

O MAR QUE NÃO DEVOLVE SEUS AFOGADOS- NOTAS SOBRE O ÉDIPO EM “SENHORA DOS AFOGADOS”

Paulo deboleto¹

Tania Stoltz²

Resumo: Teatro e psicanálise são áreas que dialogam entre si. Nesse sentido, destaca-se a produção do dramaturgo Nelson Rodrigues, cujas peças trazem à cena aspectos íntimos, psicológicos e inconscientes das personagens. Esse trabalho tem por objetivo propor um exercício de interpretação psicanalítica para a peça “Senhora dos afogados, dando enfoque especial à expressão do complexo de Édipo na peça. Para tanto, foi realizada uma pesquisa teórico-bibliográfica da literatura freudiana e de seus comentadores sobre o Édipo. Ademais, foram também apontadas as características da obra rodriguiana que indicam sua subversão no cenário teatral em que se situava. A análise da peça foi realizada por meio de uma leitura-escuta do texto, apontando os nexos associativos nele presentes. Como resultados, foi possível perceber aspectos da relação de Moema com seu pai e sua mãe e sua ligação com o Édipo feminino; o ódio do noivo por seu pai e a relação de Paulo com sua mãe e suas ligações com o complexo de Édipo. O presente estudo apresenta avanços à medida que sua estrutura permitiu uma interface com o campo artístico, além de incluir, na análise, personagens secundários da obra.

Palavras-Chave: Teatro; Psicanálise; Complexo de Édipo; Nelson Rodrigues

The sea that does not return the drowned ones- Notes on Oedipus in “Senhora dos afogados”

Abstract: Theater and psychoanalysis are knowledge fields that get along with each other. In this sense, the work of the playwright Nelson Rodrigues stands out. Nelson’s plays brought to the scene intimate, psychological and unconscious aspects of the characters. This work aims to propose a psychoanalytic interpretation for the play “Senhora dos afogados”, focusing the expression of the Oedipus complex in the play. To do so, a theoretical and bibliographic research of Freudian literature and its commentators on the Oedipus complex was carried out. Additionally, the characteristics of Rodrigues’ work that indicate its subversion in the theatrical setting in which it was situated were also pointed out. The analysis of the play was carried out through a reading-listening of the text, highlighting the associative links present in it. As results, it was possible notice aspects such as Moema’s relationship with her father and mother and its connection with the

1 Graduando em Psicologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR. Trabalho foi parcialmente financiado pela bolsa PET/MEC. E-mail paulordeboleto@hotmail.com.

2 Doutora em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR. Apoio bolsa CAPES-PRINT 88887.760983/2022-00. E-mail: tania.stoltz795@gmail.com.

female Oedipus complex, the fiancé's hatred for his father and Paul's relationship with his mother and its associations with the Oedipus complex. The present study presents advances as its structure allowed a wider interface with the artistic field, in addition to including secondary characters of the work in the analysis

Keywords: Theater; Psychoanalysis; Oedipus complex; Nelson Rodrigues

Ato 0: Nas coxias

O presente trabalho tem por objetivo propor um exercício de interpretação psicanalítica para a peça “Senhora dos afogados” de Nelson Rodrigues (2012). Para essa investigação em específico, será explorado o conceito do complexo de Édipo e suas expressões na peça.

O corpo do trabalho será dividido em três atos, assim como na peça. O primeiro ato, intitulado “A senhora (ou o senhor por trás dela)”, discorrerá brevemente acerca da biografia, obras e divisão das peças rodriguianas. No segundo ato, “Os afogados”, entra em cena o ator principal de nossa análise: o complexo de Édipo. Por fim, no terceiro ato, “O afogamento”, será realizada a interpretação da obra em dois momentos: no primeiro tópico serão explicitadas algumas análises da obra já existentes, ao passo que na segunda seção será realizada a análise com enfoque no complexo de Édipo.

O método de análise utilizado foi semelhante ao utilizado por Freud (1911/1996) no caso Schreber. Assim, para a análise da obra “Senhora dos afogados” os dados foram coletados a partir de uma leitura que simulava a escuta analítica. Esse tipo de caminho analítico já havia sido usado no texto sobre a Gradiva, por meio do qual Freud propõe uma análise inédita do discurso escrito, isto é, sendo este um método clínico que está para além da clínica, assinalando os nexos associativos presentes nos elementos textuais (GRUNER; WEINMANN; SOUZA, 2020). Dessa forma foi feito “um trabalho de leitura dirigido pela escuta, em que o pesquisador procura identificar, de modo semelhante à clínica, as falhas e tropeços de um discurso realizado, neste caso, através da escrita” (IRIBARRY,

2003, p.127). Para a realização da análise, a obra foi lida e foram anotados os detalhes e questões levantadas que se aproximavam das elaborações acerca do complexo de Édipo, buscando simular essa escuta clínica por meio da via poética. Trata-se de um método interpretativo que possibilita identificar aquilo que está inserido no discurso dos personagens. A obra não foi utilizada, portanto, para investigar aspectos da personalidade de Nelson Rodrigues, mas para evidenciar processos psíquicos comuns aos seres humanos. Por meio desse procedimento, buscou-se aprofundar as interfaces possíveis entre o saber teatral e as noções psicanalíticas propostas por Freud e seus comentadores.

Ato 1: A senhora (ou o senhor por trás dela)

A década de 1940 foi um período em que grande parte das artes já havia consolidado as mudanças e propostas introduzidas pelo modernismo brasileiro a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 (MAGALDI, 1992). Entre as décadas de 1940 e 1960, influenciados pelo modernismo, despontavam grandes nomes na literatura brasileira, como Clarice Lispector, Ariano Suassuna e João Ubaldo Ribeiro (SOUSA; LEVISKI, 2013). Entretanto, as propostas modernistas ainda não haviam se consolidado no campo do palco, permanecendo no repertório teatral brasileiro o gênero boulevard, o melodrama e o teatro de revista, além da encenação de peças consideradas clássicas (MAGALDI, 1992). Ainda que tenha havido tentativas de modernizar o palco brasileiro, essas propostas foram consideradas impraticáveis e não foram difundidas, como no caso de “O Rei da Vela”,

de Oswald de Andrade.

É em meio a esse cenário que desponta o nome do jornalista e dramaturgo Nelson Falcão Rodrigues, que, além de escrever para o jornal O Globo sob o pseudônimo de Suzana Flag, foi o dramaturgo que introduziu grande inovação no repertório teatral brasileiro daquele período, sendo consagrado pela novidade que suas peças traziam para o cenário brasileiro (SOUSA; LEVISKI, 2013; MAGALDI, 1992). Isso se deu, em especial, a partir do lançamento da peça “Vestido de Noiva”, em 1943. Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi (1992):

O êxito surpreendente de Vestido de Noiva (1943) ensejou que avaliassem sua contribuição ao palco equivalente à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia. Passou em julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna. (p. 4).

Assim, Nelson Rodrigues consagrou-se como um marco para o teatro brasileiro, inovando seu repertório, sendo considerado por Santa Rosa, um famoso pintor e cenógrafo, o homem que descobriu o teatro moderno (MAGALDI, 1992). A encenação da peça “Vestido de Noiva”, por sua vez, tornou o autor ainda mais famoso, sendo considerado desde então “referência obrigatória no processo de nossa dramaturgia” (MAGALDI, 1992, p. 12), beneficiando toda a dramaturgia brasileira e sendo inclusive considerado pelo crítico anteriormente citado o maior autor da história do teatro brasileiro.

