



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

ALBIANA ARISTÓTELIS DE ALBUQUERQUE

**O COMPLEXO DE ÉDIPO E DE ELECTRA EM SENHORA DOS AFOGADOS DE
NELSON RODRIGUES: IMAGENS E SÍMBOLOS DA INTERDIÇÃO DO DESEJO**

CAJAZEIRAS - PB

2019

ALBIANA ARISTÓTELIS DE ALBUQUERQUE

**O COMPLEXO DE ÉDIPO E DE ELECTRA EM SENHORA DOS AFOGADOS DE
NELSON RODRIGUES: IMAGENS E SÍMBOLOS DA INTERDIÇÃO DO DESEJO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira
Júnior**

CAJAZEIRAS - PB

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB – 15/046
Cajazeiras - Paraíba

A345c Albuquerque, Albiana Aristótelis de.
O Complexo de Édipo e de Electra em Senhora dos Afogados de Nelson Rodrigues: imagens e símbolos da interdição do desejo / Albiana Aristótelis de Albuquerque. - Cajazeiras, 2019.
36f.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2019.

1. Análise literária. 2. Nelson Rodrigues. 3. Senhora dos Afogados. 4. Complexo de Édipo. 5. Complexo de Electra. 6. Imagens. I. Ferreira Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

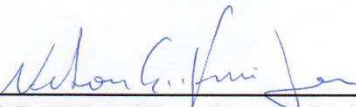
ALBIANA ARISTÓTELIS DE ALBUQUERQUE

**O COMPLEXO DE ÉDIPO E DE ELECTRA EM SENHORA DOS AFOGADOS DE
NELSON RODRIGUES: IMAGENS E SÍMBOLOS DA INTERDIÇÃO DO DESEJO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa,
do Centro de Formação de Professores da
Universidade Federal de Campina Grande – *Campus*
de Cajazeiras - como requisito de avaliação para
obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 09/12/2019

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)



Prof.ª Dr.ª Lúcia Regina Calado de Medeiros
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 1)



Prof. Esp. Abdoral Inácio da Silva
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 2)

Prof.ª Dr.ª Nazareth de Lima Arrais
(UAL/CFP/UFCG - Suplente)

A Maria Chagas Vieira (*in memoriam*).
Aos meus pais, por todo o apoio e confiança.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida e pela força motivadora que me fez prosseguir na caminhada rumo aos meus objetivos.

Aos meus pais, Fátima e Sinval, por todo apoio, e principalmente, pelos exemplos de vida, foi vendo vocês que aprendi a lutar pelos meus sonhos. A vocês meu infinito amor e gratidão.

Ao meu esposo Washington, por priorizar meus propósitos e apaziguar meu coração em momentos de luta. É, de fato, companheiro para todas as horas. A ti, todo meu amor.

A minha família, por todas as palavras de incentivo e pelo aconchego oferecido em todos os momentos.

Ao meu grande amigo Tácio, o presente que a vida tão gentilmente me concedeu. Obrigada pelo incentivo, pelos momentos de imensa alegria e por sua amizade. É com certeza, um irmão para mim.

Aos meus verdadeiros amigos, que estando presentes em minha vida, me fazem seguir adiante com ânimo e força.

Agradeço a meu orientador Nelson Ferreira Júnior, por ter me acolhido, por sua generosidade e paciência, minha imensa gratidão.

Ao meu professor Elri Bandeira por ter me apresentado o teatro rodrigueano e ter contribuído imensamente com a realização dessa pesquisa, muito obrigada.

Aos meus professores, por todos os conhecimentos adquiridos e por fazerem parte de um sonho. Em especial, a professora Erlane, dona de um coração imensamente generoso e acolhedor, serei eternamente grata.

“Por detrás da alegria e do riso, pode haver uma natureza vulgar, dura e insensível. Mas, por detrás do sofrimento, há sempre sofrimento. Ao contrário do prazer, a dor não tem máscara”.

Oscar Wilde

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como as imagens presentes em *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues relacionam-se simbolicamente com os complexos de Édipo e de Electra. Para tanto, partimos dos estudos de Freud (1996) sobre consciente e inconsciente, e, ainda, perpassamos pelos conceitos dos complexos de Édipo e de Electra, com base nas teorias freudianas e nas teorias de Laplanche (2001). Além disso, embasamos nosso estudo a partir dos teóricos Sábato Magaldi (1992 – 1998 – 2004), Hugo Adler Pereira (1998) e Ruy Castro (1992) que contribuíram para a compreensão do contexto histórico do teatro brasileiro e da vida e obra de Nelson Rodrigues. Quanto as principais teorias utilizadas para a análise da peça, recorreremos às obras de Jean Chevalier (1999) e Patrice Pavis (2007). Nosso trabalho consiste numa abordagem qualitativa, de cunho bibliográfico, e nossa análise propõe uma relação entre os elementos do texto dramático com os complexos de Édipo e de Electra, relacionando, assim, o texto literário com estudos psicanalíticos, para por fim procurar estabelecer relações de sentido entre imagens, símbolos e a interdição dos complexos nas personagens de *Senhora dos afogados*.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Senhora dos afogados. Imagens. Complexo de Édipo. Complexo de Electra.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze how the images presented in *Senhora dos Afogados*, by Nelson Rodrigues, symbolically relate to the Oedipus and Electra complexes. To do so, we start from Freud's (1996) studies on conscious and unconscious, and we also go through the concepts of the Oedipus and Electra complexes, based on Freudian theories and on Laplanche's (2001) theories. In addition to that, we base our study on the theorists Sabato Magaldi (1992 - 1998 - 2004), Hugo Adler Pereira (1998) and Ruy Castro (1992), who contributed to the understanding of the historical context of Brazilian theater and Nelson Rodrigues's life and work. As to the main theories used for the analysis of the play, we resorted to the works of Jean Chevalier (1999) and Patrice Pavis (2007). Our work consists of a qualitative approach, bibliographic in nature, and our analysis proposes a relationship between the elements of the dramatic text with the Oedipus and Electra complexes, thus relating the literary text with psychoanalytic studies, in order to finally establish relations of meaning among images, symbols, and the interdiction of the complexes in the characters of *Senhora dos afogados*.

Keywords: Nelson Rodrigues. Senhora dos Afogados. Images. Oedipus Complex. Electra Complex.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NELSON RODRIGUES E O TEATRO BRASILEIRO	12
2.1 “O anjo pornográfico”	13
NO TEATRO RODRIGUEANO	17
3.1 O inconsciente e os complexos de Édipo e de Electra	17
3.1.1 O Complexo de Édipo	18
3.1.2 O Complexo de Electra	20
3.2 Imagens e símbolos	21
4 SENHORA DOS AFOGADOS: IMAGENS E SÍMBOLOS DA INTERDIÇÃO	24
DO DESEJO	24
4.1 O mar	25
4.2 A ilha	27
4.3 As máscaras	28
4.4 As mãos	29
4.5 O espelho	30
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	35

1 INTRODUÇÃO

O Modernismo brasileiro foi um vasto movimento cultural do início do século XX que revolucionou as criações artísticas. O teatro, no entanto, teve uma adesão lenta às propostas defendidas pela nova estética literária que surgia.

No escopo deste trabalho, foi introduzida uma breve contextualização de como a dramaturgia brasileira deu seus primeiros passos rumo à modernidade. Exploramos a vida e a fortuna crítica de Nelson Rodrigues, o dramaturgo que revolucionou a arte teatral no país, rompendo com os paradigmas instaurados nas criações dramáticas.

Partindo de uma visão geral do teatro brasileiro da época, para as particularidades do drama de Nelson Rodrigues, passamos a analisar uma de suas principais criações: *Senhora dos afogados* (SDA)¹, escrita em 1947 e encenada pela primeira vez em 1954.

