teatro Municipal do Rio, representa um marco na dramaturgia rodrigueana. Foi comparada à grandeza de “Vestido de Noiva”, embora sua repercussão tenha ocorrido de modo bem mais brando. Isso porque as transformações implementadas pela revolução rodrigueana tinham sido incorporadas pelo teatro

brasileiro. “A falecida” é o primeiro texto que forma o conjunto das *Tragédias cariocas* e inaugura a fase mais fecunda da produtividade de Nelson, que perduraria até sua morte.

A peça se passa na Aldeia Campista, Zona Norte do Rio, onde Nelson passou boa parte de sua infância. Em linhas gerais, trata-se da história de um casal de classe média formado por Zulmira e Tuninho. Ela, solitária e tuberculosa, tem ideias persecutórias e hipocondríacas de que está prestes a morrer. Ele, desempregado, vivendo de sua pobre indenização, é amante da sinuca e do futebol entre amigos. A pobreza material e cultural delinea a caracterização do casal.

Lançando mão do recurso do *flashback*, a peça começa com Zulmira chegando à cartomante Madame Crisálida. Esta senhora, descrita como ridícula, compõe o cenário decadente junto a um menino que a acompanha e que não tira o dedo do nariz. A vida de Zulmira nunca mais será a mesma depois de sua presença nesse cenário grotesco e descuidado.

Diante de tal cena caricata, Zulmira, inibida e desconcertada, busca respostas sobre sua doença e perspectivas para o marido desempregado. A cartomante profere um discurso ambíguo e Zulmira se deixa convencer. Madame Crisálida fala somente que vê em sua vida uma mulher louca e que é necessário temer muito essa mulher. Antes que Zulmira possa questionar sobre a saúde de seu pulmão e um possível emprego para seu marido, Madame Crisálida cobra o valor da consulta e a despacha. Essa cena revela a impotência de Zulmira em fazer valer o seu desejo e sua disposição para delegar o seu devir nas mãos de um outro que é caracterizado como uma vidente tosca e irracional.

Zulmira identifica a dita mulher louca como sendo Glorinha, uma prima supostamente invejosa. A protagonista, então, passa a dar aos fatos uma interpretação muito particular. Recordar-se que Glorinha, de repente, deixou de cumprimentá-la e conclui que sua doença só pode ter sido criada por uma macumba feita pela prima. Aqui Zulmira utiliza a defesa da projeção, pois coloca em Glorinha a responsabilidade por seu adoecimento. No desenvolver da peça, já no terceiro ato, virá à tona o desmonte dessa projeção. Zulmira tomará consciência de que sua prima não mais a cumprimenta porque a viu de braços dados com Pimentel, seu

amante, dono de uma frota de lotações. Com esse declínio da projeção, surge uma culpa implacável movida pela traição ao marido.

Se optamos por uma análise da ressonância do significante, notamos que a doença não foi criada por uma macumba, mas por uma *má-culpa*. Zulmira será uma vítima inerte de seu Supereu, que, como veículo da pulsão de morte, acabará por levá-la ao padecimento. As injunções do Supereu levam Zulmira a funcionar em um intenso mecanismo de renúncia, pois já sente o prenúncio de *Thanatos*. Já não quer beijar o marido, nem ir à praia, e o sexo torna-se abominável. Sua grande obsessão passa a ser o seu enterro. Deseja um funeral de luxo, como nunca se viu no bairro. Isso parece indicar que Zulmira pretende buscar na própria morte uma redenção para sua vida medíocre. Ela vai à funerária como se fosse a uma boutique de roupas, e escolhe todos os detalhes de seu pomposo funeral. Ao escolher o caixão, tem a obsessão pelos mais caros. Esses requintes simbolizam a idealização, que constrói uma determinada cena de sua morte, que venha possibilitar a libertação da escravidão que caracteriza a sua vida.

