

***NOITE*, UMA NOVELA PSICANALÍTICA DE ERICO VERISSIMO**

Zama Caixeta Nascentes

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo: O objetivo do trabalho é analisar *Noite* com base em Freud e Lacan. Do primeiro tomaremos o conceito de ambivalência emocional, a teoria pulsional e o caso clínico do Homem dos Lobos, sobretudo os efeitos da cena primária. Do segundo trabalharemos com as noções de estágio do espelho, de ação *nachträglich* do significante e com a teoria do desejo. A análise será apresentada na segunda e terceira seções, ficando a primeira reservada para justificar porque a novela é psicanalítica. O diálogo com a crítica literária do autor ocorre na introdução e na conclusão.

Palavras-chave: *Noite*; ambivalência emocional; cena primária; desejo.

Abstract: The aim of this work is to analyse *Noite* based on Freud and Lacan. From the former it will take the concept of emotional ambivalence, the drive theory and the clinical case *Wolfman*, especially the effects from the primary scene within this last one. From the latter it will work with the notions of mirror stage, of *nachträglich* action of the signifier and with the theory of desire. The analysis will be presented at the second and third sections, leaving the first to justify why the novel is psychoanalytical. The dialogue with the literary criticism about the author occurs within the introduction and conclusion.

Keywords: *Noite*; emotional ambivalence; primary scene; desire.

Introdução

Lançado em 1954, *Noite* é tido por Verissimo (1995: 307) como uma “espécie de ovelha negra de meu rebanho literário”. Segundo Chaves (1976), trata-se de um livro que “a todos surpreendeu” (106) e que “foi incompreendido” (107). Para Velhinho (1960), é uma obra “Desconcertante” (230), “tão diversa de tudo quanto o autor escrevera até hoje” (p. 233), “talvez a menos lida”. (1981: 105). Perceberam-se ligações com outras obras. Chaves (1976, p. 112) afirma que *Noite* “não parece uma exceção no conjunto da produção literária do escritor.” Bordini (1995) e Boechat (2017) ligam-no a *A volta do gato preto*. A trajetória de Desconhecido (de *Noite*) está na do personagem criado por Erico diante da esposa Mafalda em “uma mesa na ‘Cova do Dragão’” (p. 234). Dedicando a Verissimo nossas recentes pesquisas, constatamos essas ligações. Delimitamos *Noite* como objeto, pela abundância de trabalhos sobre as demais obras e da escassez sobre a de 1954. Abarcar muito seria aprofundar pouco.

Velhinho (1960: 236) reconhece existir um “suporte freudiano em que repousa o drama do Desconhecido”. Acentua os liames entre obra e autor, “é o livro [...] através do qual ele diz [...] a verdade que ele traz recalcada nos desvãos mais ocultos da alma” (230). Emprega termos como “sentimento de culpa”, “autopunição”. Qualquer leitor de psicanálise reconhecerá aí o “suporte freudiano”. No entanto, é mencionado apenas nos parágrafos finais. A crítica não se apoia nele. A obra continua “desconcertante”, já que não foi lida naqueles termos. Permanece aberta uma análise psicanalítica. É a isso que nos propomos, neste trabalho, fundamentando-nos em Freud e Lacan.

Centraremos-nos no conceito de ambivalência emocional, importante para a teoria de Freud (1900, 1905, 1913, 1915, 1917, 1923, 1916) e sua clínica (1909, 1918). Não empregaremos a noção de duplo (Freud, 1919), ainda que haja dados interpretáveis a partir dela. Nem a de simbolismo, técnica auxiliar à da associação livre para analisar os sonhos (Freud, 1900). Com a teoria de Lacan examinaremos o mundo infantil do protagonista. Optamos por aproveitar nossa prática clínica, que lida com o inconsciente e o discurso por ele produzido nos pacientes. Certamente psicanalistas já leram *Noite*, os quais não verteram em trabalho acadêmico o que enxergaram nela, não enriquecendo a fortuna crítica da obra, com a exceção de Ellis D’Arrigo Busnello, nos anais de um evento comemorativo aos 40 anos de lançamento da novela.

Pretendemos ampliá-la e tornar menos “incompreendido” o livro e menos “desconcertante” sua leitura.

Capítulos inexistem na novela. Nomearemos de “episódios” as divisões internas, marcadas por espaço maior entre elas e por letras maiúsculas no início de nova divisão. Todavia, cotejando edições, constatamos que não coincidem, havendo na primeira mais dessas marcas do que nas outras e naquela que nos serve de base (1997). Apesar disso, o leitor não se perde: o espaço estrema bem os episódios. Iremos nos guiar por essa divisa, distinguindo-os pelo local: esquina, parque, rua, zona boêmia, café-restaurant, casa do velório, largo iluminado, casa de rendez-vous, Hospital, casa da Ruiva.

Em virtude da leitura proposta, na primeira seção defenderemos porque *Noite* é uma novela psicanalítica. A segunda e terceira foram nomeadas com base na apresentação de Freud (1910b) sobre sua técnica. Um elemento da estrutura da obra também permitiu-nos fazê-lo: o périplo que Desconhecido perfaz, na desmemória, o giro de casa para a rua. O leitor é orientado pelo elemento tempo, pela cronometragem das horas. A essa parte dedicamos a segunda seção, na qual se conta o crime por alusões indiretas. Na memória, a rota é da rua para a casa. O leitor é conduzido pelo elemento espaço, pela contagem das quadras que faltam para o protagonista chegar à casa. A ela reservamos a terceira seção, na qual se narra o crime de modo direto.

1 Uma novela psicanalítica

Novela qualifica *Noite*. É o próprio Erico Verissimo (1995: 309) quem assim o faz: “na primeira versão da novela”. Se segue a crítica ou a crítica o acompanha não nos cabe investigar. Certo é que os estudiosos da obra empregam o mesmo termo, como Velhinho (1960: 229), Chaves (1976: 107) e Bordini (1995: 77).

Psicanalítica é sua matéria. Crepuscular é o estado de consciência que caracteriza Desconhecido. Com essa formulação, aparece quase ao fim: “É possível que ele tenha assassinado alguém quando andava pela cidade em estado crepuscular.”

(128). Mas, desde o início, a ideia é trabalhada. O Desconhecido é o “homem de *gris*” (1); no parque, entrevê “os largos tabuleiros de relva com zonas de *sombra e luz*” (5). Os termos que destacamos apontam para a ideia, ratificada adiante, “de novo se perdeu num *território crepuscular*.” (12). A cor que nomeia o personagem (gris) é intermediária entre branco e preto. Da mesma forma que o crepúsculo é limítrofe ao dia e à noite, o “estado crepuscular” (128) da consciência designa-a quando entre a vigília (o “claro”) e o sono (o “escuro”). Assim foi chamada por Breuer e Freud (1895: 223): “o indivíduo, em vez de dois estados normais da mente, possui três: o estado de vigília, o de sono e o hipnóide.” *Noite* traz o sinônimo do terceiro estado.

Fenômenos histéricos advêm da divisão da consciência ocorrida durante tal estado, no qual ela não integraria em si as representações ocorridas entre vigília e sono. Não integradas, produzem a sintomatologia histérica (Freud; Breuer, 1895: 41). Freud não subscreve tal teoria, advogando decorrer a cisão de uma defesa contra representações incompatíveis com as já existentes na consciência – e não de um estado crepuscular (ou hipnóide) no qual algumas não seriam sintetizadas, existindo à parte das outras. A parceria Breuer e Freud encerra logo depois e Freud segue só. Sai a teoria do estado crepuscular e fica a da defesa; onde havia “um caso de ‘histeria hipnóide’ *versus* ‘neurose de defesa’” (Freud, 1894: 35), ficou a neurose de defesa.

Noite é a transformação de alguns capítulos de outra obra de Erico. Assim posiciona-se Bordini (1995), tese aceita por Boechat (2017). Para a primeira, em *A volta do gato preto*, o autor “inventa uma história de um professor reprimido”, Orlando, e que “vence suas repressões” (76). Para a segunda, “O enredo de *Noite* [...] dialoga diretamente com o esboço do romance feito pelo autor em diálogo com Mariana em *A volta do gato preto*, cujo protagonista é o personagem Orlando. Tal personagem [...] é o embrião do Desconhecido de *Noite*.” (294). Por esses termos, “reprimido” e “repressões”, Bordini aponta para o teor psicanalítico. Boechat segue desenvolvendo sua tese sobre os liames entre *A volta do gato preto* e a experiência de Erico nos Estados Unidos e a sua vinculação com a política estadunidense da boa vizinhança.