Nelson Rodrigues teve um extenso repertório dramático, publicando um total de 17 peças que traziam em si características e temas marcantes como o amor, o desejo, o incesto, a morte e o grotesco (MAGALDI, 1992; SOUSA; LEVISKI, 2013). As obras do autor chegaram inclusive a serem nomeadas como um “teatro desagradável” ou “peças desagradáveis”, pois,

segundo ele, eram “pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (MAGALDI, 1992, p.12). Por conta dessas características, muitas peças de Rodrigues, em especial as que foram lançadas depois de “Vestido de Noiva”, não receberam críticas positivas tendo em vista que os temas e personagens não eram guiados por uma censura ou moral - o objetivo do autor era revelar a verdade interior e esquecida dos personagens (MAGALDI, 1992). A partir dessa verdade revelada no palco, o espectador também se curvaria na cadeira ao identificar a ação da peça com seus sentimentos mais íntimos (SOUSA; LEVISKI, 2013). Sobre isso, Nelson Rodrigues relatou que:

As senhoras me diziam: ‘Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo.’ E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são como todo mundo: e daí a repulsa que provocam. Todo mundo não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (MAGALDI, 1992, p. 14).

Ou seja, o que importava para Nelson era desvelar o interior do sujeito, ainda que para isso fosse necessário sacrificar a verossimilhança e o jogo de aparências, pois era por meio desse sacrifício que projetava-se no palco o que o autor considerava essencial (MAGALDI, 1992). Esse autor ressalta ainda que:

[...] a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ele rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios. Em dezessete peças, número alcançado por poucos outros autores brasileiros de mérito, revelou-se de profunda organicidade, sem prejuízo de se desdobrar em diversas direções e acolher difícil experimentalismo. Ora translúcida, ora hermética, ora aberta a exegeses contraditórias, nunca deixou indiferente o espectador, provocando no inconsciente as defesas que preferem adormecer. (p. 193).

O dramaturgo afirmava que seu teatro visava meditar sobre o amor e a morte, sendo que a morte raramente era natural. Entretanto, outras temáticas também apareciam, como vingança, o poder da imprensa e a dinâmica familiar (MAGALDI, 1992; SOUSA; LEVISKI, 2013). Outra característica importante são as ações simultâneas em diferentes tempos, como no caso de “Vestido de Noiva”. Sobre isso, Sábatto Magaldi (1992) destaca que Nelson:

Desrespeitou a composição tradicional da peça, que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em marcha cronológica. Numa fase em que a psicanálise remontava à infância para decifrar o adulto, a narrativa não poderia encontrar-se somente no presente, sob pena de perder as motivações profundas. (p. 45-46).

As falas curtas, rápidas e incisivas também são uma marca recorrente da obra rodriguiana. Destaca-se também a presença do jogo de intersubjetividades e a originalidade dos personagens, que tinham devassada suas intimidades e eram despidos da censura e disciplina que regulam o convívio social (MAGALDI, 1992).

Diante da extensa obra de Nelson Rodrigues, o crítico e amigo pessoal do autor Sábatto Magaldi dividiu as peças do dramaturgo em três grupos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas (MAGALDI, 1992; MAGALDI, 2004; SOUSA; LEVISKI, 2013). No grupo das peças psicológicas estão “A mulher sem pecado”, “Vestido de Noiva”, “Valsa Nº 6”, “Viúva, porém honesta” e “Anti-Nelson Rodrigues”. Compõem o grupo da fase mítica do autor “Álbum de família”, “Anjo negro”, “Senhora dos afogados” e “Dorotéia”. As oito peças restantes compõem as Tragédias Cariocas.

Vale ressaltar que se trata de uma divisão meramente didática, na qual Magaldi (1992) recorreu ao aspecto principal de cada obra. Entretanto, o autor ressalta que “as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas

psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, e situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas” (p. 16).

As peças psicológicas desvelam a realidade íntima do personagem, explorando sua realidade-consciente e seu inconsciente, dando importância ao delírio para a reconstituição da memória, como no caso de “Vestido de noiva”. Nas peças míticas, ainda é possível identificar características da fase psicológica, entretanto, nesse período o autor explora elementos do que Magaldi (1992) nomeia “inconsciente primitivo”. Nessas peças, há uma clara influência dos mitos e de elementos do teatro grego, à exemplo do uso de máscaras com as mãos na peça “Senhora dos Afogados» e também a presença dos vizinhos com função semelhante a de um coro grego nessa tragédia. A fase mítica foi marcada por extrema censura e incompreensão da crítica, que chegou a rechaçar o autor do campo literário - ou os textos eram proibidos ou as montagens das peças não se consagravam como a de “Vestido de Noiva”. Magaldi (1992) ressalta a importância dessa fase para o teatro, pois, segundo ele, sem essa fase “nosso teatro se amputaria de algumas de suas expressões poéticas e Nelson não adquiriria o instrumental para fazer a síntese das tragédias cariocas” (p. 190). Por fim, as tragédias cariocas constituem a síntese das duas fases anteriores tendo em si acrescentado o elemento do caráter social equilibrado com a aventura interior, retornando à realidade-consciente (MAGALDI, 1992).

A peça a ser explorada neste texto, “Senhora dos Afogados”, é reconhecida como pertencente à fase mítica do autor. A peça escrita foi interdita em janeiro de 1948, sendo montada em 1954, sob direção de Bibi Ferreira (MAGALDI, 1992). Trata-se de uma tragédia em três atos e seis quadros (RODRIGUES, 2012). A leitura mítica da peça inclui o formato trágico, sendo que nela a fatalização está ligada e se desenrola no ambiente familiar (MAGALDI, 1992), o que permite uma leitura freudiana das aproximações e distanciamentos daquilo que se

desenrola na peça com a noção de “Complexo de Édipo”.

Ato 2: Os afogados

A arte é um dos elementos da cultura que “utiliza recursos imaginários e simbólicos para abordar o real, sem pretender velá-lo nem domá-lo, mas sim trazê-lo à cena, dar a ele um contorno possível que permita a sua aparição” (VALERIM, 2011, p. 4). Freud, durante a construção de sua teoria, recorreu em diversos momentos à arte e à literatura para desvelar os enigmas psíquicos do humano (CAVALCANTI; POLI, 2018). Diante disso, a psicanálise pode se aproximar da arte, tendo em vista que ambas abordam o particular, alcançando, entretanto, o campo universal (VALERIM, 2011).

Um dos discursos inseridos no campo artístico é o mítico, sendo que este coloca em cena a linguagem e a contradição, temáticas que fizeram com que a psicanálise se aproximasse daquilo que era desvelado pelos mitos (CAVALCANTI; POLI, 2018). O discurso mítico manifesta-se na tragédia grega, por meio da qual a narrativa de momentos de tensão evidencia aspectos de uma outra cena inconsciente. Nesse sentido, a tragédia grega aproxima-se da psicanálise, à medida que a primeira desvela mistérios e desejos inconscientes que são vivenciados pelo espectador ao se defrontar com a situação vivida pelas personagens no palco. Assim, a tragédia é tomada pelo discurso psicanalítico como uma forma de compreender aquilo que está inserido na subjetividade humana e que se repete de maneira reconfigurada com o passar do tempo: os lapsos, ambivalências, conflitos e deslocamentos permeados pelo inconsciente.