Diante dos altos custos dessa cerimônia fúnebre, Zulmira faz com que o marido prometa que vai procurar Pimentel, o amante, depois que ela estiver morta, para que ele custeie a despesa astronômica. Tuninho assume o compromisso, mas não compreende por que o empresário pagaria o enterro. Para consolar o marido, Zulmira profere uma fala reticente: “Uma morta não precisa responder...”. A pulsão de morte, silenciosamente, se apodera. Aqui Zulmira parece invocar a morte como símbolo da morte do próprio Eu que já não se responsabiliza pelos cuidados próprios. Trata-se de um Eu que já não é senhor em sua própria morada. Se preferirmos uma análise dos significantes, notaremos que nesse momento *Zulmira* já *Sumira* como sujeito do desejo.

## A PEQUENA GLÓRIA DE GLORINHA

O Supereu de Zulmira torna-se ainda mais tirânico quando ela se sente inferiorizada moralmente por sua prima Glorinha, que é considerada “o maior pudor do Rio de Janeiro”. No entanto, nossa protagonista irá descobrir que Glorinha faz jus ao seu nome. Essa glória puritana é

muito pequena, é mesmo uma “glorinha”. Um dia Tuninho chega a casa às gargalhadas e convida a mulher a ouvir a maior do século, que lhe foi revelada por um médico. O marido diz que Glorinha é a mulher de maior pudor do Rio de Janeiro, a mais respeitosa, que nem vai à praia e tem nojo do amor, porque na verdade teve câncer e seu seio foi extirpado. Ao ouvir isso, Zulmira é tomada por um alvoroço e o fim do primeiro ato é marcado pela alegria intensa do casal. Zulmira, em uma euforia feroz, repete “Tem um seio só!” (Rodrigues, 2004b, p. 43).

Nessa cena que finaliza o primeiro ato, e diante daquele clima crescente de morbidez e autoflagelação em que Zulmira se encontrava pouco antes, Nelson Rodrigues lança mão do humor como uma função apaziguadora do Supereu. Isso tem a função de uma trégua, para que se possa tomar fôlego e enfrentar a *Moirá*, o destino inexorável que irá se desenrolar.

O conhecimento da doença da prima foi um refresco para Zulmira. A necessidade de Zulmira sentir-se superior a Glorinha faz com que ela realize uma comparação imaginária entre a morte das duas. Enquanto Glorinha seria ridicularizada por ter apenas um seio, ela estaria perfeita e completa. Nesse caso, a morte revelaria as diferentes realidades anatômicas e as consequências simbólicas relativas à falta.

Para Zulmira, a integridade do seu corpo representaria uma superioridade não apenas física, mas principalmente moral. No seu sepultamento, todos veriam um cadáver perfeito, o que valorizaria ainda mais o seu caráter ilibado. Ao passo que, para Glorinha, a retidão moral não representaria uma virtude, mas uma conveniência diante da falta do seio que torna o seu corpo castrado para a sexualidade. A imposição de uma deformidade é que estava por trás do maior pudor do Rio de Janeiro.

Em uma tentativa desesperada de reparação moral, Zulmira converte-se para a religião teofilista e passa a demonstrar uma violenta repulsa por qualquer sensualidade. Diante de tamanho radicalismo, a recém-convertida sugere ao seu marido que procure na rua o que ele não pode ter mais em casa. Sugere até que ele procure Glorinha. Tuninho espanta-se com a proposta absurda da esposa. Em um crescente desatino, Zulmira revela que seu propósito é apenas arruinar a moral religiosa de sua prima.

Para se libertar do cárcere moral em que adentrou, Zulmira imagina que o único caminho é destituir Glorinha do cargo de maior pudor do Rio. Configura-se uma disputa em que apenas uma pode ser a eleita.

Somos levados a crer que o virtuosismo de Glorinha é compatível com seu nome próprio. Trata-se mesmo de uma glória ínfima e pequenina. Uma falsa moralista que, na sua hipocrisia de crente, não pôde criar uma vida pautada por uma moral autônoma. Ao invés disso, rende-se a uma moral ditada pela conveniência.