Novela psicanalítica é termo de Freud (1910a) para nomear o trabalho sobre Leonardo da Vinci, em que analisa esta fantasia da infância do pintor: “... um abutre

desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios’.” (76). O objetivo é “separar o elemento mnêmico real que ela contém dos motivos posteriores que o modificam e distorcem” (84), o que permite concluir por este significado: “a substituição de sua mãe pelo abutre indica que a criança tinha conhecimento da ausência do pai e se sentia solitário junto à sua mãe.” (idem). Para chegar a ele, Freud se vale, no capítulo primeiro, da biografia do pintor e da teoria da sexualidade elaborada pela psicanálise e, no segundo, das teorias sexuais desenvolvidas pelas crianças, da mitologia sobre abutres e deusas andróginas. Chegado a ele, revisa, no terceiro, os achados da psicanálise sobre a gênese psíquica da homossexualidade para elucidar aquela que biógrafos do artista lhe imputam. Concluída a revisão, da biografia e da teoria deduz, no quarto, as relações do pintor com a mãe (e o que elas esclarecem da criação artística de Leonardo, em especial o sorriso da Mona Lisa, o qual resgata o da mãe, Caterina) e, no quinto, os laços com o pai (e o que isso deletreia da construção científica de da Vinci, sobremaneira o corte com a tradição intelectual, que o projeta ao pai, Ser Piero da Vinci). Tais deduções levam-no a uma síntese, no sexto, do desenvolvimento psíquico do italiano, ao fim da qual pondera: “Se as afirmativas que fiz provocaram críticas [...] de eu ter escrito uma *novela psicanalítica*, responderei que jamais superestimei a certeza desses resultados.” (122. Itálico nosso). Ainda que imputada a seus opositores, a designação “novela psicanalítica” sai da pena do próprio Freud. A resposta à hipotética objeção recai sobre a validade dos resultados – e não sobre a categoria em que se inscreve o texto, “novela psicanalítica”.

Meneghini (1990: 59) registra: “Para Erico [...] a psicanálise se constituía, necessariamente, em objeto de curiosidade e estudo [...] encontram-se em sua biblioteca, com evidentes sinais de manuseio, várias obras de Freud, como *Leonardo da Vinci*”. Portanto, o gaúcho conhecia a “novela psicanalítica” saída da pena do vienense. Ainda Meneghini informa-nos das reuniões de Mário Martins, “primeiro analista com formação oficial a chegar a Porto Alegre” (58), e Zaira, sua esposa, “ela também formada em Buenos Aires, em análise infantil” (idem), com o casal Verissimo: “Roberto Martins, filho de Mário, lembra que o contato era muito animado quando Erico expunha seus planos para *Noite*, sua novela de maior densidade psicológica.” (idem). Planos expostos a um casal de psicanalistas e “novela

de maior densidade psicológica”: por deslocamento de significantes, concluímos então tratar-se de uma novela de densidade psicanalítica.

2 De casa para a cidade: o véu das alusões indiretas

No parque, “Estacou, perturbado, e voltou a cabeça para trás, a fim de verificar se estava sendo seguido.” (Verissimo, 1997: 5). O parque torna-se palco no qual se encena seu drama íntimo. Nele toma parte um casal: “Um homem e uma mulher passaram abraçados, sem lhe lançarem sequer o mais rápido olhar.” (6). Lançada fica a hipótese de que o acontecido tem a ver com um casal e de que é algo ilícito: “Ia pagar caro o seu crime. Crime? Quem foi que falou em crime?” (6). A cena com a estátua mostra que uma mulher está em questão. Da estátua aproxima-se “com uma alegria *feroz*”, para ela *vociferou*: “Cadela indecente!” (7. Destaque nosso.). Migra para a voz a ferocidade da alegria, fazendo a qualidade (*fêroz*) tornar-se ação *vociferar*, executada pela voz, *vociferou*. Um terceiro dado acentua o que está em jogo: “Deu mais alguns passos, *agressivo*.” (idem). Trata-se do ódio, sentimento que, ao lado do amor, constitui a ambivalência emocional. Não tarda o amor: “tornou a acercar-se dela [...] Aninhou a cabeça entre as coxas da estátua, enlaçou-lhe as pernas”. (8). À expressão de ódio segue-se a de afeto, a agressão vociferante cede à amizade.

Na rua, defronta-se com uma vitrina. A cena é pintada de modo meticuloso:

Ficou a olhar para os artigos de praia expostos na vitrina [...]. Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... [...] Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia. O *outro* era ele. Mas ele era... assim? Chegou a encostar a testa no vidro para ver mais de perto a própria imagem. Quedou-se por alguns segundos nessa postura, os olhos agrandados por uma nova espécie de temor. Teve ímpetos de quebrar o espelho, no entanto seus braços permaneceram caídos ao longo do corpo. Sentiu um amolecimento enternecido. [...] Por algum tempo ele chorou como uma criança, ali junto da vitrina. Por fim enxugou os olhos com a manga do casaco, mas não quis mais olhar para o *outro*. Saiu a caminhar lentamente, e de instante a instante balbuciava – “Meu Deus! – achando estranha a própria voz como achara estranha a própria imagem. Passou por outras vitrinas e evitou-as, como se fossem novos inimigos. (p. 11.)

Ficcionaliza-se aí o momento em que “o filhote do homem [...] reconhece como tal sua imagem no espelho” (Lacan, 1998:96), a “assunção jubilatória de sua imagem especular” (97). O Desconhecido, de início, supõe um homem mirando-o e,

depois, constata que “o *outro* era ele”. O “amolecimento enternecido” aponta para a assunção jubilatória. Ainda que o estádio do espelho refira-se ao registro do imaginário, o acontecimento importa por sua remissão ao simbólico. Ele manifesta, “numa situação exemplar, a *matriz simbólica* em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (idem). Por haver na assunção jubilatória uma “matriz simbólica” é que o significado não se esgota no que de funcionamento do imaginário ele ilustra. Em outra obra, Lacan (2005: 51) pondera: “através desse movimento de virada da cabeça, que se volta para o adulto, como que para invocar seu assentimento, e depois retorna à imagem, ela [a criança] parece pedir a quem a carrega, e que representa aqui o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem.”. O grande Outro concerne ao simbólico, é sede do código (Lacan, 1999). O Desconhecido está sozinho. Na falta da alteridade, cede a identidade: “Mas ele era... assim?”. O espelho dá uma imagem; para que seja a de si, necessita-se do Outro. Por isso Lacan considera tal estádio uma “matriz simbólica”, pois o que se passa aí quanto à imagem de si ocorre quanto ao sujeito, constituído pelo desejo do Outro: “é do desejo do Outro que eu sou vestígio” (Lacan, 2008: 70). É da presença do Outro que a imagem no espelho é vestígio. Essa centralidade do Outro é mostrada quando o Desconhecido “não quis mais olhar para o *outro*.”. O que busca é o Outro, invocado a seguir, “Meu Deus!”.

Na rua anda, ainda, de uma “rua estreita e sombria” (idem) a “rua mais larga” (13), parando em “uma esquina para olhar alguns meninos que jogavam futebol no meio da rua” (idem) e entrando depois “noutra rua” (14). A cena da vitrina construiu a dimensão especular do formar sujeito, ancorada no olhar. Agora é a vez da voz: “De dentro de algumas delas [casas] vinham *vozes*” (12); “homens e mulheres que *conversavam*” (13); “ouviu uma *voz* gaiata *gritar*” (idem); “‘Passa ligeiro!’ – *gritavam*” (idem); “rompiam *berros* de protestos” (idem). A voz importa na subjetivação tanto quanto o ver. Lacan (2005: 321) toma-a como uma das formas do objeto *a* (objeto de desejo do Outro). Não será de menor importância em *Noite*:

Uma mulher gorda assomou à janela, inclinou-se para fora e gritou: ‘Vem pra casa, meu filho!’ O Desconhecido fez meia volta, obediente, e caminhou na direção da voz. Entrou

num corredor sombrio e parou diante duma porta fechada, na qual bateu timidamente, o coração a pulsar acelerado. [...]