SDA é a história de um drama familiar, que envolve uma gama de temas como incestos, assassinatos, vingança e uma mistura de ódio e adoração. Trata-se de uma peça rica em imagens e símbolos, que trazem consigo inúmeras possibilidades de leitura e interpretações.

Diante disso, surgiu a seguinte inquietação: como poderíamos estabelecer uma relação entre as imagens representadas em SDA e suas simbologias, do ponto de vista subjetivo, com a interdição dos desejos associados na peça aos complexos de Édipo e de Electra?

Contudo, é importante destacar, que a literatura no período do modernismo brasileiro utilizava-se de um mecanismo literário que buscava a construção de uma arte engajada com o meio social, e para tanto, em alguns casos, fazia-se o uso das formas, das imagens, dos símbolos, entre outros meios, a fim de relacionar a arte com a vida real.

Nessa perspectiva, o principal objetivo dessa pesquisa é analisar como as imagens e os símbolos em SDA associam-se a interdição dos desejos manifestados pelas principais personagens da peça diante dos complexos de Édipo e de Electra.

Para tanto, observamos primeiramente, como esses complexos se manifestam e desenvolvem-se, e, como, segundo Freud, entram em estado de latência até serem superados. Em seguida, pesquisamos como se constroem os conceitos de imagem e de símbolos, e como esses elementos podem ser apresentados na literatura.

¹ A partir desse momento a obra *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues será apresentada no decorrer do texto sob a abreviação SDA.

A partir dessas teorias, as imagens apresentadas em SDA, e selecionadas para análise, serão trabalhadas separadamente, por seções, nas quais procuramos entender como essas figuras se relacionam com as teorias abordadas, e, entre si, para a construção de sentidos.

Em relação aos estudos realizados com o teatro de Nelson Rodrigues, foram abordados temas relacionados aos símbolos presentes nas obras, principalmente nas peças míticas, contudo, percebemos uma lacuna. Isso nos suscitou a necessidade de entender como alguns elementos narrativos presentes nos textos são essenciais para a construção de significados, que podem interferir na construção de um entendimento sobre determinadas situações ou personagens. No caso de SDA, a análise vai além de corroborar que existe a presença de relações incestuosas na peça, mas, procurar desenvolver uma análise que relacione os elementos do texto teatral aos complexos freudianos.

Quanto ao tratamento teórico-metodológico que foi empregado na pesquisa, a mesma é de cunho bibliográfico. Utilizamos para tal, a abordagem qualitativa, que segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 128) trata-se de um método em que: “o ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados”, ou seja, o propósito é compreender as propostas significativas consideradas no próprio *corpus* da pesquisa.

Para tanto, foram utilizadas as obras de Sábato Magaldi em *Moderna Dramaturgia Brasileira* (1998), *Panorama do teatro brasileiro* (2004) e Victor Hugo Adler Pereira com *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (1998), que discorrem sobre o percurso da dramaturgia e traça um breve histórico do teatro no Brasil entre as décadas de 1940 a 1960, enfatizando os problemas enfrentados tanto pelos dramaturgos, que se preocupavam em produzir peças que atendessem ao gosto do público, quanto pelas companhias de teatro, que enfrentavam diversos fatores externos que dificultavam o desenvolvimento de sua arte.

Após traçar um panorama do teatro no Brasil, discorreremos sobre o percurso daquele que foi um dos precursores do teatro moderno: Nelson Rodrigues. Para isso, utilizamos a obra de Ruy Castro, *O Anjo Pornográfico* (1992) e as teorias de Magaldi, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992).

Em seguida, aplicamos as teorias estudadas à análise de SDA. E, para a realização dessa seção, utilizamos os textos de Sigmund Freud (1996) *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*, que trazem as considerações do psicanalista sobre os complexos de Édipo masculino e feminino, este último denominado por Jung de complexo de Electra, a obra de Patrice Pavis (2007) *Dicionário de teatro* e os estudos de Jean Laplanche (2001) *Vocabulário da psicanálise*, ambas utilizadas para a consulta de alguns termos que foram fundamentais para o desenvolver dos nossos estudos.

Por fim, o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier (1999) e o *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* de Agripina Ferreira (2013), que traz um compilado de estudos sobre os símbolos, e que, foi essencial para a compreensão das imagens trabalhadas em SDA.

A princípio, a pesquisa apresenta um panorama do teatro da década de 1940, assim como os avanços que essa arte alcançou com os trabalhos de Nelson Rodrigues, além de expor as nuances do teatro rodrigueano. No capítulo seguinte, tratamos dos conceitos de consciente e inconsciente para Freud, e como esses elementos são fundamentais para o estudo dos complexos de Édipo e de Electra abordados nessa seção, tais quais os conceitos de imagem e de símbolos. No último capítulo, exploramos o universo de SDA, e adentramos na análise das imagens selecionadas para o estudo da peça em questão. Ainda nesse bloco, dividimos em tópicos cada imagem analisada, apontando alguns momentos em que essas figuras aparecem na peça, e formulando possíveis construções de sentido para cada uma delas, a fim de responder o problema acima apresentado.

Por fim, traremos um compilado dos resultados alcançados com a análise da peça, tais quais suas contribuições para o meio literário e o possível desenvolvimento de outras pesquisas relacionadas às abordagens psicanalíticas e simbólicas.

2 NELSON RODRIGUES E O TEATRO BRASILEIRO

A força inovadora da Semana de Arte Moderna de 1922 revolucionou a poesia, as artes plásticas, a arquitetura, entre outras vertentes da arte em geral. Contudo, o teatro brasileiro ainda se mostrava resistente às mudanças advindas da nova escola literária que surgia, isso por que a modernização do teatro divergia dos interesses dos empresários teatrais e do público que persistiam em eleger como teatro apenas as peças feitas “para rir”.

As percepções que se tinham do teatro nessa época, perpassam as noções estabelecidas no que diz respeito ao que seria uma arte idealizada e a arte real do momento. Desenvolvia-se a partir dessa separação, o que os críticos apontavam como o “teatro sério”, baseados principalmente nos modelos europeus, e o “teatro para rir”, que como a própria denominação sugere, tratava-se de comédias, ou “chanchadas”, como eram conhecidas.

Diante dessa dicotomia, Pereira (1998) apresenta concepções do panorama geral da arte dramática, formulada perante entrevistas realizadas por Daniel Caetano com dramaturgos, empresários teatrais e críticos, que em concordância pensavam o teatro como um mercado que servia primeiramente aos interesses do público:

Desse modo, resolve-se a contradição de que a dicotomia “teatro sério”/“teatro para rir” se apresente nas declarações de muitos dos artistas-empresários ou dramaturgos que só realizavam o segundo gênero de espetáculos. Nesse caso, surgiam justificativas de má qualidade de suas realizações e, mais raramente, defesas parciais da validade do gênero. O reconhecimento de estar fazendo concessões em virtude de circunstâncias adversas do meio cultural funcionava como uma espécie de álibi que possibilitava salvar a integridade do entrevistado (PEREIRA, 1998, p. 46).

Essa posição, ocupada pelo teatro, começa a mudar em meandros dos anos 1940, quando é levado ao palco um espetáculo que traz consigo inúmeras discussões e críticas sobre a possível modernização que o teatro brasileiro estaria propenso a sofrer.

Em 1943, estreia *Vestido de Noiva*, a primeira peça de Nelson Rodrigues, que sob a direção de Ziembinski, tornou-se precursora de um novo modo de fazer teatro, ultrapassando todas as expectativas do que se buscava em termos de renovação para a arte dramática. Nelson Rodrigues rompeu, a partir daquele momento, a relação de subordinação com o

público, apresentando uma arte totalmente inversa àquilo que as grandes massas das plateias brasileiras estavam acostumadas a assistir.

Essa independência, contudo, não foi adotada de imediato pelos demais dramaturgos da época, mas estava marcando um começo para tal determinação. Em entrevista a Daniel Caetano, Nelson Rodrigues declarou que seu único comprometimento era com a arte e afirmou que: “o autor que pensa no público mata a obra de arte” (PEREIRA, 1998, p. 74).