### ZULMIRA SE APROXIMA DA MORTE

A enfermidade de Zulmira continua avançando. Ela passa as noites em claro, com crises de tosse. Tuninho insiste para que ela procure um médico. Finalmente, ela é atendida pelo Dr. Borborema, que para ela é um caduco. O doutor gagá pede a ela que diga 33 duas vezes e, como não encontra nada nos pulmões, diz que está tudo bem com ela.

Zulmira, com espanto e indignação, proclama: “Mas como é possível?! Ando sentindo o diabo! Hoje estou com um gosto horrível de sangue na boca!” (Rodrigues, 2004b, p. 51). Dr. Borborema diz para ela tomar duas colheres de sopa do remédio por dia e complementa: “Na hora de dormir faz o gargarejo e pronto. Compreendeu?” (Rodrigues, 2004b, p. 51). Zulmira, de modo complacente, aceita a prescrição.

Nelson ridiculariza o saber médico demonstrando sua incapacidade de ouvir Zulmira. O Dr. Borborema, como sugere o próprio nome, torna-se mesmo um “Bobo-rema”, um *bobo* que *rema* sem clareza da própria direção, incauto na escuta do discurso da paciente, que se sente efetivamente com o diabo no corpo, pois o mal está aí sob a forma de uma macumba (*má-culpa*). Além disso, ela sente o sangue na boca, que lhe provoca um desgosto, sintoma simbólico típico da histeria.

Médicos são figuras recorrentes na criação do dramaturgo. E, quase sempre, eles apresentam traços de personalidade típicos. Geralmente, são marcados pela incompetência, pelo desleixo e pela falta de ética. Com efeito, esses homens de branco estão perpassados pela ignorância e, em alguns momentos, pela mais escancarada canalhice. Na peça “Os sete Gatinhos”, o Dr. Bordalo é chamado para examinar Silene, a última

filha virgem e representante da honra da família decadente. Ele, então, anuncia que a garota está grávida. Tal acontecimento leva aquela família a desacreditar de qualquer princípio moral e a casa se torna um bordel. Dr. Bordalo resolve aproveitar os serviços sexuais e se entrega à prevaricação. Nelson traça uma zombaria ao poder médico e à sua dita moral científica.

Uma possível explicação para tamanho revide pode estar em sua vida, que foi permeada por médicos. Conviveu com uma tuberculose de 1934 até 1950 e essa mesma doença levou seu irmão Jofre à morte em 1936. Em 1930, seu pai agonizou por dez dias, falecendo de hemorragia. Em 1958, foi a vez de sua vesícula levá-lo quase à morte. Outro grande golpe veio em 1963, quando Nelson teve Daniela, filha do casamento com Lúcia. A menina nasceu com paralisia cerebral. Na década de 70, os cuidados e preocupações com Daniela somaram-se ao desgaste do casamento, que acabou terminando (Castro, 1992). Portanto, Nelson teve motivos de sobra para canalizar sua agressividade para a classe médica, por meio de sua obra, utilizando esses profissionais até mesmo como bodes expiatórios para dar sentido a uma vida atravessada pela tragédia.

Retornemos à peça em estudo. Quando Zulmira sai do consultório, sua passividade é convertida em uma súbita agressividade. Ela sai do encontro com o médico na certeza de que se trata de um charlatão, pois ela nutre a crença de estar muito doente. O médico insiste em tratá-la como se nada estivesse acontecendo. Após essa nítida demonstração da incapacidade de um determinado discurso científico em ouvir o desejo inconsciente, Zulmira tem uma crise de hemoptise e acaba morrendo. Antes disso, pede a Tuninho que procure Pimentel, um rico e corrupto empresário, dono de lotações, para que lhe pague o enterro. Pede, ainda, que o marido se apresente como primo e que não peça maiores explicações.

