

A sublimação no teatro de Nelson Rodrigues: As tragédias cariocas e a histeria

Sublimation in Nelson Rodrigues' theater: Carioca tragedies and hysteria

Ruth Valentim Campelo do Amaral¹, Gustavo Miranda Fonseca²

Como citar esse artigo. AMARAL, R. V. C. do; FONSECA, G. M. A sublimação no teatro de Nelson Rodrigues: As tragédias cariocas e a histeria. *Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades*, Vassouras, v. 14, n. 2, p. 189-199, mai./ago. 2023.

Resumo

O presente artigo teve a finalidade de analisar, por meio de uma revisão de literatura e tendo como base a teoria psicanalítica, a função da tragédia como um dos meios para se alcançar um dos possíveis destinos da pulsão – a saber, a sublimação –, além de explorar e preconizar uma rota alternativa, encontrando um destino não sexual e um objeto socialmente aceitável para as forças pulsionais dos espectadores e/ou leitores com base em uma das atemporais e penetrantes tragédias rodriguianas, tendo em vista que, a partir da observação clínica das neuroses, é notável que os indivíduos enfrentam um dilema grave que, presumivelmente, não se poderia deslindar. Foi demonstrado que sublimação se constitui como um mecanismo de defesa do ego menos prejudicial que a repressão e que a obra rodriguiana *A Serpente* atende aos requisitos para ser considerada uma tragédia e viabilizar a catarse aristotélica.

Palavras-chave: Histeria, Neurose, Nelson Rodrigues, Psicanálise, Pulsões, Sublimação, Tragédias.



Nota da Editora. Os artigos publicados na Revista Mosaico são de responsabilidade de seus autores. As informações neles contidas, bem como as opiniões emitidas, não representam pontos de vista da Universidade de Vassouras ou de suas Revistas.

Abstract

The purpose of this project was to analyze, through a bibliographic review and base on psychoanalytic theory, the function of tragedy as one of the means to reach one of the possible destinations of the drive – namely, sublimation –, in addition to explore and recommend an alternative route, finding a non-sexual destination and a socially acceptable object for the instinctual forces of spectators and/or readers based on one of the timeless and penetrating rodriguian tragedies, bearing in mind that, from the clinical observation of the neuroses, it is notable that individuals face a serious dilemma that, presumably, could not be unraveled. It was demonstrated that sublimation constitutes a less harmful ego defense mechanism than repression and that Rodrigues's work *The Snake* meets the requirements to be considered a tragedy and to enable the Aristotelian catharsis.

Keywords: Hysteria, Neurosis, Nelson Rodrigues, Psychoanalysis, Drives, Sublimation, Tragedies.

Introdução

Imoral, tarado, monstruoso, erótico, pederasta, escrachado, indecente, abjeto, excomungado, pornográfico, mórbido e doentio. Esta era a forma como Nelson Rodrigues era visto por descrever a realidade de maneira desvelada, registrando a natureza humana em sua forma mais autêntica, ainda que sórdida, desregrada, corrupta, desataviada e vulnerável. O dramaturgo recifense admitia a existência de um conflito entre um lado depravado e um íntegro no espírito humano – dilema semelhante ao que foi

Afiliação dos autores:

¹Graduanda em Psicologia, Universidade de Vassouras, Maricá, RJ, Brasil.

²Doutor em Psicologia, Universidade de Vassouras, Maricá, RJ, Brasil.

* Email de correspondência: rvcampelo@gmail.com

Recebido em: 30/04/2023. Aceito em: 14/06/2023.

apontado nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, e por Freud à associado a etiologia da neurose, sobre um conflito entre a pulsão sexual e a necessidade de suprimir determinados impulsos considerados inadequados à moral e aos bons costumes (HAMANN, 2022, p. 73) – e retratou personagens que davam prioridade aos impulsos e apetites, em detrimento dos ditames morais de uma sociedade “regida por regras e tabus, em especial relacionados ao sexo e suas consequências, quando reprimido e quando liberto” (SOUSA; LEVISKI, 2013, p. 480).

Paga-se um preço excessivo e tétrico por conta do processo civilizatório determinado aos indivíduos pelas exigências da sociabilidade, isto é, a coibição desmesurada da pulsão sexual e as objeções à realização do prazer (BIRMAN, 2008, p. 20). Por isso, o dramaturgo afirmou que todos, de certa forma, estamos descontentes, uma vez que precisamos optar “entre a angústia ou a abjeção” (HAMANN, 2022, p. 76). Por angústia, neste contexto, compreende-se o adoecimento psíquico ocasionado pela inibição dos impulsos, já que o apetite pelo proibido é maior e o impedimento de concretizá-lo provoca grande aflição. A abjeção, por sua vez, seria o opróbrio que castiga o desregrado e carregaria em si um pouco de angústia. Afinal, o prazer está sempre associado ao desprazer, pois “não há mais felicidade sem tristeza, nascimento sem morte, abundância sem trabalho, saber sem ignorância, homem sem mulher, Prometeu sem Epimeteu” (PASTORE, 2015, p. 54).