O que o escritor sugere é que o teatro, assim como as demais produções artísticas precisam desenvolver conteúdos que estejam compromissados com a vida social de um povo, sejam suas glórias ou suas mazelas, como o próprio Nelson costumava discorrer em suas criações.

Assim como Aristóteles sugere em sua obra, a *Poética*, a respeito de como é dividido o gênero dramático, acreditava Nelson Rodrigues que as peças trágicas causavam efeitos mais satisfatórios que a comédia. As “chanchadas” dos anos 1940 eram encenações que representavam eventos ditos “baixos”, situações que despertavam apenas o riso, quase sempre sem nenhum ensinamento ou mensagem relevante. Para nosso dramaturgo, as peças que despertavam apenas o riso eram: “[...] tão obscena e idiota como seria uma missa cômica” (RODRIGUES *apud* PEREIRA, 1998, p. 17).

Dessa forma, confirma-se a percepção clássica de tragédia, proposta por Aristóteles², na qual Nelson Rodrigues baseava-se para as construções de seus dramas, e de um teatro que levava ao público cenas fortes, com desfechos violentos e situações catastróficas.

2.1 “O anjo pornográfico”

O título dessa seção faz referência ao livro de Ruy Castro (1992), que discorre sobre a vida de Nelson Rodrigues, assim como suas influências e seu drama. Nessa biografia, temos retratada a vida de um homem em busca constante por reconhecimento e conforto para a família, envolto por lutas, perdas e superações.

Nelson Rodrigues nasceu em Recife, no dia 23 de agosto de 1912, filho de Maria Esther e Mário Rodrigues. Este último, depois de deixar os cargos políticos se dedicou ao jornalismo, levando consigo os filhos, entre eles o próprio Nelson.

² Para Aristóteles “a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (1997, p. 24).

Foram intensos anos entregues às notícias e aos conflitos que as rodeavam naquele tempo, e muitas foram às revistas por onde o jovem Nelson passou até alcançar seu espaço nos palcos. Na maioria das vezes, as mudanças de trabalho se davam em decorrência de complicações motivadas por notícias que Nelson Rodrigues se recusava a expor de forma branda, ou até mesmo, por aumentar os tons drásticos dos acontecimentos.

E, levando em consideração o contexto histórico do momento, não era para menos, já que se vivia uma radicalização política advinda do regime militar, que detinha grande atenção das mídias, tanto no que diz respeito às reações negativas que provocavam, quanto às manifestações de apoio ao governo vigente. No entanto, cabe salientar, que Nelson Rodrigues mostrava-se a favor do governo, deixando clara sua opinião: “não ando em comissão, nem em manifesto, nem em maioria, nem em unanimidade” (RODRIGUES *apud* CASTRO, 1992, p. 370).

Contudo, incomodava o dramaturgo, o fato dos estigmas políticos estarem tomando conta dos palcos e se espalhando por esse meio de maneira desenfreada. Contrário a isto, ele procurava manter suas obras longe desse viés, calcando seus textos em temas recorrentes da vida humana, e, preferencialmente, em contextos psicológicos.

Magaldi (2004) em *Panorama do teatro brasileiro* discorreu de maneira objetiva sobre os rumos da dramaturgia no Brasil e sobre a importância de Nelson Rodrigues para a modernização dessa arte. O autor expõe o impulso revolucionário que *Vestido de Noiva* revelou aos palcos e a criação teatral, de modo a exercer influência e ser tida como destaque por todos os veículos de imprensa da época, sendo comparada às grandes criações universais.

O grande reconhecimento veio da inovação cênica que se deu na encenação de *Vestido de Noiva* que quebrou com os paradigmas muito estabelecidos, trazendo aos palcos um show de luzes e de mudanças na temática. A partir daquele momento estava diante do público não somente cenas cotidianas, mas o inconsciente, que fazia os espectadores viajarem por novos caminhos, e enxergarem novas propostas de ver e entender a arte literária.

É esse o quadro que pinta Magaldi quando afirma que:

A retórica da geração anterior, geralmente sublitéria (quebrada apenas em livro por Oswald de Andrade), deu lugar à especificidade cênica do diálogo. Nelson Rodrigues guindou de novo o teatro ao carro da literatura, e, dessa vez, como contribuição própria de dramaturgos, e não de escritores subsidiariamente atraídos pelo palco. Afirma-se em todo o Brasil uma nova geração de autores teatrais, que, direta ou indiretamente, se valeram das conquistas do criador de *Vestido de noiva*. Se faltassem a Nelson Rodrigues outros méritos, só esse marcaria com privilégio o seu lugar na dramaturgia brasileira (MAGALDI, 2004, p. 227, grifo do autor).

O sucesso avassalador que Nelson Rodrigues alcançou com *Vestido de noiva*, foi intenso e momentâneo, dado o fato que logo após essa produção, o autor escreveu *Álbum de família* (1945) que trouxe consigo a intitulação de “teatro desagradável”, assim conceituado pelo próprio Nelson, que não se deixava abalar pela reviravolta que sua carreira tomaria a partir daquele instante. Comentava sobre a situação que: “a partir de *Álbum de Família*, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte, só encontrava ex-admiradores (*sic*)” (RODRIGUES, 1981 *apud* MAGALDI, 1981, p. 14, grifo do autor).

Com *Álbum de família*, instaura-se uma divisão das peças de Nelson Rodrigues, tarefa essa submetida à Magaldi, encarregado de reunir o teatro completo de Nelson e de escrever as introduções das edições. A divisão do teatro rodrigueano dá-se da seguinte maneira: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas.

As peças psicológicas são *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de Noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1974); as peças míticas são *Álbum de família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Dorotéia* (1950) e *Senhora dos afogados* (1947); e, por fim, as peças cariocas são *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1980).

Diante desta divisão das peças, podemos enquadrar em um só bloco quais foram as que mais sofreram com as críticas negativas e com a censura, neste caso, as peças míticas. Elas foram as mais atacadas pelo seu conteúdo, contudo, diante dos estudos realizados até o momento, podemos constatar os valores artísticos das obras.

Apesar dos questionamentos que surgiram em favor dos valores morais do período, que abominavam a exposição de temas como sexo, incesto, violência, entre outros, a dramaturgia de Nelson Rodrigues sofria uma relevante evolução, principalmente no que diz respeito às abordagens do inconsciente primitivo dos homens.

Uns consideram o teatro mítico, os textos poéticos, a fase mais ambiciosa e superior de Nelson. Não se pode esquecer, também, que ela foi responsável pelo decréscimo de sua popularidade junto ao público. Nelson citava, não sem ironia, o conselho do amigo Manoel Bandeira, para que escrevesse sobre pessoas normais, com o propósito de retomar o diálogo perdido com a plateia (MAGALDI, 1981, p. 48).

Após os obstáculos decorrentes das peças míticas, Nelson ouve, em parte, as palavras de Manoel Bandeira, e se dedica a partir daquele momento às tragédias cariocas, que embora não estivessem diretamente relacionadas com os temas do inconsciente, das obsessões e taras humanas, mantinham em seus atos, os mais variados conflitos existenciais, e, de maneira sutil caminhava ainda para um “teatro desagradável” pelo tom das mazelas recorrentes no texto rodrigueano.

A provocação de Nelson continua em todas as suas criações, pois o mesmo não abria mão de levar aos seus espectadores arquétipos de personagens e de situações que os levavam a enxergar sua sociedade e ver com mal-estar suas representações.