– Que é que o senhor deseja?

Ficou mudo, fitando o vulto, esforçando-se desesperadamente por compreender, reconhecer, saber... [...] De repente a mulher soltou uma exclamação, atirou-lhe com a folha da porta na cara, precipitou-se para a janela e rompeu a gritar:

– Socorro! Ladrão! Socorro! (Verissimo, 1997: 14)

Na cena da vitrina havia o outro; aqui, o Outro, a mulher. Ao significante “meu filho” conforma-se, com forma de filho, fica “obediente”, “caminhou na direção da voz.”. Faz-se filho por instituir-se o Outro, já que o subjetivar-se dá-se no encontro com o Outro: “é por intermédio do Outro que o sujeito deve se realizar.” (Lacan, 2005: 192). A importância de ser desejado é marcada adiante, no café-restaurant, onde o Desconhecido encontra “os donos da noite” (25) e de um deles ouve: “– Você agora é nosso.” (28). O comentário seguinte não deixa dúvidas da força do ser acolhido pelo Outro como objeto do desejo dele: “Estas palavras ficaram ecoando na mente do Desconhecido. Você agora é *nosso*, é *nosso*, é *nosso*, é *nosso*.” (idem). O eco explica porque o Desconhecido, mesmo querendo fugir, “quando deu acordo de si estava caminhando apressado na direção das duas aves noturnas” (36). Quem possui alguém que o chama de “nosso” não precisa girar em torno de si nem tomar-se como o outro. No Parque, “Um homem e uma mulher passaram abraçados, sem lhe lançarem sequer o mais rápido olhar.” (6). Desejam-se. Não o desejam. Abraçam-se. Não o olham. Não se instaura o que Lacan (1999: 282) chamou de desejo essencial: “desejo do desejo do Outro, ou o desejo de ser desejado.” Da dinâmica desejante do casal, Desconhecido está excluído, restando-lhe abraçar a estátua. Preferível isso a tornar-se estátua, atropelado pela indiferença do outro ou pela ausência do Outro. A voz da mulher guia o caminhar de Desconhecido. Por já ter a voz outra direção – o filho da mulher –, o Desconhecido é ladrão. Retorna o tema do crime.

No café-restaurant, as alusões ao delito ganham mais contorno. As cenas íntimas vão num crescente de clareza. Há esta: “Senti que havia mais gente na parte do salão que ficava às suas costas. [...] ouvia as vozes, ouvia e odiava principalmente a risada de mulher, viciada, rouca, obscena.” (16). Não vê. Ouve vozes. Reaparece a

agressividade. Está no ódio à mulher. Prossegue: “num plano recuado, o homem de gris via as caras repulsivas das prostitutas e dos seus machos, que [...] não cessavam de soltar gargalhas e palavrões.” (32). Vê a cena, mas ela situa-se num plano recuado, o que não o impede de ouvir e entender o conteúdo das palavras. Depois de ver as “caras repulsivas”, repara outra coisa: “Lá estava a porta fuliginosa da cozinha, o balcão com os boiões de pepino... E, como um pesadelo, o desconhecido via agora a cabeça decepada do proprietário flutuando no ar.” (idem). Ressurge o tema do crime, na visão da cabeça decepada. Como numa sucessão de quadros que, reunidos, compõem uma pintura, a do crime está em outro quadro, não no anterior. Juntos, configuram o episódio do crime, que envolve o Desconhecido e o casal em situação erótica. Reunidos estão em um mesmo parágrafo. Parágrafo-pintura-mural. Finaliza com: “A prostituta de quinze anos tornou a entrar no café abraçada com um homem grisalho e triste. O garçom gritou para a cozinha: – Salta um bife a cavalo com bastante cebola.” (33). Monta-se a cena diante dele: vê a prostituta entrar com o cliente e antes já fora informado de que “com um bife a cavalo” (22) poderia pagar a noite com a cortesã. Pelo pedido do garçom, sabe o que se passará entre a meretriz e o homem grisalho: formarão casal nesta noite.

Na zona boêmia, o tema do crime continua:

A janela fechou-se. O Desconhecido não podia disfarçar sua inquietude. Estava ardendo por ver o que se ia passar naquele quarto. Começou a andar dum lado para outro, descia da calçada, tornava a subir, aproximava-se da janela, com o ouvido alerta [...]

O Desconhecido sacudiu a cabeça negativamente, mas com um vago desejo no corpo, não obstante todo o horror que sentia por aquele beco, por aquela gente, por aqueles cheiros.

Teve um sobressalto, ao ouvir um grito lancinante de mulher vindo de dentro do quarto onde o corcunda entrara. [...]

A mulher gemia. O cigarro pendia esquecido dos lábios do homem de gris, que lutava entre o horror [...] e uma curiosidade invencível de ver o que se estava passando lá dentro.

Alguns minutos depois o corcunda saía da casa da prostituta, assobiando vigorosamente. A janela continuava fechada e uma ideia passou pela mente do Desconhecido. *Decerto o corcunda matou a menina*. Teve ímpetos de saltar sobre o réptil e esmagá-lo. Suas mãos tremiam [...]. (36-37).

O gesto de corcunda é simétrico ao de Desconhecido na casa da mãe que gritava: entrar. Lá a porta se fechava; cá, a janela, excluindo-o do convívio com a

mulher. As cenas se avizinham, mantendo em trânsito os aspectos que envolvem o crime, ao qual se agrega isto: a excitação sexual, “estava ardendo por ver o que se ia passar naquele quarto”, “desejo no corpo”. Impossibilitado de ver, escuta (“ouvido alerta”). O olhar e a voz, formas do objeto *a* (Lacan, 2005), mobilizados para narrar o mundo infantil, reaparecem, agora com novo matiz. O Desconhecido não busca olhar que o mire nem voz que o invoque. Quer capturar com o olhar o que há no quarto; fechado, resta-lhe captar, pelo ouvido, o que lá se diz. Ouve o “grito lancinante da mulher”. A voz não se dirige a ele, mas faz emergir a ideia de que a mulher fora assassinada. Cita-se de novo um crime. A autoria desliza para outro personagem, alvo do ódio do Desconhecido.

Na casa do velório, o Desconhecido assiste a um crime:

Por fim conseguiram entrar os três no quarto da viúva [...]. A mulher e a filha do defunto estavam ambas sentadas na cama do casal [...].

O mestre aproximou-se da cama, explicou à viúva que fora amigo do falecido [...], começou a fazer a apologia do morto [...]. E enquanto ele falava, o corcunda olhava perdidamente para a filha do defunto, cujo rosto descorado, de olhos inchados de tanto chorar, se contorcia numa expressão de dor. Quando o homem da flor terminou o discurso, a viúva desatou num choro convulsivo e a filha, numa crise histérica, rompeu a rir, a rir perdidamente, e a rolar na cama, enquanto as comadres atarantadas apelavam para o mestre, pedindo que ele fizesse alguma coisa. Foi, porém o corcunda quem tomou a providência mais eficaz. Ajoelhou-se na cama, sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes. [...] Agarrando fortemente a guarda da cama, o Desconhecido olhava a cena, com uma fascinação cheia de horror. De súbito a moça cessou de rir, desatou num choro solto mas manso, e afundou o rosto no travesseiro. (39-40).

Neste quarto, o primeiro em que o Desconhecido entra, ele mira o que na zona boêmia quis ver: o que se passa entre um casal num quarto. Dá-se um crime: “sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes.” Deu-se um prêmio: o autor sujeitou o leitor pelos olhos e afagou-o uma, duas, três, quatro vezes com alusões ao crime para, na quinta, colocá-lo diante de um. A incidência de “quatro vezes” (quatro dos episódios anteriores) neste momento faz emergir essa significação. O Desconhecido experimenta a ambivalência sentida na zona boêmia, “lutava entre o *horror* daquilo tudo e uma *curiosidade invencível*” (37). Não só a dualidade de sentimentos ata os dois episódios, mas também o grito das comadres, a formar coro com o da “rapariga muito nova e franzina” (36).