Sob a óptica psicanalítica, a histérica de Jean-Martin Charcot e a adúltera do recifense enfrentam dilemas similares: ambas estão atravessadas pelo desejo e pela repressão, de modo que os corredores do Hospital da Salpêtrière e as esquinas da zona norte do Rio de Janeiro têm algo em comum. No primeiro caso, a repressão psíquica age livremente, recalando o desejo e adoecendo o indivíduo, tendo em vista que ele é instruído a desconsiderar a satisfação pulsional em prol das exigências civilizatórias. No segundo, a infiel é capaz de atuar a partir do recalque e cometer o adultério, porém, apesar de ter sido salva do desejo que a atormentava (RODRIGUES, 2021, p. 75), é repudiada e condenada pela sociedade. O fim de ambas parece ser a infelicidade.

Todavia, Freud alegou que a atividade artística é capaz de proporcionar um descarregamento da tensão, garantindo que a pulsão se desvie e encontre um destino não sexual e socialmente lícito e valorizado com o auxílio da sublimação. Teoria análoga foi elaborada por Aristóteles, um dos mais notáveis filósofos gregos e um dos intelectuais com maior influência na cultura ocidental, afirmando que a tragédia (recriação expressiva teatral dramática) teria um poder catártico ao suscitar compaixão e horror, expurgando do espectador paixões vis e purificando as emoções.

Consonantemente, em dado depoimento, conforme afirma Henrique Buarque de Gusmão em *Ficções purificadoras e atrozes* (2022, p. 76), Nelson alega que “o teatro tem de humilhar, de agredir, de ofender o povo, o espectador, para que se desenvolva nele uma série de competências, repercussões psicológicas, emocionais etc.”, não havendo a possibilidade de a experiência cênica ser um tipo de entretenimento unicamente (GUSMÃO, 2022, p. 75). Para ele, “a reação da plateia tinha de ser igualmente desagradável, agressiva, significativa para que o teatro ganhasse esses ares de um ritual purificador, dionisíaco” (COSTA, 1998, p. 68). Deste modo, Nelson perpetua o legado aristotélico ao propor um teatro moralizador que mostre o lado demoníaco ao homem, possibilitando-o, a partir do induzimento de experiências emocionais intensas com base em situações trágicas, enxergar e reconhecer sua hediondez por meio da exposição da malignidade dos personagens (GUSMÃO, 2022, p. 75). Nelson intentava permitir ao homem “lavar as suas abjeções” (GUSMÃO, 2022, p. 80) no decurso da apresentação de temas – como ciúme, traição, incesto e morte – que “revelam os tabus e as repressões da sociedade” (SOUSA; LEVISKI, 2013, p. 480).

Partindo da concepção freudiana de sublimação, da noção de catarse aristotélica e do projeto trágico rodriguiano, a proposta deste trabalho foi analisar a possibilidade de desviar as pulsões da repressão e guiá-las à sublimação recorrendo às artes, sobretudo às tragédias cariocas, com o intuito de proporcionar aos neuróticos algum alívio.

Vale evidenciar que uma técnica homônima a aristotélica foi adotada como psicoterápica por Freud, que almejava permitir ao paciente rememorar experiências emocionais desagradáveis a fim de expurgar os afetos patogênicos a elas relacionados, e logo abandonada.

Trágico, porém catártico

A Serpente – última peça de Nelson Rodrigues, escrita em ato único em meados de 1979 –, segundo Ruy Castro em *O Anjo Pornográfico* (2022, p. 427), foi encenada pela primeira vez no Teatro do BNH em 6 de março de 1980, tendo sido dirigida por Marcos Flaksman e protagonizada por Carlos Gregório (Décio), Xuxa Lopes (Lígia), Sura Berditchevski (Guida), Cláudio Marzo (Paulo) e Yuruah (Crioula).

Cerca de duas décadas antes, com o intuito de propagandear o lançamento de *Perdoa-me por me traíres*, sua nova peça, e de sua estreia como ator, durante um depoimento para *Manchete*, Nelson fez uma afirmação que, de acordo com seu biógrafo (CASTRO, 2022, p. 273), foi “provavelmente a melhor explicação que alguém já escreveu sobre todo o seu teatro” e uma excelente alusão à concepção aristotélica de *katharsis* – reação emocional enérgica resultante da “purificação das emoções de terror e compaixão que as encenações trágicas despertam no público” (PASTORE, 2015, p. 87) – apresentada na obra intitulada *Poética*.

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. **O personagem é vil, para que não o sejamos.** Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No Crime e castigo, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (CASTRO, 2022, p. 457, grifo nosso).

Como lido no trecho acima, ele recomendava, bem como Aristóteles e Pierre Corneille, uma identificação entre espectador e espetáculo que, segundo Roberto Machado em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (2006, p. 34), era basilar para o êxito do efeito catártico. Afinal, “se o espectador não sentir temor de cair na mesma infelicidade do herói, ele não será curado de nenhuma paixão”.

O espectador, nessa perspectiva, purifica-se daquelas monstruosidades produzidas em cena a partir do momento em que entra em contato com elas e se identifica. A mulher que vê a traição não trai mais, o possível assassino que assiste aos assassinatos purifica-se de seu instinto perverso. Na reversão desses processos internos violentos estaria a função do teatro (que ganha um sentido bastante evidente em um mundo desumanizado como aquele denunciado por Nelson). Ao entrar em contato com seu lado mais hediondo, o ser humano iluminaria seu lado divino e bom, criaria valores morais, desenvolveria sentimentos nobres (GUSMÃO, 2022, p. 78).