O marido cumpre o pedido de sua esposa e vai ao encontro de Pimentel. Apresenta-se como primo da falecida. Pimentel está tomando um uísque e passa a relatar o modo como conheceu Zulmira. O empresário das lotações utiliza uma metáfora futebolística, conta que entrou de sola, deu-lhe a louca e atracou a fulana. Acrescenta que tudo durou uns cinco minutos no banheiro e o marido lá fora tomando sorvete. Tuninho então questiona: “E o marido, o que é que ela dizia do marido?” (Rodrigues, 2004b, p. 68). Então, abre-se a cena entre Zulmira e Pimentel:

PIMENTEL – Teu marido te fez alguma coisa?

ZULMIRA (incisiva e rancorosa) – Fez.

PIMENTEL – Alguma maldade?

ZULMIRA (veemente) – Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdoo, nunca!

PIMENTEL – Diz.

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

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

PIMENTEL – Não.

ZULMIRA (num grito triunfal) – Lavar as mãos.

PIMENTEL – E daí?

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

(Zulmira, altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a plateia.)

ZULMIRA – Fria, coitado! (Rodrigues, 2004b, p. 68-69)

Na seqüência, Pimentel diz que tudo ia muito bem, quando de repente ele e Zulmira foram vistos na rua, de braços dados, por Glorinha. Pimentel comenta: “A tal Glorinha encarou com Zulmira, passou adiante e nem bola... Sabe que Zulmira ficou assombradíssima?” (Rodrigues, 2004b, p. 70). Foi a partir disso, na percepção de Zulmira, que Glorinha deixou de cumprimentá-la. Impressionada, Zulmira termina com Pimentel e se converte para a religião teofilista. De agora em diante, qualquer manifestação da sexualidade causa uma repulsão:

ZULMIRA – Não adianta. Não acho mais graça em beijo, não acho mais graça em nada!

(Olha em torno, como se eles pudessem ter, ali, uma invisível testemunha).

ZULMIRA – Agora é que sou fria, de verdade, Glorinha não me deixa amar.

(Zulmira continua olhando em torno assombrada.)

ZULMIRA – Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda a parte.

(Zulmira, em pânico, para Pimentel)

ZULMIRA (num lamento maior) – Ela me impede de ser mulher.

(Zulmira passa as costas da mão nos lábios, limpando a boca).

ZULMIRA – Tenho nojo de beijo. De tudo! (Rodrigues, 2004b, p. 70-71).

Segundo Pimentel, a partir disso Zulmira nunca mais apareceu. De posse de toda a história entre Pimentel e Zulmira, Tuninho pede os quarenta mil cruzeiros. O exagero da quantia deixa o ricaço aterrorizado, que chama Tuninho de louco, dizendo que a quantia é uma piada. Na sequência, Tuninho revela sua verdadeira identidade:

PIMENTEL – Eu enterrei minha mãe, que é minha mãe, por dez mil cruzeiros... E foi um big enterro!

(Tuninho estende a mão)

TUNINHO – Quarenta mil cruzeiros.

PIMENTEL – Olha – eu estou disposto a dar, e na camaradagem, 1.500 cruzeiros... E lamba os dedos.

(Tuninho está cara a cara com Pimentel)

TUNINHO – Você vai dar, sim, os quarenta mil cruzeiros, até o último centavo. Isso é uma. Agora outra: eu não sou primo de Zulmira coisa nenhuma.

PIMENTEL – É o quê?

TUNINHO – O marido. O próprio. O Tal que estava na sorveteria, enquanto você trocava as portas. (*ri*)(...)

(Tuninho, subitamente feroz, estende a mão.)

TUNINHO – Dá os quarenta mil, anda!

(Pimentel está numa pusilanidade total)

PIMENTEL – E se eu não quiser dar?

TUNINHO – Azar o teu. Porque eu saio daqui, direto, sabe pra onde?

Pra o *Radical*, que está de pinimba contigo. Chego lá, conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos!

(Rodrigues, 2004b, p. 72).

Pimentel cede e paga os quarenta mil cruzeiros. Tuninho, na ira de marido traído, corre para a funerária atrás da sua oportunidade de se vingar. Ele compra o caixão mais barato e o envia à Aldeia Campista e Zulmira teve um enterro digno de um cachorro.