Um mito amplamente difundido no discurso psicanalítico foi o de Édipo Rei. Entretanto, o foco freudiano no Édipo está em sua encenação teatral (ARMSTRONG, 2018). No palco as figuras corporificam a realização dos desejos infantis de cada um, levando o espectador a um estado de identificação e horror, fa-

zendo com que ele experimente um sentimento de temor por si ao identificar-se com o herói da tragédia (ARMSTRONG, 2018; CAVALCANTI; POLI, 2018). Isso é evidenciado por Freud (1950/1996) em sua carta a Fliess:

Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual. (p. 316)

Assim sendo, Quinet (2019) propõe a tese de que o inconsciente é teatral. Os seres humanos são, nesse sentido, atores de um drama de autor desconhecido. Drama esse redigido e encenado na Outra Cena, que se expressa nos pesadelos, fantasias e sonhos humanos. Assim, o teatro é sempre em alguma medida uma encenação do inconsciente, de um texto que se torna um espetáculo (QUINET, 2019). Dessa forma, a arte, e neste caso em específico, o teatro, possibilita que o espectador se distancie de modo que seja possível ver algo que fale de si sem, entretanto, ser absorvido por completo por esse real que lhe é apresentado (VALERIM, 2011). Assim, pode-se dizer que psicanálise e teatro estão intimamente ligados, estando a primeira ligada ao segundo desde sua origem (QUINET, 2019).

Entretanto, é importante ressaltar que Freud e Lacan referiam-se ao teatro e suas obras não para analisar seu autor, mas para encontrar subsídios para explorar os conceitos da psicanálise (QUINET, 2019). O complexo de Édipo é um clássico exemplo disso, podendo ser considerado uma das pedras-angulares para a teoria e a clínica psicanalítica (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007).

O termo complexo de Édipo foi usado pela primeira vez no ano de 1910 por Freud em um artigo intitulado “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens- Contribuições à Psicologia do Amor I”, entretanto, Moreira (2004) observa que Freud dedica apenas um

texto específico ao complexo de Édipo, sendo ele “A Dissolução do Complexo de Édipo”, publicado em 1924 (FREUD, 1924/1996).

No texto de 1910, Freud diz que as condições do menino para amar e seu comportamento no amor estão ligados à mãe (FREUD, 1910/1996), sendo que ele também afirma que o menino:

[...] começa a desejar a mãe para si mesmo (...), e a odiar, de nova forma, o pai como um rival que impede esse desejo; passa, como dizemos, ao controle do complexo de Édipo. Não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade. Se esses impulsos não desaparecem rapidamente, não há outra saída para os mesmos, senão seguir seu curso através de fantasias (FREUD, 1910/1996, p. 176-177).

Entretanto, o mito do Édipo e a tragédia grega já haviam sido mencionados em textos anteriores, mas não ainda com um status de conceito. Esse movimento de teorização se deu na tentativa freudiana de compreender a etiologia de certas psicopatologias. O psicanalista propôs, inicialmente, a teoria da sedução, em que ele afirmava que as origens do sofrimento neurótico estavam relacionadas às lembranças de abusos sexuais ou de atividades sexuais precoces (FREUD, 1950/1996). Posteriormente, Freud abandonou essa ideia, propondo a teoria da fantasia, na qual tais experiências eram fantasias neuróticas produzidas pelo inconsciente. A ideia do Édipo possibilitou a superação da teoria da sedução, dando lugar à teoria da fantasia e da existência de uma sexualidade nas crianças (MOREIRA, 2004).

Tem-se o princípio daquilo que seria a elaboração do conceito do Édipo em uma carta enviada a Fliess por Freud. Na carta 71, o psicanalista revela que notou sentimentos de paixão por sua mãe e ódio por seu pai em sua autoanálise. Freud comparou isso ao mito grego do Édipo, imortalizado na trilogia Tebana de Sófocles, em especial na tragédia Édipo Rei, dizendo

que tal história capturava “uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma” (FREUD, 1950/1996, p. 316). Entretanto, já na carta 64 e no rascunho N havia sinais do que estaria por vir: Freud afirma que estava próximo de descobrir a origem da moralidade e apontou que o desejo da morte dos pais era um elemento integrante nas neuroses, sendo que no filho o desejo era voltado contra o pai e a filha se voltava contra a mãe (FREUD, 1950/1996).

É importante apontar que não se trata de algo somente relacionado à história pessoal de Freud. Ademais, o complexo de Édipo não está necessariamente relacionado à existência concreta da figura materna e paterna, mas sim da existência de alguém que desempenhe a função materna, relacionada a fazer com que a criança seja amada, desejada, e a função paterna, ligada ao interdito (COSTA; BOTTOLI, 2014). É nesse sentido que o Complexo de Édipo se mostra como um fenômeno universal da infância que se reconfigura a partir do surgimento de novas configurações familiares.

Por volta dos três ou quatro anos, a criança passa também a ser povoada por sentimentos ambivalentes, pois passa a ter seu genitor como objeto de desejo e sente prazer com isso, ao mesmo tempo que também sente temor: temor de não controlar seus impulsos e ser punida pela Lei do interdito do incesto (NASIO, 2007). Dividida entre o prazer e o medo, a criança edipiana para de desejar seus pais como parceiros sexuais e recalca suas fantasias e angústias. Assim, o complexo de Édipo pode ser compreendido como o processo de passagem do desejo “selvagem” para a inserção do sujeito e seu desejo na sociedade, além de também compreender a aceitação de que nossos desejos jamais serão capazes de se satisfazer totalmente (NASIO, 2007). É a partir daí que surge o sentimento de pudor, culpa, a moral, além do estabelecimento da identidade sexual do sujeito e do enfrentamento do problema colocado a respeito da diferença sexual. É também por meio do complexo de Édipo

que se inscreve o lugar de um impossível no outro e com os objetos. Isso se dá porque o sujeito reconhece a incompletude, “marca traumatizante no sujeito que acredita na possibilidade de certo dia vivenciar o prazer máximo e, aliviado, poder dizer que tudo está completo.” (ALVES; ALMEIDA, 2017, p. 102).

Entretanto, o Édipo, não se resume somente a essa crise sexual, sendo também uma fantasia que ela molda no inconsciente da criança, ficando lá registrada até o fim de sua vida e definindo, assim, sua identidade sexual e os traços de sua personalidade (NASIO, 2007), ou seja, “o momento crucial da constituição do sujeito situa-se no campo da cena edípica” (MOREIRA, 2004, p. 219). O Édipo é complexo nuclear das neuroses (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007). É também, por fim, um mito alegórico à disputa entre o desejo sexual e o processo civilizatório cujo desfecho será o desenvolvimento do pudor e da intimidade (NASIO, 2007).