Para Salomão (2000) o teatro de Nelson Rodrigues era legítimo, pois fornecia personagens reais, que representavam: “[...] o melhor e o pior do homem real” (SALOMÃO, 2000, p. 19). Além disso, provocava a catarse de um jeito distinto do que estavam habituados a sentir. Salomão compara a catarse causada pelas obras de Nelson com um procedimento cirúrgico, no qual, diferente dos casos comuns, onde eram injetados doses de anestésias locais, o teatro rodrigueano era desprovido de anestésias:

No caso de Nelson, antes de tudo, não haveria a anestesia, depois de abrí-los, ele não mexeria somente no que seria necessário, mas em tudo que encontrasse pela frente. Por último, em hipótese alguma, ele fecharia a incisão que fez. Com as vísceras abertas somos obrigados a levantar da poltrona do teatro e ir para casa, depois de aplaudirmos o procedimento (SALOMÃO, 2000, p. 20).

Obstinado em reproduzir em suas peças as fantasias inconscientes dos desejos humanos, Nelson alcançou com as peças míticas a representação de ações primitivas dos homens, a exemplo de SDA.

Nesta obra, o autor mergulhou em um universo psicológico e simbólico, que levou aos palcos as renovações teatrais iniciadas com *Vestido de noiva*, e que validam a relevância desse autor para a fortuna literária brasileira, em especial para o gênero dramático. Sem dúvida, Nelson Rodrigues alcançou a glória da produção dramática quando decidiu se comprometer com a arte, quebrando as correntes que prendiam as produções artísticas aos meios financeiros.

Partindo do plano das renovações, percorreremos algumas facetas que envolvem o teatro rodrigueano, tais quais suas faces psicológicas e simbólicas, utilizando-se de sua última criação mítica, SDA, que trata da história da família Drummond e da maldição familiar que envolve seus membros.

3 OS COMPLEXOS DE ÉDIPPO E DE ELECTRA, OS SÍMBOLOS E IMAGENS NO TEATRO RODRIGUEANO

O teatro rodrigueano propõe ao seu público ou leitor adentrar na natureza mais profunda do homem.

Através das peças míticas de Nelson Rodrigues, nos deparamos com personagens e com cenas que carregam consigo significados que estão muito além do que está posto explicitamente. A partir dessas ocasiões surgiram muitos estudos que se voltaram de modo aprofundado para a análise das peças de Nelson. Essas pesquisas se realizaram em diversas áreas de abordagens, entre elas, estudos nos campos da psicologia, psicanálise, mitologia, entre outras vertentes.

Na presente seção, serão introduzidas teorias que auxiliarão na formulação de uma análise de SDA sob a luz da psicanálise freudiana, com os estudos sobre os complexos de Édipo masculino e feminino (este último denominado por Jung como complexo de Electra).

Além disso, trataremos das definições de imagens e símbolos, tal qual sua relevância para o estudo e interpretação da obra literária em análise.

3.1 O inconsciente e os complexos de Édipo e de Electra

Para entendermos os complexos freudianos em questão, faz-se necessário compreender primeiramente que o aparelho psíquico é dividido em consciente e inconsciente. De acordo com Freud (1996), o consciente está relacionado com a parte da mente em que temos conhecimento acerca de determinada situação, e que, tal ciência é transitória.

Além do mais, é importante destacar que, os conceitos de consciente e inconsciente estão inteiramente relacionados, não coexistindo distintamente, mas ao contrário, apoiando-se um no outro, como uma teia na vida mental.

Sobre o consciente, Freud (1996) esclarece que esse estado psíquico: “[...] repousa na percepção do caráter mais imediato e certo” (FREUD, 1996, p. 27). E acrescenta que:

A experiência demonstra que um elemento psíquico (uma idéia (*sic*), por exemplo) não é, via de regra consciente por um período de tempo prolongado. Pelo contrário, um estado de consciência é, caracteristicamente, muito transitório; uma idéia (*sic*) que é consciente agora não o é mais um momento depois, embora assim possa tornar-se novamente, em certas condições que são facilmente ocasionadas (FREUD, 1996, p. 27-28).

A consciência é tratada como latente, ou seja, pode não estar aparente em determinadas ocasiões, mas certamente poderá vir à tona a qualquer momento. A partir disso, podemos pensar como determinados pensamentos ou ideias podem ressurgir em nossas mentes, ou o que acontece no momento de “adormecimento” desses pensamentos.

Nesse ponto, chegamos próximos à definição de inconsciente que segundo Freud (1996), corresponderia como: “[...] latente e capaz de tornar-se consciente” (p. 28). Desse modo, os processos mentais que se estabelecem na construção do inconsciente são nitidamente mais complexos, e para a psicanálise freudiana está relacionada à teoria da repressão, que sugere que o inconsciente pode agir de duas maneiras distintas: “[...] um que é latente, mas capaz de tornar-se consciente, e outro que é reprimido e não é, em si próprio e sem mais trabalho, capaz de tornar-se consciente” (FREUD, 1996, p. 28).

Partindo dessa percepção, chegamos a um dos pontos que Laplanche (2001) aponta como essencial para compreensão das teorias freudianas sobre inconsciente: a relação do inconsciente com as pulsões, ou os desejos humanos.

Sobre tal assunto, o autor discorre a respeito das representações e dos conteúdos enquadrados no inconsciente, lembrando as concepções de Freud e esclarecendo que: “as representações inconscientes são dispostas em fantasias, histórias imaginárias em que a pulsão³ se fixa e que podemos conceber como verdadeiras encenações do desejo” (LAPLANCHE, 2001, p. 236).

Essa ideia torna-se fundamental para adentrarmos no contexto dos complexos e assimilarmos como os desejos inconscientes podem se manifestar dentro das obras míticas rodrigueanas, mais especificamente, em SDA, quando nos deparamos com as relações de extrema obsessão das personagens Moema, que nutre desejos pelo pai Misael, do Noivo que se vê preso à mãe de maneira obstinada, e de Paulo com sua devoção destinada à mãe, resultando dessas relações um drama familiar que se desenvolve a partir de uma sequência de imagens extremamente simbólicas, principalmente, no que diz respeito às proibições dos desejos suscitados em SDA.

3.1.1 O Complexo de Édipo

³ Segundo Laplanche, o termo pulsão é um “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força [...] que faz o organismo tender para um objetivo.” (LAPLANCHE, 2001, p. 394).

O complexo constitui-se, segundo Laplanche (2001, p. 70): “a partir de relações interpessoais da história infantil”, podendo se desenvolver em diferentes níveis psicológicos, que segundo o autor estão relacionados às emoções, aos comportamentos e às atitudes.

Partindo dessa perspectiva, o complexo de Édipo está relacionado ao período sexual ligado à primeira infância, e que se estende até determinado momento, quando enfim, chega a sua dissolução.

De acordo com a teoria freudiana, a criança nutre desejos amorosos para com os pais, que podem se propagar sob o desejo de morte do rival e a adoração ao objeto desejado:

O complexo de Édipo ofereceu à criança duas possibilidades de satisfação, uma ativa e outra passiva. Ela poderia colocar-se no lugar de seu pai, à maneira masculina, e ter relações com a mãe, como tinha o pai, caso em que cedo teria sentido o último como estorvo, ou poderia querer assumir o lugar da mãe e ser amada pelo pai, caso em que a mãe se tornaria supérflua (FREUD, 1996, p. 196).

Segundo o pensamento freudiano, o ápice do complexo de Édipo ocorre entre os três e os cinco anos de idade, quando as crianças abandonam seus objetos de afeição, baseados no princípio da castração, onde os desejos são inibidos e postos em estado de latência, até, por fim, serem transformados em apreço. Há, porém, complicações em estabelecer um único parâmetro para o período de abandono do complexo em relação aos meninos e meninas.

Ocorre que, com os meninos, essa interrupção aconteça de maneira súbita, quando se percebe a relação incestuosa. Já nas meninas, o momento de declínio do complexo é mais confuso, tendo em vista que, para Freud, a realização do desejo feminino é simbólico, ou seja, em determinado momento o objeto almejado é ter um filho de seu progenitor:

Seu complexo de Édipo culmina em um desejo, mantido por muito tempo, de receber do pai um bebê como presente – dar-lhe um filho. Tem-se a impressão de que o complexo de Édipo é então gradativamente abandonado de vez se esse desejo jamais se realiza. Os dois desejos – possuir um pênis e um filho – permanecem fortemente catexizados no inconsciente e ajudam a preparar a criatura do sexo feminino para seu papel posterior (FREUD, 1996, p. 198).