O autor e psicanalista Jassanan Amoroso Dias Pastore, em seu livro *O trágico: Schopenhauer e Freud* (2015, p. 87), acerca da catarse, afirmou ainda que, durante os espetáculos e o desenrolar das tragédias do herói, o público é compelido a “sensibilizar-se com o horror em que a vida dele se transforma, e ao sentir profunda compaixão pelo infausto que o destino reserva ao herói”, sofrendo algo semelhante a

De acordo com Newton Duarte (2019, p. 5), o ex-professor Cláudio William Veloso, “em entrevista concedida em 2008 a Miguel Conde, alinha-se aos que defendem que a questão da catarse simplesmente não existiria na obra de Aristóteles (Veloso, 2004) e que deveria ser simplesmente suprimido o famoso trecho da *Poética* que é usado como referência para os debates sobre essa categoria”. Ainda assim, o conceito será mantido, tendo em vista a longa tradição de estudiosos a respeito do assunto.

uma espécie de exorcismo coletivo. A definição da noção de catarse está relacionada à medicina, tendo em vista que a encenação dramática agiria “como uma espécie de remédio da alma, que ajuda o público a expelir suas dores e sofrimentos ao presenciar o desenlace” (PASTORE, 2015, p. 88). A catarse é, portanto, agente de um processo de depuração de afetos perniciosos da alma.

A catarse no teatro de Nelson Rodrigues

Guida e Paulo eram um casal felicíssimo. Contudo, Lígia, sua irmã, após um ano de casamento, ainda não havia conseguido usufruir das delícias nupciais devido à impotência de Décio, seu marido. Depois do divórcio dos cônjuges descontentes, Guida, presumivelmente religiosa e piedosa, se convenceu de que era necessário e profícuo que seu esposo se deitasse com Lígia, permitindo-a satisfazer-se sexualmente por uma noite.

Todavia, Paulo e Lígia violaram o acordo e continuaram a se encontrar, inflamando Guida de ira e ciúmes. Apesar da suposta benevolência, ela tentou proibir os amantes de se ajuntarem, pois percebeu que havia cometido um terrível erro. O reconhecimento do equívoco (*anagnórisis*), segundo Pastore (2015, p. 99), é comumente observado ao final do enredo trágico, porquanto a tragédia “se desenvolve no contexto da ‘cultura da culpa’, em que o herói trágico é marcado pela responsabilidade e o reconhecimento da própria ação” (PASTORE, 2015, p. 34). No fim, o desfecho pressentido: Paulo assassina sua esposa ao jogá-la do décimo segundo andar de um prédio.

A *serpente*, bem como a maioria das tragédias gregas, coloca diante dos espectadores personagens que devem responder por seus atos (PASTORE, 2015, p. 88). Afinal, o “indivíduo nunca sai vitorioso numa obra de arte literária trágica” (PASTORE, 2015, p. 101) e Guida, por exemplo, responde com sua própria vida. A catástrofe (*sparagmós*) é certa, já que, embora governado pelo indomável inconsciente, o sujeito é responsável por seus atos. Dito de outro modo, ainda que conduzido pelo destino, o herói trágico é julgado por suas atitudes. Segundo a mitologia grega, o protagonista é guiado pelas moiras ao passo que, na perspectiva de Nelson Rodrigues, de acordo com Marta Morais da Costa em “Tragédias em paralelo: Nelson Rodrigues e a tradição renovada” (1998, p. 67), o é pelo sexo que, “como uma moira cega, [...] induz os comportamentos e muda a realidade.

Ao assumir a culpa e se sacrificar, o herói “purga o crime pela comunidade, purificando-a, e opera o restabelecimento da integração perdida” (PASTORE, 2015, p. 100) – o prazer sentido pelo público seria descrito em termos de alívio, que é considerado tanto mais forte quanto mais afetado cada um esteja pela compaixão e pelo temor (PASTORE, 2015, p. 102). O enredo trágico é também fundamentado no “restabelecimento do equilíbrio perdido” (PASTORE, 2015, p. 101), já que há uma ordem natural e indestrutível do universo que é momentaneamente alterada por conta de uma violação cometida pelo herói em sua *hybris*, isto é, em sua insolência ou desmedida. Quando Guida é assassinada por Paulo, seu “papel representado em cena [...] é o de bode expiatório a ser imolado diante de uma comunidade, a fim de que essa ordem possa predominar com segurança” (PASTORE, 2015, p. 98).

Em consonância com o britânico Eric Havelock, Pastore afirma também que o herói trágico, diferentemente do que ocorre na epopeia, se apresenta para os espectadores como um ser problemático, induzindo-os a um processo de reflexão. Ademais, se sucedem ações catastróficas – “como o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe” (PASTORE, 2015, p. 98) –, suscitando a piedade e o temor. Para que ocorra a catarse, é necessário que os infortúnios aconteçam entre amigos, pois, “se as coisas se passam entre inimigos, não há pelo que nos compadecer, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos” (PASTORE, 2015, p. 98).