Tendo isso em vista, faz-se necessário pontuar que o Édipo ocorre tanto em meninos quanto em meninas (NASIO, 2007). Entretanto, seu desenrolar se dá de forma diferente. O menino, por volta dos três ou quatro anos, concentra seu prazer sobre o pênis, sendo ele não somente um órgão, mas também um objeto imaginário e emblema simbólico (NASIO, 2007). O menino faz do pênis seu objeto mais precioso, sentindo apego e orgulho por ele. Ele passa, portanto, a ser símbolo de poder e força, mas também de vulnerabilidade e fraqueza, uma vez que ele está excessivamente exposto a perigos. Trata-se do falo- que não é somente do pênis enquanto órgão, mas um pênis idealizado e fantasiado que representa força e seu avesso: a vulnerabilidade. Freud, em sua obra utiliza mais o termo pênis, mencionando o termo falo em outros textos (COSTA; BONFIM, 2014), como no caso de “A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade”, no qual ele aponta que uma característica da organização genital infantil é o fato de que somente o órgão masculino é levado em consideração, sendo não

a primazia de um órgão genital, mas a do falo (FREUD, 1923/1996). Entretanto, Lacan utiliza esse termo com mais frequência, apontando que o que interessa não é o órgão genital biológico, dando ênfase à função desempenhada pelo falo, elevando-o assim ao papel de significante (COSTA; BONFIM, 2014).

Durante essa fase, as crianças acreditam na chamada universalidade do falo, ou seja, acreditam que todos são dotados do falo (FREUD, 1908/1996; NASIO, 2007). O menino passa, então, a ser dominado por desejos incestuosos de possuir sexualmente o outro, ser possuído pelo outro e também suprimir o corpo do outro (NASIO, 2007). Assim, o desejo do menino de possuir sexualmente a mãe e suprimir o pai aponta para um desejo de retorno à “beatitude intrauterina”, local onde esses dois seres gozariam, unificando-se. Desejo esse, entretanto, inconsciente e irrealizável. Diante disso, a criança passa a elaborar isso em termos de fantasia, ou seja: uma cena imaginária que serve de consolo a uma angústia em que esse desejo irrealizável seria satisfeito.

Essas fantasias, entretanto, geram um certo tipo de angústia: o menino, ao notar que as mulheres não possuem pênis, pensa que elas foram castradas e sente medo de que o mesmo ocorra com ele por conta da relação de amor que ele cria com a mãe (NASIO, 2007). Essa angústia fantasiada é chamada de “angústia de castração”. Vale apontar que não se trata de uma castração literal, mas sim de algo que se refere ao falo (não ao pênis), operando na ordem simbólica (MOREIRA; BORGES, 2010). Ao ser afetado pela angústia de castração, o menino precisa fazer uma difícil escolha, ceder a seus desejos incestuosos ou optar pelo narcisismo, renunciando seu desejo incestuoso e preservando o falo (NASIO, 2007). A ameaça de castração aponta para o fim do complexo de Édipo no menino (FREUD, 1924/1996). A criança, então, renuncia ao desejo incestuoso, preservando seu pênis-falo e submetendo-se à lei (NASIO, 2007). A partir disso, ele dessexualiza seus pais

e recalca esses desejos, fantasias e angústia. Está, assim, solucionada a crise edipiana no menino, tendo como consequência o desenvolvimento do superego (MOREIRA, 2004; NASIO, 2007), “o representante da consciência moral, aquela instância que garante os limites entre as relações. O superego representa um símbolo abstrato da lei da proibição do incesto, psiquicamente introjetada” (MOREIRA, 2004, P. 224). Com a formação do superego, o menino deixa de ter seus pais como objetos de desejo e passa a tê-los como objetos de identificação, assimilando sua moral (NASIO, 2007).

Se no menino a angústia de castração aponta para o fim da crise edipiana, na menina isso se dá de maneira diferente: ela entra no Édipo após já se sentir privada de ter um falo (NASIO, 2007). Uma das diferenças essenciais nesse processo é que enquanto o menino teme ser castrado, a menina já se vê castrada (FREUD, 1924/1996). Há na menina, entretanto, um período pré-edipiano em que ela deseja sua mãe e julga-se detentora de um falo (NASIO, 2007). Posteriormente, ela nota não ser detentora do falo e “supõe ser a falta de um pênis resultado de ter sido castrada como punição” (FREUD, 1923/1996, p.160), ficando, assim, decepcionada. Nasio (2007) chama isso de fantasia da dor de privação, ao passo que Freud nomeia isso como inveja do pênis (FREUD, 1908/1996). A menina sente-se enganada pela mãe que ontem era onipotente e agora revela-se impotente, também não-detentora de um falo (NASIO, 2007), ou seja, “no final, a mãe da menina, que a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada, é quase sempre considerada responsável por sua falta de pênis” (FREUD, 1925/1996, p. 283). A partir daí a menina afasta-se da mãe, passando a odiá-la e, assim, dessexualizando-a (NASIO, 2007). O falo para a menina não é o pênis, mas a imagem de si. Após ter seu amor próprio ferido, a menina enfrenta um momento de solidão e posteriormente busca o pai, buscando um conforto em seu narcisismo ferido. Ao dirigir-se ao pai, a menina reivindica a posse

de um falo. Entretanto, o pai não pode lhe dar isso. A partir daí, ela não deseja mais arrancar-lhe o poder do falo, mas ser ela mesma o falo do pai, isto é, ser possuída por ele, tornar-se sua favorita.

Ao sexualizar o pai, a menina entra no Édipo (NASIO, 2007). Nesse momento, a mãe volta à cena e fascina a filha, tornando-se modelo de feminilidade. Trata-se, segundo Freud (1924/1996), de uma compensação, na qual a renúncia de ser o pênis-falo paterno culmina no desejo de gerar, então, um filho seu, apontando para a equação simbólica pênis igual à bebê. O pai, entretanto, nega também a filha como objeto a ser possuído (NASIO, 2007). Depois dessa segunda recusa, o pai é, assim, dessexualizado. A partir desse momento, a menina identifica-se com seu pai, passando a tê-lo também como modelo (FREUD, 1925/1996 ; NASIO, 2007). Trata-se de um luto, uma perda: “Assim como o enlutado, que, na saída do luto, acaba por se identificar com o defunto, a menina, tendo renunciado ao pai fantasiado, acaba por se identificar com a pessoa do pai real.” (NASIO, 2007, p. 36). Moreira (2004) aponta, entretanto, que a descrição de que a menina só entra no Édipo ao amar seu pai e precisa abdicar desse amor se assemelha muito àquilo designado como “Complexo de Electra”. A autora propõe como alternativa pensar no Édipo feminino como algo também ligado à separação da mãe na qual a entrada de um terceiro anuncia a angústia de castração.

Em suma, pode-se adotar, portanto, a definição de complexo de Édipo proposta por Laplanche e Pontalis (2001):

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto.

Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. (p. 77)

Será, assim, a noção do Édipo enquanto crise sexual ligada às fantasias inconscientes e amorosas com os pais que servirá de chave analítica para nossa interpretação da peça “Senhora dos Afogados, de Nelson Rodrigues (2012).

Ato 3: O afogamento

Quadro 01- Os afogados à luz do coro grego

O coro é um dos principais elementos presentes na tragédia grega (SANTOS, 2005). Eles são considerados a voz da sabedoria e encarados como “uma forma específica de reflexão que a tudo olha com certa distância, procurando captar a totalidade das implicações e levando em consideração todos os pontos de vista” (SANTOS, 2005, p. 62).

Na obra “Senhora dos afogados”, de Nelson Rodrigues, o dramaturgo insere, de sua forma particular, o elemento do coro grego encarado pelos vizinhos. Nesse sentido, assim como Nelson, ousamos evocar o “coro grego” para saber o que já foi dito sobre os afogados. Desse modo, o presente tópico tem como objetivo principal explorar o que as principais pesquisas sobre a obra analisaram e quais conclusões tiraram a partir dela.