Freud (1915:147) postulou serem quatro os destinos da pulsão: “Reversão a seu oposto. Retorno em direção ao próprio eu do indivíduo. Repressão. Sublimação.” Quanto à *reversão*, assevera: “A reversão de um instinto a seu oposto transforma-se [...] em dois processos diferentes: uma mudança da atividade para a passividade e uma reversão de seu conteúdo” (idem)¹. Exemplifica o primeiro processo com os pares, sadismo-masiquismo e escopofilia-exibicionismo, nos quais “A reversão afeta apenas as *finalidades* dos instintos” (148). O segundo, ilustra-o com a “transformação do amor em ódio” (idem) e “adquire especial interesse pela circunstância de que se recusa a ajustar-se a nosso esquema dos instintos” (154). O esquema foi desenvolvido a partir da reversão e do retorno dos pares já mencionados. Quanto ao *retorno*, declara que “O retorno de um instinto em direção ao próprio eu do indivíduo se torna plausível pela reflexão de que o masiquismo é, na realidade, o sadismo que retorna em direção ao ego do indivíduo, e de que o exibicionismo abrange o olhar para o seu próprio corpo.” (148). São os mesmos pares discutidos no processo da reversão da atividade para a passividade. Freud diferencia retorno e reversão: “A essência do processo é, assim, a mudança do *objeto*, ao passo que a finalidade permanece inalterada.” (idem). Na reversão, a mudança se dava na *finalidade*; no retorno, no *objeto*.

Freud (1917: 283) sustentou que o luto pode suscitar o retorno do sadismo contra o sujeito: “A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta.” Com a perda, o objeto pode ser introjetado e a libido, que antes enlaçava o ego ao objeto situado no exterior, provoca a identificação entre ego e objeto, localizado agora no interior. Pelo retorno da pulsão ao próprio sujeito, as acusações outrora endereçadas ao objeto externo voltam-se contra a parte do ego identificada a ele. Engendra-se assim a autoacusação, traço ausente do luto e que é o distintivo da melancolia.

Luto, reversão e retorno da pulsão existem no velório. Narram-se as reações da viúva e da filha à perda do objeto. A da filha perfaz o arco choro-riso-choro. A frase anterior ao riso informa-nos que “a viúva desatou num choro convulsivo”. Mantém-

¹ Não cabe aqui discutir a semântica do vocábulo alemão *Trieb*, traduzido para o inglês como *instinct* e para o português *instinto* na ESB, feita a partir da tradução inglesa, e pulsão, em outras traduções, baseadas no original alemão. Nas citações, por serem da ESB, aparecerá instinto e no nosso texto pulsão.

se o choro/riso, pois quando a filha para de chorar e começa a rir o choro permanece na viúva. Reverte-se a finalidade da pulsão, de ativa para passiva, mudança que se articula à do objeto. Com efeito, o riso da filha cede às lágrimas depois dos bofetões de corcunda. Antes, “se contorcia numa expressão de dor”, indicação de que o objeto ao qual um dia dor quis infligir é substituído pelo eu. A mudança de objeto coincide com a da finalidade. De ativa (aplicar dor ao outro), torna-se passiva (sofrer dor), sendo ela o sujeito ativo, pois aplica a si a dor. Situação cambiada com a presença de corcunda, cujo sadismo conhece-se desde a zona boêmia e que ressurge na atitude para com órfã: “Ajoelhou-se na cama, sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes.”. Desconhecido assiste ao crime (agressão à mulher) e ao coito, simulado, no seu viés sádico, sobre a cama. O episódio encerrar-se-á com comentários sobre um feminicídio: “ – Pois uma mulher foi encontrada morta em cima da cama do casal”. (47). O tema do crime atinge, neste episódio, sua nota mais alta na partitura novelesca.

No largo iluminado, o assunto é mantido por meio de uma cena à *Hamlet*, ato terceiro. Hamlet fala a Horácio: “À noite haverá uma peça perante o rei: Uma das cenas se assemelha à circunstância de que te falei sobre a morte de meu pai. Eu peço que, ao assistires à encenação, escrutes o meu tio com toda a argúcia e prumo de tua alma” (Shakespeare, 2015: 118). Na novela, o Mestre indaga se o assassinato da mulher a que referiam os homens fora praticado pelo Desconhecido. Da casa do velório até o largo, a dramatização foi introduzida pela referência às “várias maneiras de refrescar a memória duma pessoa” (Verissimo, 1997: 48), aos “métodos” (49) de investigação do Mestre. Quando o vemos convidar o Desconhecido para o jogo de tiro ao alvo, compreendemos ser um dos seus o de Hamlet:

– Agora atire você – disse, entregando a arma ao Desconhecido. Este hesitou por um instante, mas por fim decidiu-se. Voltou-se para os alvos, ergueu a espingarda ao rosto e fez pontaria. O mestre ciciou-lhe ao ouvido:

– Sei que é uma loucura pôr uma arma nas mãos dum assassino. Mas eu adoro o perigo. Ah! Suas mãos estão tremendo. Talvez você seja mais destro com arma branca do que com arma de fogo... [...]

– O corcunda vem vindo. Sei que você detesta o bicharoco. Basta voltar a arma na direção dele e meter-lhe uma bala no olho. A coisa mais fácil do mundo... De qualquer modo você está perdido: um crime a mais, um crime a menos, que diferença faz? A arma tremia nas mãos do Desconhecido. O Desconhecido queria puxar o gatilho, mostrar que sabia atirar, mas

o dedo não lhe obedecia, como que paralisado. De repente largou a arma, que caiu com um ruído cavo sobre o balcão. (51-52).

O Mestre cria o cenário, declina o sentido do episódio, incita o Desconhecido a atirar, espicaça-o tratando-o por assassino, escruta-o. No crime citado, a vítima era uma mulher que “tinha pontacos pelo corpo todo” (47), sendo a faca a arma, portanto. O Mestre toma as reações do Desconhecido como pista de autoria ao hipotetizar ser ele “mais destro com arma branca do que com arma de fogo”. Desempenha o papel que Hamlet delegara a Horácio. Cláudio fugiu quando no palco envenenou-se o rei, indício de ser o regicida. O Desconhecido treme e inibe-se: “o dedo não lhe obedecia, como que paralisado”. Reação perfeitamente esclarecida pela teoria pulsional de Freud de retorno do sadismo ao próprio sujeito e da reversão da finalidade ativa em passiva. O objeto não é o outro. O outro foi trocado pelo eu, câmbio visto, na abertura da novela, no quase ser atropelado na esquina.

Na casa de rendez-vous, delinea-se o crime ao montar o núcleo pai-filho-mãe. A chegada do comendador enquadra-o como pai, “Com sua voz grave e patronal voltou-se para o mestre: – [...] Não desejava encontrar ninguém nesta casa a não ser a sua proprietária e... a moça, naturalmente.” (63). No “patronal” quase se ouve o “paternal”. A presença do Desconhecido incomoda. O rechaço ecoa o grito da mulher “Ladrão!”, contexto em que penetra num espaço que não era seu. A moça é casada e tem um filho, atributos de uma mãe, o que a situa nesse ponto. Perto da meia-noite, o comendador comenta: “Essa menina já está abusando.” (65). Pela reação do Desconhecido, toma-a como mãe: “O Desconhecido – que já agora olhava para o comendador com certa hostilidade – soergueu-se (...) e murmurou: – Ela não vem.” (idem). Hostilidade, já manifesta contra corcunda na zona boêmia. Portanto, o ódio envolve qualquer homem no quarto com uma mulher. A afirmação de que a moça não virá não prenuncia algo. Denuncia o desejo de que ela não venha. Mais paternal não podia ser a resposta: “ – Não diga asneiras. Você nada sabe deste assunto.” (idem). Confirma-se o ser de filho; como criança, disse asneiras, e, como filho, “desconhece”, isto é, possui um saber diferente do adulto sobre o que se passa num quarto de casal. É essa a situação do filho no complexo de Édipo, teorizada por Lacan (1999) e recriada por Richard Wagner na terceira cena do primeiro ato de *A valquíria*, em que

Siegmund, hospedado na casa do inimigo Hunding e apaixonado pela mulher dele (Sieglinde) canta: “Waffenlos fiel ich in Feindes Haus” (Desarmado caí na casa do inimigo). Como Siegmund, um menino está desarmado (destituído do significante para aceder à posição do pai), encontra-se na casa do inimigo (o pai) e acha aí a amada (a mãe). Dessa forma acha-se, encontra-se e está o Desconhecido. Ainda que Caro (1990) não nos informe da ópera na “rica discoteca” (12) de Erico, a personagem de sua novela vive situação idêntica à de Wagner e por isso as ladeamos. O Desconhecido reconhece-se assim, efeito da palavra patrilial do comendador: “Em sua mente uma moça estava reclinada sobre o berço onde dormia um menino [...] o menino era ele, e a moça, sua mãe. [...] lhe parecia que sua mãe vinha àquela casa para dormir com o comendador...” (Verissimo, 1997: 65). Logo, o comendador é o pai e o quarto da casa será de casal.