Resumidamente, de acordo com Pastore, a situação trágica ideal deve ser constituída por um indivíduo afortunado que experimenta a adversidade “não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”

(PASTORE, 2015, p. 103); pela lição do quão importante é a “altura da queda”, da transmissão da “ideia do desmoronar de uma vida de segurança e felicidade, para as mais profundas das misérias” (PASTORE, 2015, p. 105); e, por último, da “falta absoluta de solução [...] determinada pelos acontecimentos que vão se descortinando diante do herói” (PASTORE, 2015, p. 105). Apesar de modernizada, a peça rodriguiana analisada parece atender a todos os requisitos para ser considerada uma tragédia.

No desenrolar da trama, é notável também a atuação de uma força educativa. Afinal, ao assistir às peças de Nelson, o espectador aprende com a experiência dos personagens ali representados e, conseqüentemente, evita pôr em prática as mesmas atitudes, visto que, conforme o que é esperado por Aristóteles da catarse, é suscitado “o temor pela possibilidade de vivenciar o mesmo infortúnio” (PASTORE, 2015, p. 102). Tal recurso (especialmente nas tragédias gregas) foi empregado pela maioria dos estadistas das pólis com o intuito de facilitar a estruturação das cidades-Estados e salvaguardar o sistema administrativo democrático vigente. Os espetáculos exerciam uma função psicagógica, pois as almas eram conduzidas a incorporar e pôr em prática o que era encenado ou evitar cometer os mesmos erros – o termo grego *agogos* significa “guiar ou conduzir” alguém e a tragédia seria uma forma de *psykhagogia*, de condução da alma.

As peças teatrais e poetas trágicos representavam o homem grego como um cidadão com virtudes morais elevadas e empenhavam-se em indicar a forma como ele teria de se portar na comunidade, evidenciando seu esforço pedagógico. As tragédias não eram encenações com a finalidade de entreter o público, mas de educá-lo (entende-se “educar” não como um condicionamento maquinal, mas como uma transmissão de saber) para que fossem capazes de renegar sua egolatria, refreando apetites animais e imorais como condição da felicidade coletiva.

A criação artística de Nelson Rodrigues, cujos “enredos giram em torno do impasse, da divisão, de um conflito próximo ao conflito trágico clássico, o qual, na descrição de Aristóteles, opõe o destino à vontade humana” (HAMANN, 2022, p. 42) retratam impecavelmente o sujeito psicanalítico dividido pelo desejo e, subordinado ao inconsciente. Nelson foi capaz de “ficcionalizar a relação conflituosa do sujeito, acossado por impulsos sexuais ou agressivos proibidos, com os limites morais impostos à satisfação de tais impulsos” (HAMANN, 2022, p. 14).

O mais interessante, no entanto, revela-se no fato de que “muito do que na condição de real não poderia trazer satisfação pode fazê-lo no jogo da fantasia, e muitas excitações que em si mesmas são penosas podem se converter em fonte de prazer para o auditório e os espectadores do criador literário” (HAMANN, 2022, p. 54). Para Vernant (2002, p. 355 *Apud* PASTORE, 2015, p. 68) , “o caráter ficcional da expressão estética teatral permite o entendimento de uma mensagem pelos homens que, de outra forma, eles não conseguiriam assimilar e com a qual sofreriam”, mas o compreendem com algum contento. Cruxên (2004, p. 12) descreve ainda melhor tal questão, afirmando que, normalmente, a fantasia é recalçada e nutre o sintoma, já que “as normas sociais não incentivam sua expressão”. Todavia, ao sistematizar e exteriorizar sua fantasia, o escritor permite que público tome “de empréstimo as fantasias [...] para a realização de seus próprios anseios” (CRUXÊN, 2004, p. 12). Assim, “o desprazer é superado, o recalque atenuado, e o próprio leitor toma coragem para se deleitar com as próprias fantasias” (CRUXÊN, 2004, p. 12)

Se alguém, reticente em expor suas fantasias vergonhosas, se decidisse enfim por revelá-las a nós, isso provavelmente não nos causaria prazer, mas repulsa. Por outro lado, quando um escritor relata seus devaneios, devidamente distorcidos pelas figuras de linguagem e outros recursos estéticos dos quais se utiliza, em geral experimentamos um grande prazer (HAMANN, 2022, p. 54).

A noção de Estranho (*Unheimliche*), por Freud desenvolvida no artigo “O Inquietante” em *O homem dos lobos e outros textos*, se encaixa perfeitamente no assunto. De acordo com Tania Rivera, psicanalista e professora da Universidade Federal Fluminense, em seu *Ensaio sobre a sublimação*, o Estranho “diz respeito

a uma categoria [...] do angustiante, que Freud caracterizará como sendo por definição contraditória, por remeter ao que é conhecido” (RIVERA, 2007, p. 316), tendo sido responsável por fundamentar a noção lacaniana de extimidade, isto é, “de que é no outro que encontramos aquilo que suporíamos mais íntimo e privado em nós mesmos” (HAMANN, 2022, p. 91). *Unheimliche* – palavra alemã que, segundo Hamann (2022, p. 92), implicaria em um paradoxo, posto que contém em si o *heimlich* e o *unheimlich*, o “familiar” e “não-familiar” ou “estranho” – é “tudo aquilo que deveria ficar no secreto e no oculto, mas é posto em evidência” (RIVERA, 2007, p. 316). É exatamente isso o que Nelson fazia, deixando a plateia enfurecida por se identificar com os personagens e suas ações.