Antes de iniciar a discussão, entretanto, é necessário ressaltar que foram encontrados poucos artigos que tratavam sobre a peça Senhora dos afogados. Grande parte do material utilizado neste trecho da pesquisa está concentrado em dissertações de mestrado e teses de doutorado. Isso não quer dizer, entretanto, que a obra de Nelson Rodrigues não seja importante para o campo acadêmico: há uma série de artigos que analisam outras peças e características da obra do autor, recebendo atenção, inclusive, de autores e revistas internacionais, merecendo destaque as contribuições de Alves e Noe (2002), George (2002), Rocha (2010), Carvalho (2016)

e Pechstein (2019).

A questão mais abordada pelo material científico encontrado foi a comparação da imagem de Moema a de outras duas personagens: a Electra do mito grego e a Electra de O’Neill, autor de *Electra Enlutada*, obra essa que o próprio Magaldi (1992) relatou notar semelhanças com a peça de Nelson Rodrigues. Essa observação foi relatada por Santoro (1993), Nuñez (2005), Silva (2016) e Quadros (2018). Santoro (1993) pontua a semelhança entre a Electra do mito grego, a de O’Neill e a de Nelson Rodrigues, mas ressaltando que a diferença essencial entre elas se dá por conta da capacidade de Nelson Rodrigues de adaptar o tema à realidade brasileira. Já Quadros (2018), afirma que Nelson transpõe dois mitos além da Electra de O’Neill, a Electra Atrida e a Ocânide Electra. Nuñez (2005) também explora a questão da reatualização do mito de Electra, defendendo que há uma poética do espaço, uma vez que Moema traz poderes e saberes existentes no local em que habita. Santoro (1993), Nuñez (2005) e Quadros (2018) concordam ao ressaltar que ocorre uma resignificação dos mitos, por meio da qual Nelson utilizou determinadas características e acabou formando um novo, transpondo-o para a realidade brasileira.

Ainda sobre a semelhança entre as Electras e a construção da personagem Moema, Nuñez (2005) defende que há superposição de algumas imagens na construção da Moema rodriguiana: a mítica Yara, que transborda as ondas dos mares, fazendo os homens infiéis se afogarem, e a figura de Moema do poema de Santa Rita Durão, personagem amante de Caramuru, tendo se afogado no mar ao tentar alcançar a nau de seu amado nadando. Desse modo, “A Moema rodriguiana rememora, pois, a amante lendária de Caramuru por realizar no mar a vingança amorosa. Se nele não morre, ao contrário, mata” (p. 73). Silva (2016) também ressaltava a semelhança da Moema de Rodrigues à Moema de Caramuru e à Yara, mas ressaltando também que a personagem se aproxima de Iemanjá na mitologia

Iorubá, uma vez que ela afoga seus amantes no mar e os traz de volta à areia sem vida.

Além da exploração da semelhança de Moema com outras personagens da literatura, alguns autores investigam aspectos específicos da obra, como no caso de Quadros (2018), que analisa a peça a partir da morte, considerando-a um elemento propulsor para a composição das peças analisadas. Além disso, ele também ressalta a compreensão dos laços familiares como um laço mítico, por ser reatualizado e que exige ritos diários. A partir dessas elaborações, o autor propõe uma análise da morte e do sacrifício na peça *Senhora dos afogados*, defendendo que a presença da morte na peça tem a função de evocar que o destino dos laços familiares é a ruptura. Pinto (2009) dá enfoque, em sua análise, a elementos de moralização advindos do cristianismo, analisando questões como o sagrado e o profano e alguns elementos e símbolos religiosos. A autora relata que Rodrigues subverte o cristianismo e os elementos da tragédia grega na construção de suas peças, subtraindo do sagrado cristão tudo o que lhe dá virtude, resultando em uma tragédia em que o homem que não é virtuoso é castigado.

Outra questão investigada é a concepção do trágico na obra de Nelson Rodrigues, tema esse sobre o qual Medeiros (2009; 2010) se debruça. A autora introduz a possibilidade de avaliar algumas obras de Nelson como tragédias modernas, que unem características que podem ser consideradas paradoxais, além de que essas características possuem diversos sentidos mutáveis (MEDEIROS, 2009; 2010). Assim, a tragicidade das peças rodriguianas está relacionada a tabus da sociedade, crimes contra a moral, sendo “*Senhora dos afogados*” o modelo de tragédia de Nelson Rodrigues.

Alguns trabalhos também dão enfoque a alguns personagens específicos, como no caso de Silva (2016), que analisa a personagem Moema, tentando refletir acerca do discurso amoroso e sobre a relação da personagem com o objeto faltoso, conceituado por Lacan. Moema repre-

senta em seu corpo a ambivalência entre Eros e Tãtatos, tendo que lidar tanto com o amor pelo pai, como também com o desejo de matar aqueles que colocam em risco sua exclusividade para com o pai. Nascimento (2011), por sua vez, explora as personagens femininas na obra de Nelson Rodrigues. A autora expõe que tanto a dramaturgia de Nelson Rodrigues quanto a psicanálise se relacionam ao afirmarem que “a língua do inconsciente é a que liga a todos os seres humanos” (p. 11). Uma das personagens analisadas pela autora é a emblemática Moema de “*Senhora dos afogados*”. A partir disso, a autora explora as questões da feminilidade e do complexo de Édipo, tendo por enfoque a personagem Moema e também seu noivo.

A partir dessas breves reflexões, é possível notar como a produção de Nelson Rodrigues se mantém relevante e atual. Os trabalhos aqui citados servem, assim como o coro grego, como guias, apontando o caminho sobre o que já foi dito e o que ainda pode ser dito sobre a obra do autor.

Quadro 02- O mar que não devolve seus afogados: o Édipo em cena

A psicanálise está ligada ao teatro desde sua origem (QUINET, 2019). O inconsciente, ou a “*Outra cena*”, é frequentemente desvelado nos palcos, e isso não é diferente no caso da obra “*Senhora dos afogados*”, de Nelson Rodrigues. A seguir, serão explorados alguns aspectos do complexo de Édipo, proposto por Freud, que se mostram presentes nessa peça.

“*Senhora dos afogados*” conta a história da família Drummond, composta por D. Eduarda e Misael, os filhos do casal, Moema e Paulo e pela mãe de Misael (RODRIGUES, 2012). Há também a menção a Clarinha e Dorinha, outras duas filhas do casal, que morreram afogadas misteriosamente. Aparecem, por fim, o noivo de Moema e o coro de mulheres, que choram durante a peça, choram por uma mulher que fora morta há 19 anos. Toda a peça se desen-

volve na casa dos Drummond e no cais que fica próximo a ela.

Antes de proceder à análise do conteúdo da peça e de como a temática do complexo de Édipo se articula com ela, é importante ressaltar como “Senhora dos Afogados” constitui uma revolução no âmbito teatral tanto em temas de estrutura como também de temáticas tratadas. Aqui, vemos subjetividades em jogo e uma grande originalidade na composição dos personagens presentes na peça (MAGALDI, 1992). Ademais, é possível verificar a exploração de temáticas ligadas a grandes tabus, como os conflitos ligados à sexualidade e à burguesia. Na peça em questão, é possível verificar a presença de um dos principais interditos da sociedade ocidental: o incesto, presentificado aqui principalmente no desejo de Moema por seu pai.