A última cena se passa no Maracanã. Tuninho vai o jogo entre Vasco e Fluminense e esbanja, aos gritos, que tem muito dinheiro para todos ouvirem. Tal paroxismo eufórico e ridículo contido no comportamento de Tuninho no Maracanã não é suficiente para resguardá-lo da morbidez. A recente descoberta

do episódio em que foi traído pela esposa fez com que o mundo de Tuninho caísse, trazendo, para bem próximo de si, a depressão. O esbanjar dinheiro nada mais representa do que uma efêmera defesa maníaca que logo sucumbe diante do seu verdadeiro estado de alma: a solidão que o leva ao choro e aos soluços.

### “A FALECIDA” À LUZ DE UMA ANÁLISE ACTANCIAL SEGUNDO GREIMAS

Segundo Beividas (2005, p. 5), entre a psicanálise e a semiótica ocorre um campo epistêmico em comum: “Ambas apostam na significação: a psicanálise, na significação ao sujeito; a semiótica na significação *tour court*. Ambas têm no discurso o motor das suas conceptualizações”. Assim sendo, ambas estão fundadas no paradigma teórico da linguagem. Beividas e Ravello (2006) estabelecem uma intersecção entre a semiótica greimasiana e a psicanálise freudiana quando discutem a questão da identidade e da identificação. Demonstrem, assim, o quanto esse diálogo é viável e profícuo.

Essa aproximação se torna ainda mais proveitosa a depender de como se lida com o conceito de Inconsciente. Este deve ser entendido não no sentido limitador que a tradição filosófica confere aquilo que é o não consciente. Segundo Beividas (2005), para que Freud e Greimas possam convergir, a caminho de uma interdisciplinaridade, o Inconsciente deve ser entendido em seus aspectos tópicos, dinâmico e econômico da seguinte forma:

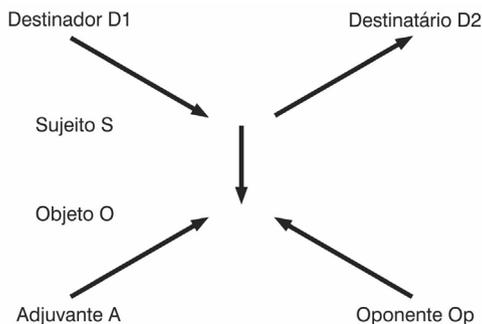
(a) primeiramente, uma estrutura actancial composta de diferentes “instâncias” (id, ego, superego), subsumidas por um único ator (sujeito), em confronto com outros sujeitos – estes abstrativamente sincretizados no que, com Lacan, poderíamos concordar como sendo o (grande) Outro. É o que Freud chamava a tópica do inconsciente; (b) em seguida, pelo trânsito truncado de informações, valores (morais), afetos e sensibilizações – trocados não apenas com outros actantes-sujeito, mas também trocados intra-actancial e intra-actorialmente (o sujeito em luta com suas próprias pressões e coerções pulsionais) – estaria montada a cena *polêmico-contratual*, intervindo e resultando os fortes fenômenos indicados como recalques, denegações, sublimações, forclusões etc., ao que Freud nomeou como a *dinâmica* do inconsciente; (c) por fim, tudo isso se põe fartamente investido, e mesmo mobilizado, pela *energia pulsional*, cujo caráter “metafórico”, como o entendeu Greimas, constitui o que o médico vienense denominou como o fator *econômico*, ou a economia psíquica, e que, segundo perspectiva possível hoje em semiótica, poderia ser legitimamente investigada como *tensividade*

*pulsional*. Nesse sentido, o inconsciente não precisaria mais ser confundido com a estrutura *in absentia* do paradigma linguístico, mas poderia ser proposto como uma *isotopia* singular, plenamente identificável, reconstruível e descritível, embora escondida sob capas inusitadas do discurso manifesto (Bevidas, 2005, p. 9).