A chegada da mulher emoldura-a como mãe: “O Desconhecido pôs-se a mirá-la [...], como se jamais houvesse visto uma fêmea em toda a sua vida [...] não tirava os olhos dela, pensando agora na mulher esfaqueada.” (71). De fato nunca vira. A mãe é a primeira. Forma-se a série mulher esfaqueada-moça do comendador, a qual ressignifica o episódio do velório: se a moça do encontro com o comendador iguala-se à golpeada e a moça equiparou-se à mãe, então a mulher é a mãe. Isso se confirma, pois junta-se uma terceira (a mãe): “Uma mulher em cima numa cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres.” (idem). Quer barrar a moça, “Não entre naquele quarto, por amor de Deus, não entre! Vai ser assassinada.” (idem). Não se trata de um prenúncio do que ocorrerá e sim do anúncio do desejo dele: que ela fique na sala com ele. Desejo de filho que quer junto a si a mãe e longe de si e dela o pai. Não podendo tê-la, vai vê-la, de um ponto vendido pelo cafetão. Arreita-se: “seu corpo inteiro latejava de desejo, mas dum desejo que o envergonhava, dum desejo sujo e meio incestuoso.” (idem). De fato incestuoso. A mulher que está no quarto situa-se como mãe junto a um comendador-pai. Porque incestuoso, é crime.

Desejo incestuoso está *Hamlet* e *Édipo Rei*, estudados por Freud (1900) e Lacan (1992). Verissimo ficcionaliza-o. Surge pela primeira vez o termo “incesto”, que permite, por “ação *nachträglich* do significante” (Lacan, 1999: 17), isto é, retroação de

um sobre os demais da cadeia, apreender nos episódios anteriores este sentido: o crime concerne ao incesto. No velório, o corcunda age eroticamente na cama. Ocupa o lugar do pai, motivo do ódio do Desconhecido, que se posiciona como filho. Logo, no largo, o convite do mestre incita ao delito que, em *Édipo Rei*, Édipo realiza e, em *Hamlet*, Hamlet vê executado por Cláudio. No parque, o aninhar-se no colo da estátua suscita-lhe a “tênue e esquiva sombra duma lembrança. (Onde? Quando? Quem?).” (8). A ação *nachträglich* responde: o quem é a mãe; o quando, a infância; o onde, a casa paterna. Na esquina, o quase atropelar-se é o castigo autoinfligido. A cena se passa depois de sinais de que “ia entrar pela porta duma casa de apartamentos, mas recuou” (1). Porta que dá acesso a um lugar que não é seu, onde há uma mulher que não é a sua, a qual deseja, “um desejo de mulher, *daquela* mulher” (73).

No Hospital, alude-se ao crime pela retomada do velório. O sobrinho aí referido é, nas palavras do plantonista, “Um dos meus rapazes que atendeu o caso.” (80). Detalha-o em seguida: “ – Creio que havia uns oito, dez ou mais pontações de faca no corpo da infeliz, *principalmente nos seios e no baixo-ventre.*” (81. Destaque nosso.). A anatomia coincide com esta: “O Desconhecido [...] apertou o corpo inteiro da criatura contra o seu, sentindo-lhe a dureza dos *seios* [...] e acariciava os *seios* [...] e fazia a mão espalmada descer pelo *ventre* côncavo” (7). Destacamos o que retorna no episódio do parque. Portanto, o crime daqui começa, por alusões indiretas, a ser narrado lá. Por fim, levando em conta que o episódio no Hospital gravita em torno do sadismo – estetizado no corcunda e posto em ato contra o próprio eu nos suicidas chegados ao Pronto Socorro –, o assassinato versa sobre o mesmo sadismo: o objeto é externo. Dos quatro destinos da pulsão (Freud, 1915), a arte do corcunda está para a sublimação, o suicídio para o retorno ao eu e o assassinato para a satisfação com um objeto externo.

No quarto da Ruiva, prostituta conhecida no cabaré Vaga-lume, ela funde-se à esposa “Quantas vezes ela dissera aquilo durante a vida de casados?” (96). Fusiona-se à mãe e à mulher esfaqueada. Degraus subidos, o Desconhecido hesita, e é encorajado: “O mestre foi empurrando o Desconhecido e a Ruiva para dentro do outro quarto.” (idem). Do ver ou ouvir, passará à ação. Sádica: “Amou, então, a rapariga numa exaltação furiosa e agressiva, com a impressão de que a assassinava, de que a esfaqueava, muitas, muitas vezes”. (102). Ressurge, em nova semântica, o tema do

crime, pois o assassinar cola-se ao copular. Deixa de significar tirar a vida e passa a ser dar prazer. A mesma operação alinha faca e pênis, facilitada pela subsunção de ambos à categoria de instrumento. No ato sexual ele está em uso, provocando “exaltação furiosa”. Com ele se atinge o outro, que morre no desfalecer do gozo. Detumescido, guarda-se o instrumento, razão pela qual, do caso da mulher esfaqueada, o plantonista do Pronto Socorro disse que “Encontraram a faca debaixo da cama” (81). Foi escondida sob a cama, como sói ocorrer àquilo que foi exposto sobre a cama, para o qual a cama agora é ex-posto, escondido que é em outro lugar como uma faca no desvão entre cama e piso. Morre-se depois do ato: “Ele se volveu para o lado, abraçou a Ruiva, murmurou um nome de mulher e caiu num sono profundo.” (103). No sono, sonha.

No sonho, continua o erotismo em “A mão, secreta amante, tem vida independente do resto do corpo, move-se com força própria, com a faca de prata golpeia furiosa a pobre mulher.” (idem). “Secreta amante” concerne ao onanismo, prática erótica secreta em que a mão é a amante, o que, combinado com “faca de prata”, confirma a equivalência pênis-faca, ratificada no fim da frase, “golpeia furiosa a pobre mulher”, seja a mulher a “amante secreta” ou a arranjada por cáften. Avança o erotismo em “Ajoelhado sobre as coxas da vítima, ele a imobiliza em cima da cama.” (idem), que retoma o do velório, em que o corcunda assim agia com a órfã.

Nomes são trocados ao despertar: “Deve ser a hora do amanhecer. Uma luz gris alumia vagamente o quarto que ele não reconhece” (105). Verdadeira inflexão ocorre aqui, concentrada em “hora do amanhecer” (oposto a “oito da noite”, hora pontualmente marcada no primeiro minuto da narrativa) e em “*luz* gris” (oposto de “*homem* de gris”). A essa última segue-se outra. O atributo “desconhecido” predica a Ruiva e não mais o homem: “Põe-se a andar no quarto às tontas, na ponta dos pés, temeroso de acordar a desconhecida.” (106). Tão importante é que se repete três vezes em poucas páginas. Como predicado do protagonista, ocorre pela última vez nesta frase: “A chuva irrompeu [...] abafando por completo a música da gaita, que só continuou na mente do Desconhecido. (103). O Desconhecido morre, o homem de gris desfalece, a luz de gris nasce e a desconhecida vem à luz. O desaparecimento do

significante “Desconhecido” narra o morrer da desmemória do personagem, o renascer de sua memória, o nascer de a desconhecida e o morrer de Ruiva.

3 Da cidade para a casa: a revelação direta

O trajeto para a casa inicia-se pelo retorno da memória, expresso na mudança do estado de consciência, “mas tranquiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho da casa.” (109). Consegue orientar-se no espaço. Orienta-se o leitor, com o esclarecimento sobre fatos mantidos sob a forma de enigma: o que se passou às 18h47min, como se quebrou o relógio, o que houve com a mulher do personagem. A exemplo do ocorrido com a Ruiva, o homem de branco é designado como “desconhecido”, prova que, com o relembrar, some o desconhecido do protagonista, motivo suficiente para não ser chamado de Desconhecido.