Outro fator da peça é que aqui Nelson não faz apenas uma releitura do mito de Electra ou da peça a ela relacionada. Há uma verdadeira fusão desses aspectos, adicionando as características da valorização nacional e crítica à burguesia presentes no movimento modernista brasileiro que se expandia durante aquele período. Esses elementos inovadores fazem jus à fama de descobridor do teatro moderno brasileiro atribuída a Rodrigues (MAGALDI, 1992).

No que diz respeito à temática edipiana, um dos aspectos mais marcantes da peça é a relação entre Moema, D. Eduarda e Misael, uma vez que esta revela diversos aspectos do complexo de Édipo feminino. Logo durante o primeiro quadro do primeiro ato é possível notar indícios dessa relação, ainda que ela não tenha sido explicitamente revelada por Moema. Durante um diálogo com Paulo, que se queixa do fato da irmã só vestir roupas pretas, Moema afirma que só usará branco uma vez na vida e que este será o dia mais feliz de sua vida (RODRIGUES, 2012). Logo depois disso, a jovem diz que vai para o jardim esperar seu pai e desejar o dia em que ela se vestirá de branco. É interessante notar como a ideia de fantasiar com o dia de se vestir de branco (uma explícita referência ao casamen-

to), vem encadeada com a espera de Moema por seu pai. Pode-se inferir que há uma ligação entre essas duas ideias, como no caso da livre-associação proposta por Freud, na qual a fala possibilitaria o acesso a ideias recalçadas e inconscientes (FREUD, 1904/1996). Percebe-se, assim, a partir da fala de Moema, o desejo edipiano que esta nutre por seu pai.

Misael aparece pela primeira vez no Quadro 02 do Ato 01 (RODRIGUES, 2012). Durante esse ato, Moema se mostra solícita para com ele diversas vezes e quer conversar com ele sobre o banquete, ainda que D. Eduarda insista em falar sobre a morte de Clarinha. Moema fala que agora e para sempre é ela quem tirará os sapatos do seu pai e sobre como ela também sabe acariciar (como Clarinha). A partir dessa cena, é possível notar a rivalidade e disputa pela atenção de Misael entre Moema e D. Eduarda, inserindo-as mais uma vez na cena edipiana, na qual, segundo Nasio (2007), a menina deseja ser o falo do pai, tornando-se sua favorita. Esse aspecto da cena edipiana é visível também no comentário de Moema sobre como ela também sabe acariciar como Clarinha, sua falecida irmã. Moema deseja assim, ser o falo de seu pai, sendo nutrida pelo “desejo incestuoso de ser possuída por ele” (NASIO, 2007, p. 55). Esse aspecto da análise é confirmado posteriormente também a partir da recusa de Moema de não ser encarada como filha única de Misael e também pela fala da avó da jovem, que ressalta que, apesar de ser a filha única de Misael, ela ainda não é a única mulher na vida de Misael (RODRIGUES, 2012), reposicionando Moema no triângulo edipiano junto a sua mãe e seu pai.

Posteriormente, durante o quadro 02 do ato 02, Moema admite, para Misael, que matou suas irmãs, dizendo que é igual a ele, inclusive no aspecto de ser assassina (RODRIGUES, 2012). Isso relaciona-se com o Édipo à medida que, uma das alternativas que a menina encontra após ser negada por seu pai é identificar-se com ele, passando a tê-lo como modelo (FREUD, 1925/1996; NASIO, 2007). Esse desejo de

identificar-se, no caso de Moema, aparece não após a dessexualização de seu pai, mas ainda como um meio de aproximar-se dele, como a própria Moema diz para seu pai: “Querias, não querias? Um companheiro para teu medo e para tua insônia? Pai, eu tirei a vida de alguém... Eu matei... sou uma assassina- como tu!” (RODRIGUES, 2012, p. 66). Ainda nessa mesma cena, Moema relata que afogou as filhas, que seu pai amava, enquanto ela sofria em sua solidão, essa solidão pode ser relacionada com a fantasia de dor e privação explicitada por Nasio (2007), na qual a menina sente-se enganada por perceber que não é detentora de um falo. Nesse sentido, Moema, sentindo-se privada de um falo, demanda-o a seu pai, e posteriormente deseja ser o falo dele, mas para isso precisou afogar suas irmãs, uma vez que, assim como sua mãe, Moema enxergava em suas irmãs um obstáculo para conquistar seu pai.

Outro aspecto analisável da relação edipiana entre Moema e seu pai, quando no quadro 02 do ato 03 esta finalmente atesta ser a única mulher de sua casa e única na vida de Misael depois que este matou D. Eduarda (RODRIGUES, 2012). Moema, tomada pela embriaguez de seu triunfo, acredita ter finalmente se tornado o falo de seu pai. Entretanto, esta só conseguiu beijá-lo depois que ele morreu, o que pode ser interpretado como a impossibilidade da completude total, justamente por conta da castração, a falta constitucional de cada sujeito, como apontado por Nasio (2007).

Um terceiro personagem que desempenha um papel importante no complexo de Édipo de Moema é sua mãe, D. Eduarda. Durante diversos momentos da peça, a ligação de Moema e sua mãe e o laço identificatório da feminilidade entram em cena. Um exemplo prático disso são as mãos das duas, como colocado por Nelson Rodrigues (2012) em: “Mãe e filha estão em pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mãos coincidem muito; e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça”

(p. 09). Sobre essa ligação, Paulo, o irmão de Moema, diz para a irmã: “Tu nasceste da nossa mãe, ela está em ti!” (RODRIGUES, 2012, p. 23), afirmação a qual a irmã responde dizendo: “Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... (...) São elas que me ligam à minha mãe...” (p. 24). Ambas as situações ressaltam o laço de ligação entre mãe e filha- o laço da feminilidade. Esse laço também entra em cena durante o complexo de Édipo- depois de sexualizar seu pai, a menina volta-se para a mãe, olhando para ela como um modelo de feminilidade (NASIO, 2007). No caso de Moema, este laço é repudiado e amado ao mesmo tempo, mostrando um afeto ambíguo. Isso pode ser verificado durante o quadro 02 do ato 02, quando Misael fala para Moema que suas mãos parecem as de sua mãe (RODRIGUES, 2012) e que conseguiria amá-la se não tivesse rosto, pois ver o rosto dela o lembra que Moema não é sua esposa. Moema então pede para que ele esqueça que ela tem rosto e tenta usar suas mãos para seduzi-lo. Com esse ato, Moema mostra a ambiguidade de seu afeto por esse laço com sua mãe, pois ama e, ao mesmo tempo, sente repugnância por suas mãos durante diversos momentos da peça por serem o elemento que a ligam a sua mãe. Por outro lado, essas mãos também são úteis, pois são a única coisa que seduz seu pai, ainda que ele não se atraia propriamente por Moema. Dessa forma, pode-se notar a ambiguidade do afeto de Moema para com sua mãe e para com o laço entre elas, tal como ocorre no Édipo feminino, no qual, em um primeiro momento, a menina se desaponta com sua mãe e sente raiva dela por acreditar que ela a tenha privado da posse do falo (FREUD, 1925/1996; NASIO, 2007), ao mesmo tempo que depois retorna a ela para ver como ela seduz o pai (NASIO, 2007).