No teatro rodriguiano, o palco tornou-se o local onde a ficção aparecia como realidade (e, de fato, era). Poder-se-ia dizer que, parafraseando Pastore (2015, p. 67), Nelson pretendia, ao se valer das mesmas “transgressões de que se nutriam as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio”, por exemplo, convencer o público de que os acontecimentos se desenrolavam debaixo de seus narizes (PASTORE, 2015, p. 96).

Logo, é possível afirmar que, aparentemente, o projeto trágico de Nelson Rodrigues encaixa-se nos requisitos e é capaz de cumprir as funções catárticas e psicagógicas. No entanto, e a sublimação?

Repressão, criação artística e sublimação

Anos após o falecimento de Nelson, durante a ditadura militar, enquanto o Brasil efervescia com as manifestações populares das Diretas Já, em 1984, Charlie Massó interpretava, juntamente com os outros componentes da *boy band* Menudo, a canção “Não Se Reprima” do primeiro álbum em português do grupo. Composta por Alejandro Monroy Fernandez, Carlos Colla, Carlos Villa de la Torre e Edgard Diaz, a letra aconselhava o ouvinte a não segurar muito seus instintos, a não se controlar, dominar ou moderar porque não era natural e fazia muito mal. Semelhantemente, o presunçoso e hedônico Lorde Henry Wotton, em um dos mais eletrizantes e profundos discursos do romance de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray*, declara que somos penalizados pelas nossas renúncias e todo e qualquer desejo refreado é retido no espírito e transformado em veneno. Sucumbir é a única forma de escapar do desejo que assalta a alma e malogradas são as tentativas de declinar as paixões, pois a alma tornar-se-á enferma ao cobiçar o que lhe foi vetado (WILDE, 2020, p. 25).

O conceito de pulsão (*Trieb*) é segundo Freud, básico, ainda que um tanto obscuro, e indispensável para a Psicologia. As pulsões provêm não do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo e operam necessariamente como forças constantes, impulsivas, descomedidas e exigentes que ambicionam irrefletidamente a satisfação. Ademais, são responsáveis por direcionar a libido – compreendida como energia psíquica que busca satisfação na eleição de alguns objetos como objetos parciais de satisfação – na busca de um determinado objeto de satisfação. A pulsão “seria um estímulo para a psique” (FREUD, 1915/2010, p. 53) que se apresentaria como uma força constante que poderia ser suprimida somente por meio da satisfação. Nas palavras de Hamann (2022, p. 13), a pulsão nada mais é do que um excesso, “uma força que transborda o sujeito, demandando-lhe que dê algum destino a sua exigência de satisfação, mesmo que se trate de um destino desviado ou desviante”, ainda que nunca se satisfaça.

Ainda de acordo com Freud em *Ensaio de Metapsicologia* (FREUD, 1915/2010, p. 64), existem quatro possíveis destinos para os quais o ego, uma das três instâncias do aparelho psíquico postuladas na segunda tópica, buscando combater afetos desagradáveis e se resguardar, endereça as pulsões. Tais destinos são: “a reversão no contrário”, “o voltar-se contra a própria pessoa”, “a repressão” e “a sublimação”, sendo também considerados como “modalidades de defesa contra os instintos”.

A repressão, pedra angular da histeria (apesar da neurose obsessiva se basear na repressão, há também a necessidade de valer-se das formações reativas), é um mecanismo cuja essência consiste em rechaçar e impedir que conteúdos intoleráveis advenham à consciência em sua forma original porque causariam extremo desprazer ao indivíduo (FREUD, 1915/2010, p. 85) – e o aparelho psíquico tem como

função defender-se do excesso (do trauma) e buscar satisfação (entende-se satisfação por diminuição da excitação psíquica, que traduzimos qualitativamente como prazer), reduzindo ao máximo todos os elementos que podem causar sofrimento.

Destaca-se que o recalque é eficaz, sendo capaz de ocultar, diferentemente dos outros mecanismos, de uma só vez, os impulsos pulsionais intoleráveis pela instância do eu, mas não é infalível. Uma vez repellido, o conteúdo recalcado se transfigura (já que é deformado pela ação da censura) e ressurgue na condição de formações do inconsciente ou “fenômenos limítrofes”, tais como: os sonhos, chistes, atos falhos, lapsos de linguagem, esquecimento de nomes, alucinações, perversões sexuais e sintomas neuróticos (COUTINHO JORGE, 2005, p. 66), tendo em vista que, “o que se nega não se aniquila: permanece latente, fazendo força para retornar” (HAMANN, 2022, p. 76). Dito de outro modo, o sujeito é incapaz de desatender o desejo sem padecer com os danos colaterais de tal.

Todavia, sob a perspectiva psicanalítica, diferentemente dos versos cantados pelos Menudos, Hamann ressalta que o desejo não deve sempre ser satisfeito, mas precisa que lhe seja conferido um lugar simbólico a fim de que seja reconhecido – seja pela palavra, seja [...] pelo sofrimento [...] ou por outras formações do inconsciente (2022, p. 47). Afinal, “se o desejo permanece exilado no não dito, em se tratando da neurose histérica, é o corpo que fala: o sintoma histérico vem metaforizar, à revelia do sujeito, o que não teve lugar na palavra” (HAMANN, 2022, p. 46).