A música contará a história infantil do personagem, sua relação com a mãe, as três solteiras tias e o pai: “ *‘Agora o meu filho vai ficar quietinho pra mãe tocar uma música bonita.’*” (112). Os caracteres em itálicos marcam o relato das lembranças da infância. Nelas, há os elementos para entender o suposto crime cometido pelo protagonista e o autocastigo. Por ter uma mãe pianista, seduzia-o a música executada pelo homem de branco já no café-restaurant, quando “sentiu que naquela música lhe falavam vozes familiares, estava a explicação de tudo” (34). Vozes familiares são a da mãe dirigindo-se a ele ao teclar piano e a das tias ao cuidar do corpo dele:

Uma o lavava no bacião. Outra enxugava-o com uma toalha felpuda e passava-lhe talco no corpo. A terceira vestia-o e encaracolava-lhe os cabelos.

De quem é essa cabecinha de anjo?

Da titia.

E esse peitinho de rola?

Da titia.

E esses olhinhos de azeviche?

Da titia” (112)

Repartiam entre si o seu corpo, não as suas vestes. O banho era a hora da morte dele como sujeito, reduzido à condição de objeto de desejo delas: “*A hora do banho [...] era a hora de pavor em que ele morria mil mortes.*” (idem). Nos termos de Lacan

(1999: 199): “encarna perfeitamente o falo para ela [a mãe – no caso, as tias], e assim se vê mantido na posição de *assujeito*.”. O pai retira-o da morte e mata o excesso de mimo: “*Naquele dia o pai irrompeu no quarto, com o seu brusco jeito de chefe e macho, e gritou: ‘Deixem esse menino em paz! Vão acabar fazendo dele um maricas..’*” (Verissimo, 1997: 112). Da quase morte por atropelamento pelo “brusco passo” (1) ao atravessar a rua, salvou-o uma voz (idem); da morte subjetiva pelo excesso erótico das tias, salva-o o pai com seu “brusco jeito”. Mais que sonoridade e ritmo, a recorrência da construção diz do risco de morte: física na rua, psíquica no quarto.

O nome da mãe é Maria: “*Casei-me com a Maria e com uma rédua de tias.*” (113). Em uma obra em que os personagens com nome chamam-se Ruiva, Vaga-lume e Desconhecido, em que os demais são referidos por substantivos comuns, a primeira nomeação é significativa. Mais ainda quando é o nome da mãe, e pronunciado pelo pai. Que não é um pai comum, posto ser, simbolicamente, polígamo: declara-se casado com as cunhadas. Se o conceito psicanalítico é Nome-do-Pai (Lacan, 1999), e não Nome-da-Mãe, nem por isso Lacan (1992) desconhece a centralidade da mãe, vista em *Édipo Rei* (tragédia que põe em relevo o desejo da mãe pelo filho) e revista na proposição de três tempos para o complexo de Édipo (1999). No centro coloca-a *Noite*, dando-nos o nome dela, o que aponta para a força do desejo materno, à qual Lacan se refere sem empregar o significante Nome-da-Mãe. A importância do Nome-do-Pai revela-se no fato de o pai pronunciar o primeiro nome, assumir Maria como sua e de estender às cunhadas sua função de agente da castração (Lacan, 1999) ao barrar-lhes o sobrinho.

O sadismo do pai desponta na fala das tias: “*O marido está matando ela aos poucos.*” (113). A julgar pelo corte do pai ao gozo das tias, sobejavam-lhes motivos para incriminá-lo. A narração prossegue marcando o sadismo do pai sobre a mãe: “*Agora muita coisa se explica. Os olhos pisados da mãe, sua magreza pálida, aqueles choros escondidos, umas tristezas e uns silêncios à hora das refeições.*” (idem). De fato, “muita coisa se explica agora”, em especial os episódios da novela que encenam o sadismo, o que faz da afirmação anterior uma metainterpretação: muita coisa da narrativa se explica quando se sabe da agressividade do esposo de Maria. Agressividade assumida como real, “*E o marido a estava matando. Sozinho no silêncio do quarto, à*

luz da lamparina, ele fechava os olhos pensando nesse horror.” (idem). No quarto, sozinho, o menino fantasia o horror do que ocorre entre o pai e a mãe. E o que aí se passa é da ordem sádica. Sabemos, agora, que o que acontece no quarto tem a ver com o pai e a mãe, casal que serve de imago aos tantos outros entrantes no café-restaurant e na casa de rendez-vous. Conhecemos que o receio do Desconhecido de que o corcunda e o comendador matem aquelas que com eles estão em corpos explica-se pelo horror do assassinato da mãe pelo pai.

O sadismo é percebido pelo filho no ato sexual dos pais:

Acordou em pânico e, vendo-se sozinho, desejou urgentemente a companhia da mãe. Saltou da cama, correu para a porta que dava para o quarto dos pais, abriu-a, e, à luz do luar, viu uma cena que o deixou estarecido. Dois vultos lutavam gemendo sobre a cama. Compreendeu tudo instantaneamente.

Sua mãe estava sendo assassinada.

Sentiu um amolecimento de pernas, uma tontura, e baqueou.

Quando voltou a si, estava de novo na própria cama (ou no fundo do mar?) e levou algum tempo para reconhecer a mãe, que se inclinava sobre ele, aflita, a perguntar-lhe: “Que foi, filhinho? Que foi?”

Sentiu no quarto a áspera presença do pai. Não teve coragem de encará-lo. Dominava-o uma tão grande vergonha, que ele cerrava os olhos para não ver ninguém, apertava os lábios para não falar.

A mãe acariciava-lhe a testa suada com seus dedos frescos. “Conte pra sua mãezinha o que foi que aconteceu.” Tinha uma voz machucada. Os talhos deviam estar doendo, sangrando.

O pai falou: “Era só o que me faltava, ter um filho sonâmbulo”.

De olhos fechados, ele via a faca de prata que o tirano guardava na gaveta da escrivaninha. (116-117).

Há sadismo porque há gemidos, sublinhado na “voz machucada” da mãe. Se foi assassinada, talhou-lhe a carne o pai com um instrumento que corta, a faca. O pênis, podemos aditar. Semanticamente já equacionado à faca, é posto na equação novamente: “*De olhos fechados, ele via a faca de prata que o tirano guardava na gaveta da escrivaninha.*”. De prata era a faca do sonho no quarto da Ruiva (103). Com olhos fechados não se pode ver faca de prata e nem caxerenguengue. Trata-se de forma literária de criar a cobiça do filho por aquilo que possibilita ao pai ter a posse da mãe. Com olhos fechados pode se ver o que o simbolismo inconsciente põe no lugar da faca, o pênis, instrumento com que o pai mata, de gozo e prazer, a mãe.

Sádica é a concepção que a criança faz do coito parental (Freud, 1908: 223). As circunstâncias urdidas em *Noite* criam a situação propícia para que o menino o conceba assim. A lua possibilita-lhe ver o ato; a janela prefigura a porta que ele abrirá no quarto dos pais; a tia e ele no quarto constituem o casal depois formado pela mãe e o pai – larvando entre ambos os casais o aceso do desejo. Assombra-o a tia por ser a sombra da mãe, cuja companhia “desejou urgentemente”. Procurando-a, enxerga-a deitada na cama sob o pai e ouve de ambos o gemido.

O quarto de casal aparece inúmeras vezes. Este é o quarto primário, que contém a planta arquitetônica dos demais. Nele, o menino encontra “seu objeto primordial – nomeadamente, a mãe.” (Lacan, 1999: 194). Nele o leitor entra e, a exemplo do menino, “*Compreendeu tudo instantaneamente*”. Compreendeu que os outros quartos seguem a arquitetura pulsional da posição edipiana do filho, cuja libido impele-o para a mãe, para o quarto onde está. É essa a dinâmica psíquica vista no protagonista com relação a outros quartos. O “jogo retroativo da sequência de significantes” (Lacan, 2016: 22) cria a significação dos acontecimentos iniciais: o casal do parque que o ignora desdobra o casal parental que o exclui do quarto conjugal, a estátua da índia que ele agride e em seguida abraça replica a mãe agredida pelo pai e que o abraça depois.