Nesse sentido, uma possível intersecção interdisciplinar entre a semiótica de Greimas e a psicanálise de Freud torna-se um desafio produtivo. Para tanto, faz-se necessário, inicialmente, recorrer ao modelo actancial proposto por Greimas (1966, p. 172). Este pesquisador francês propôs uma análise em unidades denominadas actantes. Estes não podem ser confundidos com personagens pelos seguintes motivos:

- 1) um actante pode ser uma abstração (a Cidade, Eros, Deus, a Honra) ou uma personagem coletiva (o coro nas tragédias);
- 2) uma personagem pode assumir simultaneamente funções actanciais diferentes;
- 3) um actante pode não estar presente na cena, e sua presença estar apenas inscrita em outros sujeitos da enunciação.

Ubersfeld (2005) ensina-nos que o modelo actancial extrapola a estrutura sintática. Um actante identifica-se com um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base da narrativa uma função sintática: há o sujeito e o objeto, o destinatário, o oponente e o adjuvante, cujas funções sintáticas são evidentes, e o destinador, cujo papel gramatical é menos visível. Ele assume o papel de um complemento de causa. Dessa forma, o modelo actancial de seis casas concebido por Greimas apresenta-se assim:

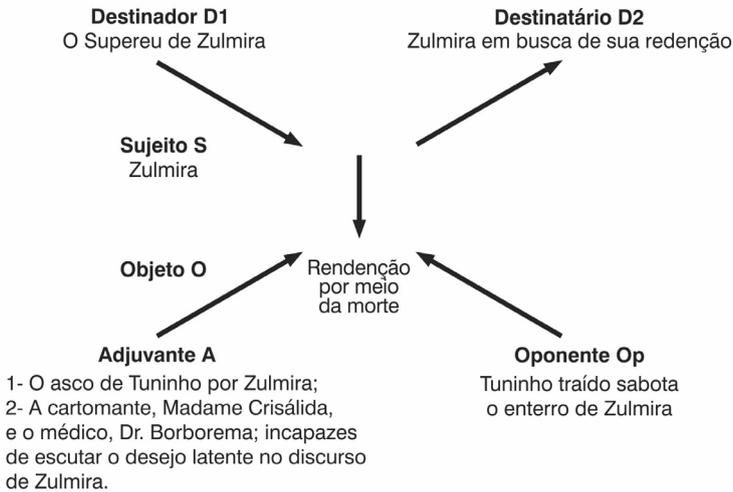


Fonte: Ubersfeld (2005, p. 29)

Desenvolvendo a frase subentendida no esquema, temos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito (S) procura um objeto (O) no interesse ou em favor de um ser (D2), concreto ou abstrato; nessa busca, o sujeito tem aliados (A) e oponentes (Op). Para Greimas, qualquer narrativa pode ser reduzida a esse esquema de base.

Procedendo a uma análise actancial de *A falecida*, temos no lugar de destinador (D1) o Supereu de Zulmira como veículo da pulsão de morte. Zulmira, por sua vez, é o sujeito (S) da sintaxe actancial, que tem como objeto de desejo (O) sua redenção, representada pela própria morte. O destinatário da ação de Zulmira (D2) é ela mesma, que pretende desfrutar de sua redenção como símbolo de sua elevação moral. Tuninho teria duas posições: em um primeiro momento, a posição de Adjuvante (A). Aqui atua como desencadeador da necessidade de elevação moral de Zulmira: a falta de afeto (e/ou demonstração de nojo) revelada com o ato de Tuninho, lavar as mãos durante toda a lua de mel, por hipótese, contribui significativamente para que Zulmira busque a morte como redenção. Em um segundo momento, a posição de Tuninho seria a de oponente (Op) ao objeto de desejo de Zulmira, pois, quando o marido traído descobre a verdade, proporciona à esposa um enterro de cachorro, paupérrimo. Esse funeral torna-se uma metáfora para a bancarrota moral de Zulmira. Isso não apenas impede a redenção idealizada por Zulmira como também ratifica sua pobreza de caráter e material. Situamos a cartomante, Madame Crisálida, e o médico, Dr. Borborema, como Adjuvantes (A). Nessa sintaxe actancial ambos são incapazes de escutar o desejo latente no discurso de Zulmira. Destarte, colaboraram diretamente para que ela significasse sua remissão por meio da morte.