Em *O mito individual do neurótico* (LACAN, 2008, p. 36), mais precisamente em *Do símbolo e de sua função religiosa*, ao mencionar o que Freud chamou de “pensamentos inconscientes”, Lacan declara que a concepção de inconsciente pressupõe “que o sujeito falante, enquanto falante, ultrapassa e extrapola em muito o sujeito consciente”, uma vez que o sujeito fala não somente por meio das palavras que pronuncia, mas “com ele todo, com sua pele, com sua carne, com seu modo de tropeçar, de cometer um lapso de língua, com sua forma de se comportar na vida”, ainda que não saiba e/ou não perceba.

Como afirmado anteriormente, Freud não elaborou sistemática e coerentemente como teoria a noção de sublimação (*Sublimierung*). No entanto, este termo, enunciado precocemente no discurso freudiano, tendo aparecido também na correspondência de Freud com o médico otorrinolaringologista Wilhelm Fliess (BIRMAN, 2008, p. 18), diz respeito a um mecanismo que “explica as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual” (COUTINHO JORGE, 2005, p. 150). Dito de outro modo, a sublimação – processo psíquico pelo qual o sexual abjeto se transforma no sublime –, de acordo com Viana Campos (2013, p. 467) é apresentada por Laplanche não apenas como “um destino do desejo do sujeito em direção aos ideais culturais, mas um processo originário, que está na origem da própria civilização”. Consonantemente, o psicanalista Joel Birman, no artigo intitulado “Criatividade e sublimação em psicanálise” (2008, p. 21), faz uso da expressão “exigências sublimatórias da civilidade”, denunciando que há um processo de repressão sexual intrínseco ao corpo social.

Ademais, a sublimação é um mecanismo que demonstra a plasticidade sexual das pulsões, visto que, apesar dos impulsos requererem irremediavelmente a satisfação, não permitindo que o sujeito se recuse a atendê-los, há a possibilidade de “substituir um objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados” (FREUD, 1910/1996, p. 48) – até mesmo porque seu primeiro objeto está inacessível e inevitavelmente perdido. Ou seja, nas pulsões – que são dotadas, segundo o psicanalista austríaco Sigmund Freud em *Ensaio de Metapsicologia* (1915/2010, p. 57), de “impulso” (*Drang*), “meta” (*Ziel*), “objeto” (*Objekt*) e “fonte” (*Quelle*) – há, portanto, a manutenção do “teor sexual” (CRUXÊN, 2004, p. 5) à medida em que são direcionadas “para um novo objetivo não sexual e em que visam a objetos socialmente valorizados” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2022, p. 495).

Poder-se-ia compreender tal movimento como uma dessexualização da pulsão, mas, na verdade, segundo Freud em *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*, o que há é uma constituição, por intermédio da sublimação, de um novo objeto de investimento para a força pulsional. Em outro trabalho, intitulado *As pulsões e seus destinos*, Freud, de acordo com Birman (2008, p. 23), asseverou que “a sublimação envolveria a suspensão do recalque e não mais a dessexualização da pulsão”. Para Luiz Alfredo

Garcia-Roza no terceiro volume de *Introdução à Metapsicologia Freudiana* (2008, p. 133), a sublimação – mecanismo de defesa que é também “uma forma de satisfação da pulsão” – “é como se a pulsão sexual encontrasse satisfação num modo não sexual”.

[...] a sublimação não é uma exclusão da satisfação, mas uma das modalidades possíveis de satisfação. Trata-se, segundo Freud, da pulsão de “alvo inibido”, isto é, de processos nos quais há um avanço no sentido da satisfação, mas ao mesmo tempo uma inibição ou um desvio desse alvo. Tal inibição ou tal desvio não impedem, contudo, que haja uma satisfação parcial, o que é possível graças à plasticidade das pulsões (GARCIA-ROZA, 2008, p. 133).

A flexibilidade pulsional é imprescindível para o desenvolvimento psicosssexual do infante e do adolescente, tendo em vista que, segundo Hall, Lindzey e Campbell (2007, p. 65), após atravessar uma série de estágios dinamicamente diferenciados durante os primeiros cinco anos de vida, no estágio denominado período de latência, a dinâmica da criança fica mais ou menos estabilizada e os impulsos tendem a ser mantidos em um estado de contenção. De acordo com Friedman e Schustack (2003, p. 77), apesar de Freud não ter observado nenhum desenvolvimento psicosssexual importante, por conta do fato de as pulsões sexuais não poderem ser expressas diretamente, a energia sexual é canalizada em outras atividades, sendo um período permeado por exigências de produtividade e relacionamentos interpessoais, que “refletem e influenciam o emergente senso de competência da criança” (HALL; LINDZEY; CAMPBELL, 2007, p. 164). Conforme afirmaram Feist, Feist e Roberts (2015, p. 154), “ainda que a idade escolar seja um período de pouco desenvolvimento sexual, é um momento de grande crescimento social”, pois a latência psicosssexual “permite às crianças desviar suas energias para o aprendizado da tecnologia de sua cultura e as estratégias de suas interações sociais”.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, é afirmado (FREUD, 1905/2016, p. 80) que os impulsos sexuais infantis mesmos não cessam durante esse período de latência, mas sua energia é desviada do emprego sexual e dirigida para outros fins – as forças instintuais sexuais das metas sexuais são desviadas para novas metas, ou seja, sublimadas. A partir do quarto ou quinto ano até a puberdade, os impulsos sexuais são inibidos e a energia psíquica é direcionada para a escola, as amizades, os hobbies e outras atividades assexuais – em outros termos, o impulso sexual ainda existe durante a latência, mas seu alvo foi inibido e a libido sublimada se apresenta em realizações sociais e culturais, fazendo com que a sublimação seja um processo imprescindível para que o infante aprenda a conviver em sociedade (FEIST; FEIST; ROBERTS, 2015, p. 31).