O crime contra mulheres permeia *Noite*. A cena do quarto parental esclarece que todas surgem da imagem da mãe. O compreender tudo num instante diz não apenas da operação do menino de capturar o sentido do ato, mas também a do leitor de captar o ato que explica a recorrência da imagem de mulher esfaqueada. Não se trata de ato e sim de intenção. Intenção de copular com a mãe, cópula que, pela concepção sádica, é esfaqueamento. Nisso estaria o crime contra a mãe. Ou no simples tomá-la como objeto, “desejo sujo e meio incestuoso” (73). Se sujo, criminoso, por ser “desejo *daquela* mulher” (idem) – a mãe, no quarto com o pai; a moça, com o comendador. Desse deriva este: assassinar o pai. Não há em *Noite* “atos, mas apenas impulsos e emoções, pretendendo fins malignos, mas impedidos de realizar-se” (Freud, 1913: 188). Logo, não é uma novela policial, o que elucida o insucesso de sua adaptação para TV, citado por Verissimo (1995: 309): “A National Broadcasting Co. [...] reduziu a novela a um *teleplay* que [...] foi um desastre. A estória, transformada num mau conto

policial, perdeu o sentido simbólico”. Ficcionalizar o complexo de Édipo e o que em torno dele gira (ambivalência emocional, crime, cena primária), esse é o sentido simbólico.

A cena primária nomeia, em Freud (1918), a observação que a criança tem da cópula entre os pais. No caso clínico, o conteúdo da cena é conhecido a partir de um sonho do paciente: “eu estava deitado na cama [...] De repente, a janela abria-se sozinha” (45). Freud interpreta a primeira parte como o “começo da reprodução da cena primária” (60) e a segunda como “Meus olhos abriram-se de repente” (51). Em *Noite*, “a janela estava aberta para o jardim”, contendo o mesmo sentido de descerrar de pálpebras para espiar a cena que vem a seguir, no quarto dos pais, lugar edênico cujas portas cerram-se ao menino. O paciente percebe a cópula como um “ato de violência” (63). Assim também a personagem, que a toma pelo assassinato da mãe. No paciente, ver o ato engendra “sintomas (isto é, os efeitos da cena)” (75). Em *Noite*, a cena primária fixa no Desconhecido comportamentos, como agredir a mulher – por palavras, contra a estátua do parque; por atos, com a Ruiva –, desejar entrar no quarto de casal e temer que, no quarto, o homem espanque a mulher.

A concepção sádica vai até a lua de mel. Impotente, “*Teve ímpetos de cometer uma violência física contra si mesmo.*” (122). Retorna o sadismo ao ego que elegera um objeto externo; no retorno, vê-se a identificação à mãe. Na cena primária, interpretara como facadas os golpes do pai. Coerente com isso, “*ia examinar os lençóis, procurando vestígios de sangue*” (117). Querer “*respingar de sangue o quarto, a cama, a mulher.*” (122) é desejar ser objeto do pai. É o que está no pensamento suicida: “*Pois seria então o seu sangue e não o da noiva.*” (122). A posição feminina entrevista, na cena primária, como uma das possibilidades da satisfação pulsional, surge aqui. Feminilidade que está na impotência, a traduzir, no corpo, a identificação com a mãe. Sangra-se com um instrumento, “*Meter uma bala na cabeça*” (idem). O revólver ou similar recoloca a equação arma = membro viril. No momento em que esse falha, cita-se uma arma cujo formato (cano), ação (“meter”) e efeito (ejetar) descrevem a do ato sexual. O apontar para ele remete ao ato solitário: “*E aquela mesma mão que na adolescência lhe dera tantos prazeres escondidos e culpados, levaria a cabo [...] a masturbação suprema.*” (idem). Sonhou assim depois da noite

com a Ruiva, em que a mão era “secreta amante” (103) e o pênis, faca. O sentido do sonho esclarece-se pela lembrança da prática sexual adolescente. Flácido o membro, a mão empunha agora seu substituto, a arma, da qual sairia o tiro que ainda não veio da outra, o qual se dirige ao próprio sujeito e não à noiva, ainda alva posto alvo da falha arma.

A noiva une prostituta e mãe, o que paralisa sexualmente o noivo. A mulher desta noite noticia a da cena primária, o ato concretizado com ela traz a culpa por aquele que foi desejado, suscitando a “*perturbadora impressão de que estava fazendo algo de proibido, de ilegal, de pecaminoso.*” (122). Ilegal, desde que a civilização erigiu a lei que interditou à mãe o filho, “Não reintegrarás o teu produto”, e ao filho a mãe, “Não te deitarás com tua mãe.” – na síntese de Lacan (1999: 209) para o segundo e o terceiro tempos do Édipo. Transgredi-la é crime, evitado com o inibir da função sexual.

Crime praticado quando se vence a inibição: “*a sensação perfeita de que havia cometido um crime pelo qual teria de pagar quando o dia raiasse.*” (Verissimo, 1997: 123). Enfraquecida a identificação com a mãe, assume a com o pai e copula sadicamente. Porque o ato do pai foi tido como um assassinato, sente-se um assassino. As lembranças da noite de núpcias não trazem novo crime por equiparar a noiva à mãe, o noivo ao pai, o quarto do casal ao dos pais, a cópula ao assassinato. Esse é o crime da novela, narrado desde a primeira página no quase atropelar-se, forma inconsciente de punir-se por um desejo arcaico. Culpa de que tem consciência após consumir o ato: “*à lembrança daquele brutal dilaceramento, encolhia-se, arrepiado, numa insuportável sensação de vergonha e culpa.*” (idem). A lembrança não é do ato com a noiva. Nem cabe “lembrança”, posto recente. É presente no corpo dele, de “*respiração opressa, os rins doloridos*” (idem), e da noiva, “*choro manso e sentido*” (idem). Lembra o dilacerar da mãe pelo pai na cena primária, fonte de culpa por coincidir com o amor à mãe, “*desejou urgentemente a companhia da mãe*” (116) e o ódio ao pai, “*tirano*” (117). A culpa de agora não é resultado do ato e sim o seu motivo. (1923: 69).

No quarto do casal, passa-se um drama íntimo. O quarto dos pais replicou-se no dos nubentes e duplica-se no dos casados. Nesse, a esposa aguarda o marido,

porém, sua excitação arrefece-o: “Quando, porém, subiam para o quarto, voltava-lhe a [...] inibição.” (Verissimo, 1997: 125). O fenômeno repetiu-se no retorno da festa de aniversário. Enquanto o marido punha o carro na garagem, a esposa depunha as roupas: “*Encontrou-a completamente despida, a esperá-lo de braços abertos, os seios palpitantes. Os olhos úmidos de desejo.*” (127). A festa repetira a cena primária. A mulher bebe, conversa e dança com outros homens. O marido encolhe-se solitário num canto e ouve, vindo do passado, a voz das tias: “*‘Bem como uma cadelinha, cercada de cachorros.’*” (idem). A excitação da esposa corresponde à da mãe, a observação do esposo à do menino – este, fora do quarto parental; aquele, do círculo de homens que cercam a mulher. O que houve na festa explica o que se deu na alcova. Julgando-a excitada pelos homens, rechaça o desejo: “*‘Excitou-se com os outros...’*” (128). Foi sádico: “*agarrou-a brutalmente pelos ombros brutalmente e num repelão atirou-a sobre a cama, gritando: ‘Cadela indecente’*” (idem). Fez suas as palavras das tias. As mesmas vociferadas contra a estátua no parque, com as quais *Noite* lançava elementos sobre o crime, que envolve uma mulher tomada ora como prostituta, ora como mãe – como a que um dia deitou com o pai no quarto.

Na direção de um quarto e ao som de um nome termina a novela: “Faz um esforço supremo para alçar-se rumo da luz. E de repente, lembrando-se, grita: – Maria! Maria! E precipita-se para a escada.” (130). A escada dá acesso aos aposentos, conforme se lê no recuperar da memória ao despertar na casa da Ruiva, “E precipitou-se por toda a casa a gritar o nome da mulher. Subiu ao quarto de dormir.” (107). O paralelismo entre as frases mostra ser da mulher o nome e que a escada é a via de chegada ao quarto. Alçar-se à luz diz do rememorar, que lhe traz o nome da mulher, perdido desde a primeira página. Com ele, faz-se luz na consciência e ocaso no estado crepuscular. Modo elaboradíssimo de ficcionalizar o numinoso contido do nome, o qual pode ser nomeado de Nome-da-Mãe. Na identidade do nome unem-se mãe e mulher no final porque juntas costumam andar até o final da vida de um homem, se sua escolha objetal for do tipo anaclítica, isto é, baseada na mulher que o nutriu (Freud, 1914: 107). Juntas estiveram no protagonista de *Noite*.