Posteriormente, já no último ato da peça, Misael, convencido por Moema, mata D. Eduarda cortando suas mãos (RODRIGUES, 2012). É interessante notar que o crime não foi

cometido diretamente pelas mãos de Moema, ou seja, pela parte que a ligava a sua mãe. Pouco depois, Moema tenta se ver no espelho, “Mas a imagem que este transmite não é a sua, e sim de D. Eduarda. Esta aparece de luto e Moema de branco” (p. 97). Assim, é possível elaborar a reflexão de que, ainda que Moema tenha perdido o laço concreto que a ligava com sua mãe, ou seja, suas mãos, ainda há um laço que não se perdeu- o da feminilidade.

Um outro personagem, cuja cena edípica é passível de ser explorada, é o noivo de Moema. Ele é filho de Misael com uma prostituta, que fora morta pelo Drummond no dia de seu casamento (RODRIGUES, 2012). Diversos boatos rondam o noivo, dizem que ele passa o dia com mulheres da vida, possui muitas tatuagens com nomes de prostitutas e que ele só acha graça nesse tipo de mulher. É possível relacionar esse tipo de desejo com o texto do Freud (1910/1996) “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens- Contribuições à Psicologia do Amor I” quando ele se refere ao “amor à prostituta”. Nesse texto, Freud diz que o adulto pensa conscientemente em sua mãe como uma pessoa pura e intocada, portanto, esse amor à prostituta vem em oposição a essa ideia. Entretanto, durante a adolescência, essa diferença desaparece, tal como para o noivo essa diferença não necessariamente existe, uma vez que sua mãe era uma prostituta. Durante a história, é revelado que o noivo só se relacionou com Moema para se vingar de seu pai por ter possuído e matado sua mãe (RODRIGUES, 2012). Para concretizar sua vingança, o noivo decide possuir uma Drummond- a esposa de Misael. Esse ódio do noivo para com seu pai- Misael- é um ódio edípico. Durante o Édipo, o menino é tomado pelo desejo incestuoso de possuir sua mãe e passa a sentir ódio de seu pai, desejando suprimi-lo (FREUD 1950/1996; NASIO, 2007). Essa atração edípica pela mãe é relatada pelo noivo quando ele, ao falar para D. Eduarda que a ama, é respondido por ela dizendo que “Ainda é tua mãe, e não eu... Não é por mim, é por tua mãe.”

(RODRIGUES, 2012, p. 61). A fala de D. Eduarda traz à cena a relação edípica do noivo com sua mãe- relação confirmada na cena na qual o noivo leva-a para se deitar na cama de sua mãe. Pode-se dizer que o noivo não era literalmente apaixonado por ela, mas sim por aquilo que ela poderia representar- a figura de sua falecida mãe. A atração do noivo por sua sogra aponta, portanto, para a relação edípica do noivo de atração por sua mãe e pelo desejo de vingança por seu pai.

Um último personagem sobre o qual é possível traçar algumas ponderações acerca do complexo de Édipo é Paulo, o irmão de Moema. Paulo é um personagem que aparece pouco na peça, mas durante os momentos em que ele aparece é notável a importância de sua relação com sua mãe para o desenvolvimento da trama. Durante o Quadro 02 do Ato 02, Paulo resiste ao acreditar no que Moema diz sobre sua mãe ter fugido com seu noivo e retruca dizendo:

Minha mãe não se entregaria a outro homem... É tão pura, tão sem culpa, que, às vezes, eu imagino- se ela tirasse todas as roupas, ainda não estaria nua, não conseguiria ficar nua! As outras mulheres, sim; não minha mãe!...(RODRIGUES, 2012, p. 75).

Nessa cena, vemos como Paulo separa a figura da mãe casta da figura da prostituta, como apontado por Freud (1910/1996). O autor aponta, entretanto, que essa impressão se esvai com o tempo, tal como se dá também na peça rodriguiana. Durante o terceiro ato da peça, Paulo mata o noivo de Moema e aponta que “Podia ter matado o marido e não o amante... (...) Não podia?... Podia ter matado nosso pai... (...) Tão culpado o marido quanto o amante; os dois a possuíram” (RODRIGUES, 2012, p. 91). É interessante notar que o que move esse afeto em Paulo não é o fato de sua mãe ter sido morta, mas o fato de outros homens terem possuído ela. Dessa forma, Paulo revela, assim, seu desejo Edípico por sua mãe, desejando vingá-

-la por não ter podido possuí-la e também por ela ter sido possuída por seu pai. Assim, retorna-se à proposição clássica do complexo de Édipo proposta por Freud (1910/1996), na qual o menino deseja a mãe para si e passa a odiar seu pai e deseja suprimi-lo. Esse desejo de Paulo se confirma no momento em que ele, antes de se matar, beija as mãos de Moema por serem parecidas com as da mãe (RODRIGUES, 2012), confirmando, assim, seu desejo edípiano por sua falecida mãe, apegando-se, assim, ao que havia restado dela, as mãos de Moema.

Assim, “Senhora dos afogados” (RODRIGUES, 2012) é uma peça que coloca o inconsciente em cena. O que se passa em nossa trama inconsciente e é recalcado em decorrência de seu conteúdo, é levado a cabo no palco, sendo encenado de maneira “concreta”, como apontado por Quinet (2019), proporcionando uma encenação do inconsciente, de um texto que se torna um espetáculo. Nesse sentido, pode-se pensar na arte como um dos possíveis mecanismos que facilitaria nosso acesso a essas fantasias e desejos inconscientes que recalamos. É interessante notar como esse intercâmbio entre palco e inconsciente se dá justamente na fase mítica das peças de Nelson Rodrigues (MAGALDI, 1992). Destaca-se, assim, a importância também do mito para o desenvolvimento dessa trama, uma vez que é por via desse discurso que são colocadas em cena as contradições do personagem que evidenciam a Outra Cena inconsciente, possibilitando uma aproximação do discurso psicanalítico (CAVALCANTI; POLI, 2018).

Em suma, a peça dramaturgicamente aponta, de maneira cênica, para a impossibilidade do escape do complexo de Édipo, algo já apontado por Nasio (2007). As palavras de Moema, a senhora dos afogados, ecoam ao dizer “Compreende por que eu as dei ao mar, a esse mar que não devolve os afogados?” (RODRIGUES, 2012, p. 68), pois, assim como não é possível escapar do mar que não devolve seus afogados e de sua senhora, também não podemos escapar de nosso inconsciente e, portanto, do complexo de Édipo.

Descem as cortinas

Tal como toda peça tem seu fim no palco, mas continua ecoando em seus espectadores, esse escrito também pretende deixar algumas provocações para seus leitores. Primeiramente, ressaltam-se os avanços realizados aqui a partir das novas elaborações permitidas pela estrutura na qual o trabalho foi redigido, alcançando novas compreensões a partir do uso da linguagem poética e teatral. Foi possível, por meio do intercâmbio entre teatro e psicanálise, alçar novos horizontes teóricos, que apontam para quão revolucionária e reveladora foi a proposta rodriguiana para os palcos nacionais. Nelson Rodrigues e Freud, cada um a sua maneira, não se pouparam em demonstrar as ambivalências e conflitos do ser humano e sua complexidade psíquica.