Estão aí todas as características fundamentais que balizam o conceito, em especial um duplo aspecto: por um lado, o metapsicológico, pois envolve a passagem do sexual ao não sexual por meio de uma modificação da meta, e, por outro, aquele referente à teoria da cultura, na medida em que envolve a passagem do indivíduo à sociedade por conta do destino socialmente valorizado por meio de uma modificação do objeto. Essa dimensão cultural, por sua vez, indica um aspecto ético, já que a definição do objeto socialmente valorizado depende de um juízo de valor, que pode ser moral, epistêmico ou ético (CAMPOS, 2013, p. 467).

A sublimação, conforme alega Birman, “ao criar novos objetos para a pulsão, [...] se inscreve efetivamente na experiência da cultura” (2008, p. 24), auxiliando e coincidindo com as exigências da civilidade ao neutralizar e domesticar a pulsão. Assim sendo, diferentemente do recalque, ela pode ser aceita como o destino mais vantajoso e moderado para as pulsões porque parece solucionar magistralmente e revogar o sofrimento psíquico dilemático neurótico entre o sexual e o cultural. A sublimação seria uma

alternativa – e, possivelmente, uma solução – para o mal-estar na civilização.

Arte e sublimação

Freud, reconhecido por Clément Rosset como um pensador trágico por conta do conceito de pulsão de morte (PASTORE, 2015, p. 201), compreendia a criação artística como uma atividade potencialmente sublimatória por permitir que a pulsão encontrasse um destino não sexual e socialmente valorizado. De acordo com Hamann, Freud enfatiza que a arte detém os meios para “fornecer algum alívio, ainda que paliativo, para o mal-estar, ao propiciar ao sujeito uma experiência de ‘suave narcose’” (HAMANN, 2022, p. 92).

Segundo Freud em “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância”, ele “parece ter sido um homem cujas necessidades e atividades sexuais eram excepcionalmente reduzidas, como se uma aspiração mais elevada o houvesse colocado acima das necessidades animais comuns da humanidade” (FREUD, 1910/1996, p. 62). É afirmado também que “ele conseguira sujeitar seus sentimentos ao domínio da pesquisa e reprimir a sua livre expressão; mas para si mesmo havia ocasiões em que o que suprimira forçava um meio de expressão” (FREUD, 1910/1996, p. 64).

No ato da criação, ao artista é proporcionado um descarregamento de seu desejo sexual. Ao apreciador, há uma “verdadeira satisfação” decorrente de uma liberação mental de tensões, permitindo-o deleitar-se com seus “próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha” (FREUD, 1969, p. 154). Afinal, conforme foi dito anteriormente, ao organizar e exteriorizar sua fantasia, o artista permite que público tome “de empréstimo as fantasias [...] para a realização de seus próprios anseios”. Assim, “o desprazer é superado, o recalque atenuado, e o próprio leitor toma coragem para se deleitar com as próprias fantasias” (CRUXÊN, 2004, p. 12).

Considerações finais

Ao conceber a aceção de sublimação, Freud pareceu relacioná-la intimamente às noções de purgação e transformação. Logo, poder-se-ia afirmar que a sublimação e a catarse são mecanismos que visam a atingir o mesmo propósito: purificar o homem de suas abjeções.

A palavra holandesa *degelijkheid* é comumente traduzida para o inglês como “solidity” (em português, “firmeza”) e se refere à estabilidade buscada incessante e incansavelmente com o intuito de proteger o coração da fragilidade e da instabilidade das emoções. Em outros termos, *degelijkheid* dizia respeito à sensatez do autodomínio e da repressão de emoções impróprias. *Degelijkheid* é o que foi buscado neste projeto – isto é, o meio-termo (equilíbrio ou virtude) que protagoniza uma das máximas délficas inscritas no pronau do Templo de Apolo em Delfos, na entrada do Oráculo. Buscou-se o meio desejável entre dois extremos, um de excesso e outro de deficiência: o equilíbrio entre o desregramento da adúltera rodriguiana e o recalçamento da histérica freudiana.