O complexo de Édipo resulta, portanto, para Freud, em um complemento fundamental para a formação da personalidade do indivíduo e para a orientação de seus desejos. No entanto, se lembrarmos dos conceitos de consciente e inconsciente, podemos deduzir que algumas condições desse complexo podem refletir nos indivíduos quando adultos.

Em SDA, o abandono do complexo não se estabeleceu, levando Moema, o Noivo e Paulo, mesmo depois de maduros (em relação à idade), continuarem a vivenciar as pulsões para com os seus respectivos objetos de desejo.

Por fim, tem-se confirmado que os efeitos do complexo de Édipo são distintos entre meninos e meninas, tanto no que diz respeito ao seu apogeu, quanto em relação ao objeto de desejo, e, por conseguinte, aos meios que percorrem até alcançarem o momento de latência ou abandono do complexo.

3.1.2 O Complexo de Electra

O próprio Freud (1996) em seu estudo intitulado *A dissolução do complexo de Édipo*, confirmou que os processos descritos no escopo do seu trabalho dirigiam-se com mais afinco para a análise do comportamento masculino diante do complexo em questão. O autor, ainda sobre o assunto afirma que: “o processo descritivo refere-se, como foi expressamente dito, somente a crianças do sexo masculino” (FREUD, 1996, p. 197). Contudo, a teoria freudiana atesta que o sexo feminino passa pelos mesmos processos, ratificando, no entanto, algumas diferenças que se sobressaem.

A expressão “complexo de Electra” foi utilizada primeiramente por Carl Jung em 1913, para referenciar o complexo de Édipo feminino, contudo, Freud não demonstrou interesse em acatar tal denominação.

A maior distinção encontrada entre os dois complexos está relacionada às questões do físico. Nos meninos a ameaça da castração, a perda do pênis, os faz abandonar o complexo de Édipo, nas meninas ocorre o inverso, o medo da castração as introduz ao complexo. Ocorre que devido ao sentimento de inferioridade pela falta de um órgão genital masculino, a menina dirige à mãe a responsabilidade de sua falta e culmina, com isso, o afastamento entre ambas.

Ribeiro e Granato (2015) discorrem sobre o surgimento e desenvolver do complexo de Electra da seguinte forma:

Embora a mãe também seja o primeiro objeto de amor da menina, esta se ressentida pelo fato da mãe não lhe ter dado um pênis, afasta-se dela, considerando-a igualmente castrada, e volta sua libido para o pai. Dessa forma a inveja do pênis conduz a menina ao Complexo de Édipo em sua forma positiva (RIBEIRO; GRANATO, 2015, p. 2).

Desse modo, podemos afirmar que o complexo feminino não se compara, em sua total essência, ao complexo masculino, apesar de coincidirem no que diz respeito às etapas de latência e abandono.

Não obstante a isto, Freud (1996) ainda chama atenção para um fator importante nos dois complexos, é que a partir disto, certamente se desenvolverá a formação de personalidades. O psicanalista aponta que os modos como meninos e meninas reagem diante da castração são de grande relevância.

Sobre tal conduta observa-se que:

Estando assim excluído, na menina, o temor da castração, cai também um motivo poderoso para o estabelecimento de um superego e para a interrupção da organização genital infantil. Nela, muito mais que no menino, essas mudanças parecem ser resultado da criação e de intimidação oriunda do exterior, as quais a ameaçam com uma perda de amor. [...]. A renúncia ao pênis não é tolerada pela menina sem alguma tentativa de compensação (FREUD, 1996, p. 198).

Nesta fase, como já dito anteriormente, a menina passa a desejar ter filhos com o pai, e diante da impossibilidade de tal ação, passa-se a ter diante de si, a dissolução do complexo de Electra, sem, no entanto, deixar de mostrar alguma resistência quanto ao fim desse processo.

Moema, personagem central em SDA, é exemplo de como o complexo se desenvolve de maneira distinta entre meninas e meninos. Se compararmos a personagem com o Noivo ou com Paulo, notamos que os rastros de rancor deixados pelos rapazes na peça os conduzem ao abandono de si mesmos; em contrapartida, a resolução de vingança propagada por Moema, a conduz a destruição de sua rival, a própria mãe, obtendo, por fim, o caminho livre para o pai, seu objeto de desejo. A partir desse ponto de vista, podemos perceber o quanto o complexo feminino se efetua de maneira mais abstrusa.

Porém, ainda nos inquieta, a seguinte questão: como podemos notar a presença dessas concepções dentro da peça SDA de Nelson Rodrigues?

Tais questionamentos nos leva a propor, uma análise das imagens presentes no texto rodrigueano, e, a partir delas, procurar entender como os desejos e interdições se difundem no desenvolver da obra teatral, utilizando para tanto, a simbologia que cada uma dessas imagens carregam consigo.

3.2 Imagens e símbolos

Segundo Ferreira (2013, p. 96): “a imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse *élan* vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade”. O que a autora sugere é que a imagem deve ser tratada dentro das obras literárias, como uma entidade criadora, e não somente como mera reprodução.

Faz-se necessário levar em consideração que as imagens apresentam dois polos de apresentação, que para Ferreira (2013), está relacionado aos aspectos exteriores e seus respectivos significados, e as particularidades interiores, que trata da projeção que a imaginação humana efetua em relação a um sentido construído através de dada imagem, ou seja, se objetiva a subjetividade da figura em questão.

No contexto da dramaturgia, a imagem aparece acompanhada de um imenso leque de significados. Dessa forma, podemos associar o papel da imagem à simbologia que ela carrega consigo, para a construção de interpretações da obra teatral.

Pavis (1999) aponta a utilização da imagem como uma constante cada vez mais presente nos textos de teatro. Vale ressaltar que essas figuras não precisam necessariamente estar situadas de forma física na montagem das peças, mas podem surgir de maneira “imaginada”:

Esta busca da dimensão *fantasmática** e desmaterializada da imagem renova o estatuto da representação e do texto dramático: a partir do momento em que é assim transformado em imagem pela cena, o texto se presta, com efeito, a uma releitura de acordo com novas modalidades. Apesar de seu desejo de romper a linearidade ou a lógica do texto, a imagem nem por isso se torna ilegível e imaterial; ela continua a ser uma construção da maquinaria teatral e possui sua própria organização formal, que um olhar treinado percorre sem dificuldade (PAVIS, 1999, p. 204, grifo do autor).

A imagem desempenha no texto literário um lugar simbólico, que na maioria das vezes é de extrema relevância para a compreensão da obra. Sendo assim, os conceitos de imagem e símbolo se complementam, e que quando aparecem na literatura relacionam-se para a construção de sentidos.

Quando falamos do gênero dramático, todos os elementos postos no palco simbolizam algo, a exemplo da presença marcante do mar em SDA, que obstante a sua representação física, aparece na peça como símbolo de vida e morte, que perpassa todo o contexto do drama.

Os símbolos dentro das obras literárias são tão importantes quanto às imagens, as quais, geralmente, estão relacionadas. Para Pavis (1999), o movimento simbolista do final do

século XIX, contribuiu muito para que os símbolos passassem a ser utilizados como um meio pelo qual a realidade possa ser mostrada de maneira mais “sensível”:

Esta estética ainda se encontra hoje naquilo que B. DORT chama de representação simbolista: “A tentativa de construir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir” (DORT, 1984, p. 11 *apud* PAVIS, 1999, p. 361).

Ocorre, portanto, em algumas obras literárias, assim como em SDA, o uso de imagens como símbolos, de modo a desenvolverem no texto inúmeras possibilidades de interpretação. Essa simbolização é marca constante nas obras rodrigueanas, em especial, nas peças míticas, que são, em sua essência, simbólicas.