Dessa forma, podemos visualizar abaixo a análise actancial proposta aplicada à obra “A falecida”:



## A HISTERIA DE ZULMIRA

A heroína de *A falecida* é simultaneamente a mulher suburbana mediana e também a metáfora exemplar daquilo que a moral pode causar sobre o afeto ou, inversamente, daquilo que o afeto (não se sentir amada) pode causar sobre a moral. A moral, nessa obra rodrigueana, é apresentada como condicionada e proporcional à (in)satisfação pessoal: Glorinha, o maior pudor do Rio de Janeiro, não é assim por seu dever moral, mas por se sentir incompleta fisicamente, falta-lhe algo fálico: o seio; Zulmira, para chegar a se redimir na sua versão teofilista, antes sentiu-se repulsiva, não sensual, para o marido. Buscou refúgio em Pimentel, mas sentiu-se, novamente, repugnante, desta vez aos olhos de Glorinha que, aparentemente, é bem resolvida, senhora de si mesma, representando o que Zulmira almeja para si. A ciência não consegue ouvir a queixa de desamor de Zulmira. O “diabo” que ela vem sentindo e o gosto de sangue na boca encaminham para a síntese do seu padecer: o desgosto.

Zulmira – Que tal, doutor?

Dr. Borborena – No pulmão não vi nada, não achei nada.

(Espanto e indignação de Zulmira) – Mas como é possível?! Ando sentindo o diabo! Hoje estou com um gosto horrível de sangue na boca! (Rodrigues, 2004b, p. 51).

O sintoma da protagonista representa, simbolicamente, um enigma ligado aos processos inconscientes onde estão articulados as expressões simbólicas sintomáticas, a linguagem ordinária e o corpo próprio. Nesse sentido, Zulmira demonstra uma estruturação tipicamente histérica. Pois, por um lado, ela demonstra o dissabor de uma luta entre as forças para a sustentação de uma bela alma que esteja em concórdia com a moral vigente e, por outro lado, as reivindicações da sexualidade. Pelo fato de reconhecer e tentar lidar com a intersubjetividade, a histeria sempre se vê emaranhada na teia de relações e problemas do cotidiano mais próximo a ela, em especial a família. Nesse sentido, ela é a expressão exemplar da neurose enquanto conflito interpessoal. Além disso, a histeria também é a demonstração da presença da dialética do senhor-escravo, com predileção por ser escravo, queixoso. No entanto, trata-se de um escravo vencedor no sentido do recebimento de cuidados que obrigam aquele na posição de Senhor a ter todos os cuidados e preocupações – e dirigir o destino do escravo que por nada se responsabiliza.

Zulmira converte a expressão dos seus desejos mais recalcados e secretos em sintomas de uma doença pulmonar. Na tosse, ocorre uma excreção que representa uma inversão do prazer sexual que passou a ser vivido como uma repugnância. O catarro se assemelha às secreções genitais; os sons do coito sexual aos sons do ronco do pulmão; a hemoptise, ao sangramento do defloramento. Em “Fragmento da análise de um caso de histeria”, Freud resumiu: “Os fenômenos patológicos são, dito de maneira franca, a *atividade sexual* do doente” (Freud, 1905 [1901] /1996, p. 110). Além disso, a posição de escrava, de vítima, de onde a histérica retira boa cota de benefícios secundários do sintoma, é marcante em Zulmira, como pode ser exemplificado pelo trecho:

ZULMIRA – Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de d. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas na sala, esperando e com esse calor! (Rodrigues, 2004b, p. 51-52).