Na arte, o sublime tem por objetivo dignificar o espírito e abrandar a bestialidade humana em defesa da moralidade. E parece ser exatamente isso o que Nelson faz. Afinal, apesar de parecer que a obra de Nelson Rodrigues não tem por intento a redenção sexual de seus apreciadores, é possível compreender a destreza do dramaturgo sob o viés psicanalítico e aristotélico. Ao castigar os personagens infieis,

poligâmicos e incestuosos por seus inadmissíveis pecados carnis, Nelson viabiliza a compreensão de que o sexo sempre conduzirá o homem a um desfecho infausto.

Assim, pode-se afirmar que o teatro de Nelson atingiu um objetivo cristão e moralista, tendo em vista que os enredos e personagens licenciosos trabalhavam a serviço da busca por modelos de perfeição e excelência perdidos – poder-se-ia ainda afirmar que tal dinâmica se assemelha a ascese platônica, na qual há um movimento em direção à Ideia e à substituição da ordem do sensível pela inteligível, permitindo que o sujeito se desenvolva ao rejeitar prazeres momentâneos e materiais por conquistas espirituais.

O espetáculo trágico e desagradável rodrigueano poderia ser traduzido como um teatro de espelhos: ao assistir às encenações do herói pecador e desditoso, o olhar do audiente se volta para si e permite que ele reconheça sua natureza decaída. O espanto decorrente deste movimento de voltar-se para si – que poder-se-ia compreender como semelhante ao estranhamento filosófico presente na *Metafísica* de Aristóteles, o *thauma* (e, talvez, à noção de *Unheimliche*) – produziria perplexidade e atordoamento, e despertaria sua consciência. Dito de outra maneira, o teatro de Nelson Rodrigues, ao expor as mais íntimas e inconfessas abjeções do público, quer salvá-lo do cinismo, do tédio, da apatia, da inconsciência, da indiferença. Poder-se-ia dizer mais: as tragédias rodrigueanas pretendem salvar os neuróticos de seus afetos reprimidos, trazendo-os à consciência e eliminando-os.

Vale destacar que o que parece ser uma renúncia é, na verdade, uma substituição. A sublimação, portanto, se constitui como um mecanismo de defesa do ego menos prejudicial que a repressão, permitindo que o objeto suporte as exigências culturais imperiosas enquanto busca um objetivo valorizado da perspectiva estética e moral, e a obra rodrigueana *A Serpente* atende aos requisitos para ser considerada uma tragédia e viabilizar a catarse aristotélica. Posteriormente, em outras pesquisas, buscar-se-á analisar se a sublimação é capaz de amoldar o sujeito para que viva de forma ordeira e moderada em uma sociedade cuja ética e o direito foram influenciados pelo cristianismo, sem que tenha que sofrer maiores prejuízos.

Referências

- BIRMAN, Joel. Criatividade e sublimação em psicanálise. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, p. 11-26, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/tJ5yh3qsRzF4g8sVKDHshKB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 8 abr. 2023.
- CAMPOS, Érico Bruno Viana. A concepção de sublimação no trabalho de Jean Laplanche. **Psicologia em Estudo**, v. 18, n. 3, p. 465-474, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/XzpQbHvTrjPC4ZbFkvjJT4n/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COSTA, Marta Morais da. Tragédias em paralelo: Nelson Rodrigues e a tradição renovada. **Revista Letras**, Curitiba, n. 49, p. 61-75, 1998. Editora da UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/18989/12303>. Acesso em: 9 mar. 2023.
- COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: As bases conceituais**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, v. 1, 2005.
- CRUXÊN, Orlando Soeiro. **A Sublimação**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FEIST, Jess; FEIST, Gregory J.; ROBERTS, Tomi-Ann. **Teorias da personalidade**. 8 ed. Porto Alegre: AMGH, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, v. 11, 1996.
- FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, v. IX, 1969. (Edição Standard Brasileira).
- FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FRIEDMAN, H. S.; SCHUSTACK, M. W. **Teorias da personalidade: da teoria clássica à pesquisa moderna**. 2 ed. São Paulo: Prentice Hall, 2003.

- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Introdução à Metapsicologia Freudiana 3: Artigos de metapsicologia**. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. **Ficções purificadoras e atroztes: Entre a crônica e o teatro de Nelson Rodrigues**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.
- HALL, Calvin S.; LINDZEY, Gardner; CAMPBELL, John B. **Teorias da personalidade**. 4 ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- HAMANN, Fernanda. **Nelson Rodrigues e a psicanálise: O paradoxo do sujeito na vida como ela é**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.
- LACAN, Jacques. **O Mito Individual do Neurótico**. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Tradução de: Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PASTORE, J. A. D. **O trágico: Schopenhauer e Freud**. São Paulo: Primavera, 2015.
- RODRIGUES, Nelson. **Perdoa-me por me traíres**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- RIVERA, Tania. Ensaio sobre a sublimação. **Discurso**, n. 36, p. 313-326, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38083/40809>. Acesso em: 15 set. 2022.
- SOUSA, Luis Gabriel Venancio de; LEVISKI, CharlottEloize. MÍTICAS, PSICOLÓGICAS E TRAGÉDIAS CARIOCAS: UM RECORTE DA DRAMATURGIA RODRIGUEANA. **Caderno PAIC**, v. 14, n. 1, p. 471-488, 2013. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.edu/cadernopaic/article/view/30/29>. Acesso em: 15 set. 2022.
- WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Via Leitura, 2020.