Em SDA, notamos como as imagens físicas e imaginárias são simbólicas para a análise das ações da peça, tal como para o estudo de suas personagens, não apenas o mar, como já foi mencionado, mas outros elementos aparecem como pilares significativos: as mãos, a ilha, as máscaras e o espelho.

A seguir, serão apresentadas as análises de como essas figuras se relacionam entre si, e, como simbolizam as interdições dos desejos suscitados pelas personagens no desenvolver do drama.

4 SENHORA DOS AFOGADOS: IMAGENS E SÍMBOLOS DA INTERDIÇÃO DO DESEJO

Escrita em 1947, SDA encerra o ciclo das peças míticas de Nelson Rodrigues. Foi encenada a primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de longos anos barrada pela censura, em junho de 1954, sob a direção de Bibi Ferreira e cenário de Santa Rosa.

SDA conta a história da família Drummond e os dramas que a envolvem. A ação começa com a morte de Clarinha, filha de D. Eduarda e Misael, que desaparece no mar, deixando inquietos os vizinhos que comentam a hipótese de suicídio, enquanto Moema, sua irmã, a/firma ter sido um acidente. Na verdade, Moema planejou e executou o fim de Clarinha, assim como já havia feito com sua outra irmã, Dora. Ao mesmo tempo em que se lamenta a morte da filha dos Drummond, as mulheres dos pais choram a morte de uma prostituta, morta há 19 anos.

Nesse ponto, os dois fios do drama se enlaçam, já que nesse mesmo dia comemora-se o aniversário de casamento de Misael e D. Eduarda. Narra-se na peça, que as mulheres que choram apontam para a casa dos Drummond, insinuando que ali vive o assassino, Misael. Por ter se envolvido com a prostituta e essa ter exigido usufruir da cama nupcial de D. Eduarda, é morta a golpes de machados por Misael, que só irá descobrir mais tarde ter gerado um filho com essa mulher.

Magaldi (1981) caracteriza SDA como um novo *Álbum de família*, em decorrência do grande teor de relações de incestos que ambas apresentam, e, aponta a multiplicidade de níveis em que essas relações acontecem.

A relação incestuosa mais explícita se dá entre Moema e seu pai Misael, de modo que a moça procura a todo custo eliminar as figuras femininas da família que se coloquem como obstáculo entre ela e o seu objeto de desejo, sacrificando, além das irmãs, a mãe, que representa a principal ameaça a Moema.

Outra vertente incestuosa se apresenta entre Moema e o Noivo, neste contexto, no entanto, Moema não sabe do grau de parentesco que envolve os dois jovens, tendo em vista que esse esclarecimento só se dará mais adiante na peça.

Se levarmos em consideração que essas relações se configuram em diferentes níveis de envolvimento familiar, podemos comparar as ligações entre D. Eduarda, Paulo (seu filho) e o Noivo, sob diversas perspectivas.

O vínculo entre D. Eduarda e Paulo é baseado na adoração que o filho dedica à mãe, levando-o a preferir tirar a própria vida, a ver sua progenitora desmoralizada perante a sociedade. Já a relação entre D. Eduarda e o enteado é constituída sob um desejo carnal, sentida através do texto nas falas da personagem: “[...] eu sinto a presença dele no próprio ar que respiro” (RODRIGUES, 1981, p. 293).

No entanto, o envolvimento do Noivo com D. Eduarda, baseia-se na vingança que este deseja direcionar ao pai assassino, causando em Misael a perda de sua honra. O verdadeiro vínculo sentimental que o Noivo vivencia é com a mãe morta, que ele acredita ter voltado da ilha onde habitam as prostitutas que morreram, apenas para ver Misael.

Nessa relação, nota-se algo semelhante a que acontece entre Paulo e D. Eduarda, um elo de adoração dos filhos para com suas mães. Entretanto, o que está sendo analisado, não são as relações incestuosas presentes em SDA, mas, como essas imagens contribuem para a construção de sentidos vinculados às proibições que envolvem os complexos de Édipo e de Electra na obra estudada.

Para tanto, essa abordagem faz-se através da simbologia dessas figuras, sejam elas concretas no texto ou abstratas. Assim, partindo dessa perspectiva, analisamos sistematicamente as imagens acessadas em SDA, seguindo a ordem cronológica em que aparecem na peça, tal como seus momentos de maior significação no texto.

4.1 O mar

Segundo Chevalier (1999), o mar simboliza a dinâmica da vida, na qual todas as coisas surgem do mar e voltam a ele, e, no que diz respeito à presença desse símbolo na peça de Nelson Rodrigues, SDA, podemos entender a figura do mar como um ser encarregado pelas transformações.

O mar é citado em SDA durante todos os atos, e com uma frequência contínua, enfatizando o seu valor para a construção do texto.

Logo no início do primeiro ato o mar nos é apresentado da seguinte forma: “há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres” (RODRIGUES, 1981, p. 59). Notamos aqui que o mar é tratado na peça como um marco central a todos os demais acontecimentos.

A peça começa fazendo menção a morte de Clarinha, filha de D. Eduarda e Misael. A menina morre no mar, assim como sua outra irmã Dora, ambas levadas às águas pela ambição

de Moema. Nesse contexto, o mar surge como um mediador entre a morte, no que consiste ao fim das irmãs Drummond, e a vida, quando se percebe que com a morte de Clarinha e Dora, Moema acredita ter alcançado seu objetivo, caracterizando o começo de uma nova vida para Moema, como bem afirma Chevalier (1999, p. 592) a respeito dessa relação de ambiguidade do mar: “o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte”.

Matar as irmãs é o meio que Moema encontrou de eliminar as rivais que se mantinham entre ela e o pai Misael. Se retornarmos aos conceitos freudianos sobre o complexo de Édipo feminino, intitulado por Jung como complexo de Electra, percebemos a exemplificação das particularidades que envolvem o desenvolvimento desses complexos.

Vejamos: ao compararmos a figura de Moema com Paulo, seu irmão, tendo em vista o desenvolver dos complexos em ambas as personagens, e, colocando em pauta a imagem do mar como um marco de transformações ou renascimento, podemos pensar o mar como a personificação da aceitação da impossibilidade dos desejos incestuosos que perpassam as personagens, além de analisá-lo como o abandono dos complexos. Ou seja, se em Paulo a interdição do desejo que nutre pela mãe é abandonado de maneira pacífica, quando o mesmo se entrega ao mar: “diz-me que o mar está-me chamando e eu acreditarei... Caminharei para o mar” (RODRIGUES, 1981, p. 326), quando acredita não ser mais possível viver essa fantasia, enquanto que, Moema reage de maneira distinta, acreditando que com a morte das figuras femininas com as quais vive um duelo solitário, terá para si a concretização de suas fantasias de tomar o lugar de única mulher da casa.

O que Freud defendia como sendo o principal objetivo do complexo feminino, dar a luz a um filho do seu progenitor, a personagem rodrigueana, concretiza com a falsa ilusão de assumir o lugar da mãe na relação com o pai.

Diante disso, o mar expressa o fim dos desejos proibidos existentes em SDA, e em contrapartida, o nascimento de um novo modo de existir, seja ele a libertação dos complexos, simbolizados pelas mortes de Clarinha, Dora e Paulo, tidos como formas de renascimentos para uma nova etapa, ou como marca de repressão, que leva o ser humano a duelar intimamente com obsessões não superadas, como no caso de Moema.

Além de simbolizar a dinamicidade de vida e morte, a imagem do mar está associada à figura da mãe, que para Chevalier (1999, p. 580): “[...] são ambos receptáculos e matrizes da vida”, ou seja, na mesma medida que o mar, a mãe simboliza a ambiguidade entre o nascer e o morrer, tanto no que se refere a vida, quanto a situações que surgem e se erradicam com o passar do tempo.