Considerações finais

Vellinho liga *Noite* à biografia. Desligou-as Verissimo (1995: 307): “não escrevi esta novela para exorcizar [...] fantasmas que porventura assombrassem a casa de meu ser.”. Nossa análise distancia-as. A psicanálise leva a uma leitura flutuante do texto, análoga à atenção flutuante (Freud, 1912a) com que se escuta o paciente: tudo tem seu valor. Se fantasmas exorcizaram-se em *Noite*, isso importa aos Verissimo, não aos leitores de Erico. E quando alguém da família (Mafalda, a esposa) colou vida à obra, “– Autobiografia?”, o autor despregou-as: “– Assim não vale!” (Verissimo, 1996: 237). Subscrevemos: não vale. Inserir a vida é duplicar o objeto, o que, às vezes, disfarça a insuficiência para lidar com o que, de fato, importa: a obra.

Freud (1900: 257) sustentou consistir a ação de *Édipo Rei* num “processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente – um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise”. Sem queda na bolsa de valores semânticos, transferimos para *Noite* a aplicação. A novela é o processo de revelação do crime do Desconhecido; são engenhosos os seus adiamentos; compara-se ao trabalho de uma psicanálise tal processo, passagem do desconhecido (inconsciente) ao que se conhece (consciência), recriada pelo apagar do significante “Desconhecido” pelo acender da luz nas linhas finais. Diferente de Édipo e semelhante a Hamlet, o Desconhecido não cometeu crime. Culpa-se por um desejo, não por um ato.

Ligação orgânica entre *Noite* e outros romances encontramos, e muito. A matéria da novela é o estado crepuscular da consciência, o que a vincula às outras, que narram o estado crepuscular da aristocracia agrária gaúcha. A burguesia comercial ascendente (italianos de *Música ao longe*, alemães e italianos de *O tempo e o vento*) deixa-a numa “zona crepuscular, nem dia nem noite, nem sono nem vigília” (Verissimo, 1997: 105), isto é, nem pobre nem rico, nem patrão nem empregado. Efeitos dessa zona encontram-se na tragédia dos Albuquerque de *Música ao longe* (suicídio de Cristóvão, vício de Amâncio e quixotismo de João de Deus). Exemplo de sobrevida é Babalo Quadros em *O tempo e o vento*, que, caídas as finanças, mantém de pé a altivez.

Corte transversal na sociedade foi realizado em *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*, declara-o Verissimo (1995b). *Noite* corta a psique. Expõe as pulsões do id, o sadismo com que o id um dia tratou os objetos externos, cambiado em castigo do superego ao ego, os imperativos do superego cerceando a satisfação pulsional; exhibe a atuação do imaginário e do simbólico, o jogo entre o outro e o Outro, os efeitos do significante (mormente o do nome). A historiografia literária honra Graciliano vendo mérito em *São Bernardo* e *Angústia*, o primeiro marcadamente social e o segundo nitidamente psicológico (sem se dissipar o tema social). Cabe a Erico o mesmo. Disseca a sociedade gaúcha em *Clarissa* (a pensão da tia Zina revela-o bem), *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Saga*, *O resto é silêncio* e a psique humana em *Noite* – e isso em meio à escrita do último tomo de *O tempo e o vento*.

Nexos com *O tempo e o vento* há aos aluviões. A equação faca = pênis de *Noite* equivale a pênis = punhal de *O tempo e o vento*. Em *O Continente*, o Pe. Alonzo conta: “ – Nesse armário estava ... estava uma parte de meu corpo cujo nome não ousa mencionar neste templo.” (Verissimo, 1995a: 25). No armário, reconhecerá, em seguida, haver um punhal. A identidade do lugar diz da equivalência do que se guarda. No episódio “Ana Terra”, Maneco, pai de Ana, toma-o de Pedro e guarda-o, modo de dizer que a arma não pode ser usada, barrando-lhe as mulheres da casa. O sentido foi apreendido na minissérie homônima da TV Globo em 1985, em que o ato sexual entre Pedro e Ana cinematografa-se na imagem do punhal cravado na t(T)erra. O mais sobre o que nossa formação em Literatura e Psicanálise, nossa leitura de textos e escuta de pacientes permitem-nos compreender da ficção de Erico é promessa para outro trabalho. Claro, isso é um resto que não é silêncio. Que o tempo da pressa e o vento do compromisso não façam disso uma música ao longe e que o novo trabalho tenha um lugar ao sol são caminhos que deixamos cruzados ao fim desta saga por *Noite*.

TRABALHOS CITADOS

BOECHAT, Fernanda Boarin. *O vaivém dum gato*. Curitiba: UFPR, 2017. Tese de doutoramento, 415 f.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre; L & PM; EDIPUCRS, 1995.

BUSNELLO, Ellis D'Arrigo. Um ponto de vista psicanalítico. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.1, n.4, set. 1995. Número especial: Noite:40 Anos. p. 24-30.

CHAVES, Flávio L. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. 2.ed. Porto Alegre: Globo; Instituto Estadual do Livro; Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

CARO, Herbert. *Erico e os discos*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: SMC;ALEV; Sulinas, 1990.

FREUD ; BREUER. *Estudos sobre histeria* [1895]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (ESB, v. 2.)

FREUD, Sigmund. *As neuropsicoses de defesa* [1894]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 3).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* [1900]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 4 e 5).

FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana* [1901]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986, (ESB, v. 6).

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade* [1905]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 7).

FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais das crianças* [1908]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 9).

FREUD, Sigmund. *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos* ('O pequeno Hans'). [1909]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 10).

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* [1910a]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise* [1910b]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens* [1910c]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor* [1912]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise* [1912a]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.12).

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* [1913]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.13).

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo* [1914]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).

FREUD, Sigmund. *A pulsão e seus destinos* [1915]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia* [1917]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* ('O homem dos lobos') [1918]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.17).
- FREUD, Sigmund. *O estranho* [1919]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.17).
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id* [1923]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.19).
- LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 10: Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MENEGHINI, Luiz Carlos. *Erico e a psicanálise*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo: homenagem aos 85 anos de nascimento*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura; ALEV; Sulinas, 1990.
- SHAKESPEARE. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2015. (Penguins Classics).
- VELHINHO, Moysés. *Letras da Província*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1960.
- VELLINHO, Moysés. *Um contador de histórias?*. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. 5.ed. Porto Alegre: Globo, 1981.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. Porto Alegre: Globo, 1954.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*, v. 1. 20. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. t. 1: O Continente. 31.ed. São Paulo: Globo, 1995a.
- VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. 21.ed. São Paulo: Globo, 1995b.
- VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 16.ed. São Paulo: Globo, 1996.
- WAGNER, Richard. *Der Ring des Nibelung*. Regência: Daniel Barenboim. Warner Classics: Bayreuth Festspielhaus, 1991-1992.

Zama Caixeta Nascentes é psicanalista, doutor em Literatura Brasileira, mestre em Filosofia e graduado em Letras, Filosofia e Psicologia. Concluiu o doutorado em 2013 na UFPR, com tese sobre *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Desde 2017 estuda a obra de Erico Verissimo, direcionando para ela os trabalhos que orienta na graduação e especialização. Em 2018 participou de projeto de pesquisa da UFPR em parceria com a Univesität Potdam, estudando o Acervo Meyer-Clason no Ibero-Amerikanisch Institut, em Berlim. É professor da UTFPR, campus Curitiba, onde atua nos cursos de Letras e Comunicação Organizacional. Publicação recente: “Nem cruz nem encruzilhada: diversidade religiosa em *Amor à vida*, TV Globo” (PLURA, Revista de Estudos da Religião, 2017).

Artigo recebido em 14/09/2018. Aprovado em 30/11/2018.