A nossa hipótese é de que Zulmira sente-se inferiorizada não somente pela questão moral que, aparentemente, Glorinha representa; mas por Glorinha poder significar aquilo que lhe falta: ser senhora de si mesma

e com melhores condições culturais e materiais (símbolos fálicos). Se a questão fosse apenas moral, a morte como redenção lhe bastaria. No entanto, era necessário um enterro luxuoso para retificar sua condição de mediocridade cultural e material (castração). Aqui, explica-se a razão da disputa estabelecida unilateralmente por Zulmira com Glorinha.

Na neurose histérica, a divisão entre o ser e o parecer é deflagradora do conflito vivenciado enquanto fenômeno. Processos de velamento e disfarce estão a serviço da ocultação do que é o cerne do conflito. Instala-se uma dialética do mostrar e do esconder, do aparecer e do desaparecer, do entrar e sair de cena.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de um Supereu que a acusa impiedosamente, Zulmira cria defesas caricatas e desmedidas. Sua tão sonhada elevação moral, que ocorreria em seu enterro pomposo, fracassa. Nessa peça inaugural das *Tragédias cariocas*, as injunções morais, juntamente com seus ideais, vão dissolvendo-se, uma a uma. A moralidade de Glorinha fundada em sua condição anatômica, o enterro barato de Zulmira, a descoberta da traição da mulher feita por Tuninho e o prejuízo financeiro de Pimentel, devido a uma aventura insignificante, encaminham o desfecho do drama para uma realidade prosaica, senão cruel.

As personagens são movidas por um Inconsciente a pregar-lhes peças. Não há lugar para a construção e planejamento do próprio destino. A liberdade é mínima. Esse desfecho contém uma estranha estranheza (*Das Unheimlich*) que se faz sentir e está relacionada com elementos determinantes indisponíveis à consciência. Nesse sentido, a estética ocupa um lugar tão relevante quanto a racionalidade, tanto na elaboração teórica, quanto no trabalho clínico.

Reconhecendo a impossibilidade de se eximir diante da lei moral e depois de tantos desenganos. Após delegar sua vida às mãos dos outros em uma defesa alienante, resta a Zulmira a morte como última tentativa de expressar o seu querer e de traçar o próprio destino. As palavras de Schiller vão ao encontro do trágico estado de alma da heroína rodrigueana: “E o que poderá ser mais sublime do que o heroico desespero que pisa no pó todos os bens da vida e a própria vida, pois não pode suportar nem atordoar a voz desaprovadora de seu juiz interior?” (Schiller, 1991, p. 25).

A morte de Zulmira representa a satisfação de um querer. Mas fica claro que não se trata de um querer libidinal ligado à pulsão de vida. Mas sim, uma agressividade dirigida a si mesma, representante da pulsão de morte. Parece que o Supereu moral de Zulmira, o juiz interior segundo Schiller, proclama a sentença: morra, para que tu existas!

## REFERÊNCIAS

- Aries, P. (2012). *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bevidas, W. (2005). O imaginário humano: entre a semiótica e a psicanálise. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 3(1), 1-12. Recuperado em 21 jul. 2017 de <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/607/0>>.
- Bevidas, W., & Ravello, T. Identidade e identificação: entre semiótica e psicanálise. *Alfa Revista de Linguística*, 50(1), 129-144. Recuperado em 21 jul. 2017 de <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1399>>.
- Castro, R. (1992). *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1996). Fragmento da análise de um caso de histeria. In Freud S. [Autor], *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. VII. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago. (Publicação original de 1905 [1901])
- Freud, S. (2010) A Dissecção da Personalidade Psíquica. In Freud S. [Autor], *Obras completas*, v. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Publicação original de 1933)
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Librairie Larousse.
- Rodrigues, N. (2004a). Teatro desagradável. In Rodrigues N. [Autor], *Teatro completo: peças psicológicas*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Rodrigues, N. (2004b). *Teatro completo: tragédias cariocas I*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Schiller, F. (1991). *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU.
- Ubersfeld, A. (2005). *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Recebido em 16 de janeiro de 2018

Aceito para publicação em 10 de abril de 2018