Se pensarmos na relação estabelecida entre Moema e D. Eduarda, notamos que a mãe era duplamente responsável pelo abandono do complexo de Electra na filha. Primeiramente, porque estava como obstáculo entre Moema e seu pai Misael, assim como as demais figuras femininas apresentadas durante a peça, segundo, porque através dela, Moema, por fim, conheceu o abandono do complexo, simbolizado pela perda do pai, quando este morre em seus braços.

Sendo assim, tanto a imagem do mar quanto a da mãe em SDA significa o processo de transição de fases.

4.2 A ilha

Concebe-se que a simbologia da ilha está relacionada, em grande parte, à presença de mulheres, segundo Chevalier (1999, p. 501), em algumas tradições a ilha refere-se ao: “Paraíso terrestre”, apresentada em SDA como o lugar para onde vão as prostitutas depois de mortas: “mulheres como tu não entrariam. Para lá, vão as prostitutas depois de mortas... As vagabundas...” (RODRIGUES, 1981, p. 290).

Para além desse fator, a ilha na peça de Nelson Rodrigues pode ser compreendida como um lugar de refúgio, tomado de grande beleza, e que, acima de tudo denota pureza:

A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois se apresenta um **valor sacral concentrado**. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de **templo** e de **santuário**. A ilha é simbolicamente um lugar de **eleição**, de **silêncio** e de **paz**, em meio à ignorância e a agitação do mundo profano (CHEVALIER, 1999, p. 501, grifos do autor).

Se compararmos a definição de ilha para Chevalier com a imagem da ilha existente em SDA, podemos notar o valor simbólico que a personagem do Noivo impõe sob o lugar onde supostamente habita sua mãe morta, relatando em suas falas que se trata de um lugar perfeito, repleto de beleza e de satisfação, e, com base na definição acima citada, temos confirmado a visão do Noivo diante desse ambiente.

Até esse ponto, é unânime a ideia de ilha como uma espécie de refúgio, mas, como podemos relacionar a imagem da ilha com os desejos suscitados na peça rodrigueana?

Ao contrário do que Chevalier aborda a ilha representada na peça, não é templo de santidade, mas pode ser associada ao lugar para onde são direcionados, os desejos e obsessões das personagens.

Em SDA, a relação do Noivo com sua mãe é excessivamente forte, marcada por uma submissão para com a figura feminina e um alto grau de adoração. A prostituta morta é para o filho a própria imagem da perfeição e o fator que o leva a odiar o pai, reação comum associada ao Complexo de Édipo, onde o menino nutre desejos pela mãe e, simultaneamente, dualiza com o progenitor:

A análise moderna põs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos [...]. A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente; contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo (CHEVALIER, 1999, p. 502).

A ilha é, assim, o resguardo que as prostitutas e o Noivo encontram para depositar seus desejos. É símbolo, em SDA, do rochedo em que essas personagens se agarram a fim de sobreviverem às transformações advindas da simbologia do mar, e, manterem intactos seus desejos mais profundos.

4.3 As máscaras

Em SDA, os Vizinhos têm papel essencial para o desenrolar do drama, agem como uma espécie de esclarecedores das situações que não são levadas ao palco, mas que são necessárias para a construção da peça.

Essas personagens aparecem de três formas diferentes: de face limpa, sem nenhum adereço; com uma das mãos no rosto, simbolizando máscaras; e, por fim, com máscaras hediondas que lhes escondem a face. O que nos interessa aqui é o uso das máscaras como o meio pelo qual as obsessões são expostas no texto.

Acontece, nesse caso, que as máscaras utilizadas pelos Vizinhos revelam mais sobre as demais personagens da peça do que sobre os atores que as usam. Segundo Chevalier, na psicanálise, o uso desse adereço simboliza: “[...] arrancar as máscaras de uma pessoa, para colocá-la na presença de sua realidade profunda” (CHEVALIER, 1999, p. 598). Já para Pavis (1999, p. 235, grifo do autor): “[...] ela não está mais limitada apenas ao rosto, mas mantém estreitas relações com a *mímica*, a aparência global do ator e mesmo a plástica cênica”.

Diante desse quadro apresentado pelos autores, a máscara em SDA, pode ser associada tanto ao objeto concreto que os atores utilizam em certos momentos, quanto às mímicas que encenam ao colocar diante do rosto apenas uma das mãos.

Quando colocam ou retiram as máscaras, as personagens podem estar simbolizando a exteriorização dos desejos das demais figuras em cena, trazendo para o expectador ou para o leitor as intenções e as verdadeiras faces das outras personagens da peça. Trata-se, portanto, de um símbolo da expurgação dos sentimentos ocultos ou impróprios apresentados em SDA.

Como exemplo, temos a cena em que D. Eduarda pede aos Vizinhos que apresentem a Moema a verdade sobre o Noivo:

D. EDUARDA (*apontando para o rosto dos vizinhos*) – Mas este não é teu rosto – é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto. VIZINHO – Com licença. (*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica.*)
 D. EDUARDA – Agora fala. (*Os vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.*)
 D. EDUARDA – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de minha filha? (RODRIGUES, 1981, p. 267, grifos do autor).

A ação de retirar uma suposta máscara e colocar outra deixa uma margem para pensarmos nesse ato, como as distinções que há entre as verdades ocultas e reveladas. Essa encenação dos Vizinhos nos sugere que as máscaras em SDA podem representar as diferentes faces que o ser humano assume a fim de omitir seus desejos mais íntimos e suas obsessões. Além disso, sugerem a possibilidade de serem associadas às proibições dos complexos apresentados na peça, pois ao exporem as verdades encobertas pelas personagens, passam a agir como uma ameaça à concretização dos desejos.

4.4 As mãos

Para Chevalier (1999), assim como para a tradição cristã, a mão, é símbolo de poder e de dominação, em SDA, a imagem dessa, é vista dentro do texto como uma constante que marca a relação entre Moema e D. Eduarda, causando entre ambas, exasperações.

Sabendo da relação de Moema para com o Misael, e seu desejo constante em eliminar suas rivais, a figura da mão simboliza a dominação que a personagem procura exercer sobre a situação em que está inserida.

Quanto à simbologia da mão, Chevalier esclarece que: “a mão é um emblema real, instrumento da maestria e signo de dominação. A mesma palavra em hebreu, **iad**, significa ao mesmo tempo *mão e Poder*” (CHEVALIER, 1999, p. 589, grifos do autor).

No que consiste a maestria que a mão simboliza, percebemos em SDA, a destreza das atividades que Moema pratica ao matar as irmãs, e, quanto à dominação, analisamos a relevância da simbologia das mãos na peça, no ato em que Moema influencia o pai a amputar as mãos de D. Eduarda.

Para a personagem, essa ação significa o afastamento da mãe de si, já que a única coisa que ligam as duas é a semelhança das mãos: “é mentira! Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só as nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! [...]. São elas que me ligam à minha mãe... Enquanto elas existirem, serei filha de sua carne” (RODRIGUES, 1981, p. 271).

Para adentrarmos na questão das mãos como símbolo de proibição, precisamos entender primeiramente essa figura, como instrumento do desejo, ou seja, como mediadora entre o pensamento e a concretização das ações. Em SDA, notamos que D. Eduarda ilustra esse ponto quando diz que não consegue controlar os atos que suas mãos praticam: “[...] eu não mando nas minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim” (RODRIGUES, 1981, p. 268).

Com base nessa ideia, entendemos a amputação das mãos como um corte do desejo. Ao eliminar o que liga D. Eduarda a Misael, Moema acredita ter ganhado espaço para a concretização do seu desejo. Acontece, no entanto, que ao eliminar a mãe, perde a própria imagem, já que destruiu a única coisa que as uniam.

A partir desse ponto, podemos entender a amputação das mãos como símbolo da perda do desejo incestuosa, pois após esse marco na peça, Moema se esquece do pai por um momento, e deleita-se com a vingança destinada a mãe, o que caracteriza a imagem das mãos amputadas com a perda do desejo e a mudança na personalidade de Moema.