O presente artigo tinha por objetivo investigar psicanaliticamente a peça “Senhora dos afogados”, dando enfoque especial à temática do Complexo de Édipo. Foi possível notar a estreita ligação da obra com a temática, justamente ao encenar um fenômeno universal que acontece no campo da fantasia. Por meio da relação de Moema com seu pai e de D. Eduarda com seu filho e com o Noivo de Moema foi possível evidenciar os fenômenos edípianos presentes na temática da peça.

Por mais que esse manuscrito aborde a questão do Édipo na obra, ressalta-se a escassez de artigos publicados sobre essa peça. Ademais, este trabalho se restringiu à proposição freudiana do complexo de Édipo, ficando em aberto o espaço para elaborações a partir de outras compreensões do processo edípiano. Por fim, espera-se também que esta investigação desperte o interesse dos pesquisadores da área pelo intercâmbio entre teatro e psicanálise, uma vez que este se mostrou um terreno extremamente fértil para diversas elaborações.

Referências

- ALVES, R. B.; ALMEIDA, M. T. F. de. Da perda do objeto: o encontro sobre o abismo. *Psicologia USP*, 28(1), 102–107, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/RmBkxd-8qjbBgXj938b4DD6y/?lang=pt/> . Acesso em: 08 mar. 2021.
- ALVES, J. C. M.; NOE, M. Myth and mad-

- ness in Grupo Galpão's expressionistic production of *Álbum de Família*. *Latin American Theatre Review*, 22(2), 19–36, 2002. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1372/1347>. Acesso em: 01 mar. 2021.
- ARMSTRONG, R. H. A Tragédia de Hamlé-dipo: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud. *Codex- Revista de Estudos Clássicos*, 6(2), 82–93, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/21596>. Acesso em: 08 nov. 2020.
- CARVALHO, I. G. de. Fetishism as theatrical device in Nelson Rodrigues's *Os Sete Gatinhos*. *Journal of Lusophone Studies*, 1(2), 30–49, 2016. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/108>. Acesso em: 01 mar. 2021.
- CAVALCANTI, C. A. T.; POLI, M. C. Tragédia grega e psicanálise : a outra cena e o Édipo. *Memorandum*, 34, 131–149, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6862>. Acesso em: 08 nov. 2020
- COSTA, A.; BONFIM, F. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a. *Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica*, 17(2), 229–245, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/gpzcvrZkmPnjzNHCPFVNJ3w/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- COSTA, E. F. L. DA; BOTTOLI, C. (Re)Pensando O Complexo Édipo Na Contemporaneidade E As Novas Configurações Familiares. *Barbarói*, 40, 48–62, 2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/4055>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 189-199). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1924).
- FREUD, S. A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 153-161). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1923).
- FREUD, S. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 271-286). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1925).
- FREUD, S. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 1, pp. 217-331). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1950 [1892-1899]).
- FREUD, S. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Demencia Paranoídes). Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 12, pp. 13-89). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1911).
- FREUD, S. O método psicanalítico de Freud. Em: Freud, S. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp. 233-240). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original publicado em 1904).
- FREUD, S. Sobre as teorias sexuais das crianças. Em S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 187-204). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1908).
- FREUD, S. Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à Psicologia do Amor I). Em: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund

- Freud (Vol. 11, pp. 167-180). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1910).
- GEORGE, D. S. The stagecraft of Nelson Rodrigues: “Vestido de Noiva.” *Confluencia*, 17(2), 26–34, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27922852>. Acesso em: 01 mar. 2021.
- GRUNER, R.; WEINMANN, A. de O.; SOUZA, P. M. de. Schreber escritor. *Psicologia Clínica*, 32(3), 495–514, 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652020000300005. Acesso em: 10 fev. 2021.
- IRRIBARY, I. N. O que é pesquisa psicanalítica? *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 115–138, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v6n1/v6n1a07.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- LAPLANCHE, J.,; PONTALIS, J. B. Vocabulário da psicanálise (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAGALDI, S. Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações (2a. ed.). São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, S. Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- MEDEIROS, E. de. Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos Afogados. *Sínteses*, 14, 218–244, 2009. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/1228>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- MEDEIROS, E. de. A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues. (Tese de doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2010. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/343671.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- MOREIRA, J. de O. Édipo em Freud: o movimento de uma teoria. *Psicologia Em Estudo*, 9(2), 219–227, 2004. Disponível em: www.scielo.br/j/pe/a/9HW3v6rz3q6hxDnyx-6QQ9JB/?lang=pt. Acesso em: 20 dez. 2020.
- MOREIRA, J. de O.; BORGES, A. A. P. A castração e seus destinos na construção da paternidade. *Psicologia Clínica*, 22(2), 71–81, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/qppZkssfSWCcJYPm7n3MbtB/?lang=pt>. Acesso em: 09 nov. 2020.
- NASCIMENTO, J. M. G. C. Os (des)caminhos das mulheres no teatro de Nelson Rodrigues: uma articulação entre o teatro e a psicanálise. (Dissertação de mestrado). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/2232>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- NASIO, J. D. Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- NUÑEZ, C. F. P. Electra nos trópicos: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 25, 67–84, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9019>. Acesso em: 08 abr. 2021.
- PECHSTEIN, I. Melodrama, Camp, and sexuality in Nelson Rodrigues’s *O Beijo no Asfalto*. *Latin American Theatre Review*, 52(2), 81–98, 2019. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/11716>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- PINTO, L. N. Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. (Dissertação de mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2009. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vu-find/Record/UNICAMP-30_ae7a4bb6d74e-893e8beb1e514a0d4085. Acesso em: 01 mar. 2021.
- QUADROS, D. M. de. A morte na carne rom-

pendo com os míticos laços familiares: *Sacrifício em Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947), de Nelson Rodrigues. (Dissertação de mestrado). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS, Brasil, 2018. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/9135> . Acesso em: 01 mar. 2021.

QUINET, A. *O inconsciente teatral- psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos e divãs edições, 2019.

ROCHA, F. D. S. Nelson Rodrigues through the keyhole; and what we saw there. *Luso-Brazilian Review*, 47(1), 71–88, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40985174> Acesso em: 02 abr. 2021.

RODRIGUES, N. *Senhora dos afogados*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTORO, S. Reescritura do mito em Nelson Rodrigues. *Itinerários*, 5, 231–243, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2457> . Acesso em: 03 mar. 2021

SANTOS, A. dos. *A tragédia grega: um estudo teórico*. *Revista Investigações*, 18(1), 41–67, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501> . Acesso em: 02 mar. 2021.

SILVA, A. R. da. *O objeto faltoso em Moema de Nelson Rodrigues: do personagem ao processo criativo*. (Dissertação de mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/21724> . Acesso em: 02 abr. 2021

SOUSA, L. G. V. de; LEVISKI, C. E. Míticas, psicológicas e tragédias cariocas: um recorte da dramaturgia rodrigueana. *Caderno PAIC*, 14(1), 471-488, 2013. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/30> . Acesso em: 02 abr. 2021

VALERIM, S. *Arte - da fantasia ao real*. *Opção Lacaniana Online Nova Série*, Ano 2(Número 4), 1–6, 2011. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_4/Arte_da_fantasia_ao_real.pdf . Acesso em: 8 nov. 2020.

Submissão: junho de 2022

Aceite: abril de 2023