4.5 O espelho

O espelho pode ser analisado sob diversas perspectivas, já que este símbolo se relaciona com o objeto que reflete. Na peça de Nelson Rodrigues, notamos que, a figura do espelho associa-se, principalmente, com o humano e com suas personalidades.

Para Chevalier (1999, p. 393), o espelho reflete: “[...] a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”, já na obra rodrigueana em análise, a imagem do espelho liga duas figuras femininas centrais da peça: Moema e sua mãe, D. Eduarda.

O símbolo é introduzido no texto, após a morte de D. Eduarda, quando Moema diante do espelho enxerga a mãe ao invés de sua própria imagem. Com base nesse elemento da tragédia, podemos entender que a relação entre mãe e filha está além do conflito estabelecido entre as duas, em detrimento do Complexo de Electra que se sustenta na obra.

Quando o espelho reflete D. Eduarda no lugar de Moema, pode-se entender que Moema tem mais da mãe em si do que gostaria, e embora fossem rivais, era a mãe que a ligava ao pai; quando esta morre acarreta mudanças na filha.

A perda do reflexo de Moema pode ser analisada como uma mutação em sua personalidade. Quando Moema coloca-se pela primeira vez diante do espelho e vê a imagem da mãe, ela recua apavorada. Nesse quadro podemos entender a reação da personagem como uma ação de repúdio a situação em que está inserida.

Notamos a mudança, de fato, em Moema na segunda vez em que esta se coloca diante do espelho, e exhibe uma postura diferente:

MISAEL – Olha outra vez. (*Moema coloca-se, outra vez, diante do espelho. Ela que, na primeira vez, tinha as mãos entrelaçadas nas costas, exhibi-as agora. E o que aparece, ainda, é D. Eduarda, a repetir todos os movimentos da filha. D. Eduarda está sem mãos e tem os pulsos enrolados em gazes ensanguentadas.*) MOEMA – Tens raiva de mim por isso... Por que eu tenho as minhas e perdestes as tuas... [...]. Esse rosto não é meu... E estou de branco... Pela primeira vez tirei o luto, porque morreste... (RODRIGUES, 1981, p. 329, grifos do autor).

Se antes, a personagem recuava diante do reflexo da mãe, recusando-se a enxergar a mudança que estava diante de si, logo em seguida, encara a situação com determinação e esclarece para a imagem da mãe que não é mais a mesma, que nem seu rosto, nem suas mãos são semelhantes aos da mãe. A personagem, enfim, mudou.

Ao adotar essa postura, Moema assume um novo modo de encarar seus desejos, pois agora possui suas próprias mãos, que sendo únicas, representam suas vontades individuais, assumindo assim, um desejo independente.

Além desses fatos, a morte do pai pode ser entendida como uma extensão dessa mudança, pois ao assumir sua nova identidade, a obsessão para com o pai é deixada de lado.

A imagem do espelho em SDA associa-se às demais imagens anteriormente analisadas, como se sua representação fosse o desfecho anunciado pelos outros símbolos. Sabendo que

sua simbologia pode ser associada às mudanças na personalidade de Moema, podemos encarar o reflexo da mãe como o símbolo da transformação, e as mãos, agora únicas de Moema, como o desabrochar da personagem para a sua própria sexualidade e desejos.

Assim, conseqüentemente, podemos analisar esse desfecho como a superação do complexo de Electra em Moema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização dessa pesquisa, foi assumido o desafio de relacionar o texto literário com estudos da psicanálise e das simbologias. Com isso, surgiu o interesse em analisar as imagens e símbolos presentes em SDA de Nelson Rodrigues, a fim de confrontar como as imagens presentes na peça interferem na interdição dos desejos incestuosos suscitados no teatro rodrigueano em questão.

Com as teorias freudianas sobre o que é consciente e inconsciente chegamos a uma melhor compreensão dos complexos de Édipo e de Electra, que associados ao contexto da obra dramática analisada, foram fundamentais para estabelecer onde se encontravam as relações de incestos na peça.

Cabe a ressalva, no entanto, que não era nosso objetivo confirmar a existência desses complexos em SDA, mas por meio destes, associar as imagens e símbolos com as relações de incestos presentes no drama.

Após o estudo dos complexos, fez-se essencial a abordagem dos conceitos de imagens e de símbolos, de modo a relacionar esses polos para a construção das simbologias empregadas em SDA.

Para a análise das imagens utilizamos como principal fundamentação os estudos de Chevalier (1999) sobre a simbologia das imagens, que em sintonia com as abordagens da psicanálise de Freud (1996) contribuíram para a construção do resultado do presente trabalho.

Em suma, obtivemos como resultado uma seleção de imagens que interligadas contribuíram para a construção de uma simbologia unificada, possível de estabelecer a significação que se pretendia alcançar com a presente pesquisa.

As imagens analisadas, presentes em SDA, foram postas no texto da seguinte maneira: o *mar*, símbolo das transformações e mediador entre vida e morte; a *ilha*, representação de refúgio para os desejos; as *máscaras*, símbolo em SDA de mediadoras entre as verdades não reveladas e as faces que os homens assumem; as *mãos*, que estão relacionadas aos desejos e as proibições; e, por fim, o *espelho*, que associado às mudanças de personalidades, reflete os desejos e obsessões.

A partir da análise dessas imagens, conseguimos associar todas essas figuras a simbologia do espelho, que passou a incorporar, dentro da peça, o elo que une os demais símbolos. É através do espelho que a personagem Moema percebe as mudanças que seus atos

acometeram e desperta para uma nova personalidade. Se o espelho, para Chevalier (1999) está ligado àquilo que reflete, em SDA, essa figura reflete as mudanças.

Portanto, apesar de termos alcançado os objetivos traçados inicialmente, com o desenvolver da pesquisa, foram surgindo novas perspectivas de se trabalhar o teatro de Nelson Rodrigues, tanto no que diz respeito aos complexos freudianos, quanto aos símbolos. Por fim, apontamos ser possível aplicar essas teorias às peças míticas de Nelson, que são fortemente marcadas por elementos simbólicos, sujeitas a várias possibilidades de leituras e interpretações.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- CHEVALIER, Jean. Espelho. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 393-396.
- CHEVALIER, Jean. Ilha. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 501-502.
- CHEVALIER, Jean. Máscara. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 595-598.
- CHEVALIER, Jean. Mar. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 592-593.
- CHEVALIER, Jean. Mãos. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 589-592.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina, PR: Eduel, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 8 out. 2019.
- FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- PAVIS, Patrice. Máscara. In: PAVIS, Patrice (Org.). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 234-235.

CHEVALIER, Jean. Máscara. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 595-598.

CHEVALIER, Jean. Mar. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 592-593.

CHEVALIER, Jean. Mãos. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 589-592.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina, PR: Eduel, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 8 out. 2019.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

PAVIS, Patrice. Máscara. In: PAVIS, Patrice (Org.). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 234-235.

PAVIS, Patrice. Imagem. In: PAVIS, Patrice (Org.). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 204.

PAVIS, Patrice. Símbolo. In: PAVIS, Patrice (Org.). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 360-361.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda: teatro do poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRODANOVE, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**, 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Universidade FEEVALE, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/mídias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 15 maio 2019.

RIBEIRO, Letícia Jóia. GRANATO, Tânia Mara Marques. Caminhos do complexo de Édipo feminino: da proposta freudiana à psicanálise contemporânea. In: ENCONTRO DE

INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 20.; ENCONTRO DE INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO, 5.,2015, Campinas-SP. **Anais [...]**. São Paulo: PUC, 2015. Disponível em:
http://www.puccampinas.edu.br/websist/Rep/Sic08/Resumo/2015812_232355_435402558_reseu.pdf. Acesso em: 11 out. 2019.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.