



## Female Madness: love and cholera Loucura feminina: amor e cólera

Valesca Campista (UERJ) <sup>1</sup>

**Abstract** - This article focuses the woman's stand in the psychoanalysis field. The starting point is a fictitious character called Joana that belongs to Chico Buarque and Paulo Pontes' work. In Brazilian literature Medeia is Joana, a woman that shows her sorrow by leaving alone by the man she loves, a madness of the woman by experiencing the excess, the chaos without moderation from cholera to love, performing what Lacan calls in the 70s "gozo outro". By means of psychoanalysis, we discuss Joana's subjective posture and show how affected she is in a hysterical way in an unique way by the jouissance modality whose devastating affects led her to commit suicide.

**Keywords:** Feminine; Literary; Love; Suicide.

**Resumo** - Este artigo versa sobre a posição feminina na psicanálise. O ponto de partida é a personagem Joana, figura da ficção tecida por Chico Buarque e Paulo Pontes na peça Gota d'água. Da literatura brasileira, Medeia é Joana. Uma mulher que revela o ultraje ao ser abandonada pelo homem amado, caindo nas teias da loucura, uma loucura feminina. Tendo experimentado o excesso, o caos e a desmedida, Joana passa do amor à cólera, encenando o que Lacan nos anos 70 formula como gozo Outro. À luz da psicanálise discutimos a posição subjetiva de Joana e mostramos como de uma posição histórica ela é afetada de modo singular por essa modalidade de gozo cujos efeitos devastadores culminam no suicídio.

**Palavras-chave:** Feminino; Literatura; Amor; Suicídio.

*Eis o melhor e o pior de mim O meu  
termômetro, o meu quilate (...).*

Marisa Monte

---

<sup>1</sup>Doutora em Psicanálise pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## Introdução

Aos olhos da atualidade, ainda que parcialmente, a tragédia grega desvela o feminino e suas incidências clínicas. No clássico *Medeia*, Eurípedes traz à cena elementos essenciais para pensarmos a modalidade de gozo Outro e a posição feminina. Com o seu potencial simbólico, *Medeia* constitui uma importante matéria prima para a dramaturgia contemporânea. Tecida na literatura e na arte, a heroína de Eurípedes renasce das cinzas, apresentando-se na atualidade como uma projeção imaginativa de nossos escritores criativos. Retirada do mito dos Argonautas, ela é uma personagem da ficção que permanece viva em nossas mentes por condensar maternidade e morte.

Anunciada em verso e prosa no teatro e no cinema, *Medeia* se aproxima das mulheres da atualidade no que se refere à posição de superpotente na parceria amorosa com um homem desvirilizado, um amante castrado. Nos dias atuais, as *Medeias* se apresentam em uma versão fantasmática pulsional de mulher diversificada, multifacetada em suas várias potências, a saber: “profissional realizada”, “intelectualizada”, “amante liberada”. Mas, como ficam essas mulheres quando são tomadas pelo homem como um troféu, como um objeto que após ser conquistado pode ser desprezado? Com os poetas, afirmamos que algumas se tornam *Medeia*! Entretanto, com a psicanálise, esclarecemos que cada uma a seu modo vive de forma particularizada a experiência fatigante da perda amorosa e os efeitos seguem destinos diferentes em cada uma, conforme a posição subjetiva como detalharemos mais adiante.

A verve de *Medeia* retratada por Eurípedes inspirou importantes obras na cultura ocidental como, por exemplo, no teatro a *Medeia* de Sêneca de 1964, a de Chico Buarque e Paulo Pontes de 1975, a de Heine Müller de 1981/1993 e a de Denise Stoklos de 1995; no cinema, a de Pasolini de 1960 e a de Lars Von Trier de 1988.

As versões da atualidade revelam, sobretudo, que *Medeia* não é apenas uma ficção e sim uma figura do feminino que surge nas mulheres da atualidade das mais variadas formas. Referidas obras anunciam mulheres, que diante do intenso sofrimento decorrente da perda do objeto amado, encenam o *pathos*, perante o qual um agir se impõe. É no momento em que o semblante do amor vacila que a inquietação feminina pode promover modos distintos de posicionamento, a saber, uma queda do sujeito que o impulsiona em direção ao gozo Outro. O esvanecimento do amor resulta em puro ódio com seus efeitos devastadores. O que é da ordem do terrível também é fonte da vida e isso os escritores e poetas nos revelam em sua face mais real, aquela que só suportamos por ser arte.

## A teia que tece o feminino

Na obra freudiana, a operação edípica evidencia uma cena triangular que remete à presença de um terceiro, com um desfecho distinto nos dois sexos, estabelecendo assim um mapa da sexualidade. A angústia de castração que promove o declínio do Édipo no menino, na menina representa a sua possibilidade de entrada no drama edípico. Enquanto, nos meninos, o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração (Freud, 1925). O Complexo de Édipo da menina é “obscuro e cheio de lacunas” e não vai muito além da menina assumir o lugar da mãe e adotar uma atitude feminina para com o pai (Freud, 1924, p. 222). Na posição feminina, os processos correspondentes à castração revelam uma virada no desenvolvimento da menina, momento crucial que leva ao abandono da mãe enquanto objeto de seu desejo incestuoso, assim como também o clitóris perde terreno como zona erógena. Viver essa mudança sem experimentar a angústia de castração faz com que a menina permaneça sob a égide da fase fálica, ou seja, mantenha o clitóris como órgão viril, entretanto, ela é capaz de perceber a inferioridade do mesmo.

Diante da inferioridade de seu órgão e da dificuldade de simbolizar o seu sexo, a menina torna-se mais dependente do amor do Outro. O pai para quem se dirige o seu amor é tomado como aquele que tem o falo e o ódio pela mãe que a fez castrada não corroboram para o êxito na saída da configuração edípica. A lei do pai, que para o menino ameaça com a castração e por isto o impele a sair da relação edípica com a mãe, não tem para a menina a mesma força. Que mandato a fará sair dessa triangulação? Eis aí o difícil caminho que a menina tem que percorrer para assunção da sua sexualidade (uma mulher pode seguir muito longe na situação edípica e só a ameaça da perda do amor a fará dar um passo para fora do Édipo). Com Soler (2005, p. 17), afirmamos que o “Édipo produz o homem, não a mulher”, tecendo dessa forma o fio do mistério que envolve a sexualidade feminina. Consideramos que a loucura feminina está referida ao vazio estrutural, a uma hiância aberta pela falta de um significante no simbólico S (A) lugar fora da norma fálica que rege o funcionamento do inconsciente.

Retomando as considerações freudianas, notamos que na relação da menina com a mãe há uma ambiguidade amor/ódio. Essa ambiguidade dificulta o abandono desse objeto primeiro, que, além disso, é o modelo de identificação feminina para a relação com o pai. Com tantos obstáculos a ultrapassar, é esperado que a mulher hesite entre repetir o modelo da mãe permanecendo na identificação fálica ou dilacerando esse modelo e ultrapassando o viés fálico. Para Freud, há um resto dessa relação mãe e filha que pode aparecer na relação amorosa. Algumas mulheres que se casam com homens identificados por elas com o pai repetem com esse mesmo homem a relação que tiveram com a mãe.

A clínica com mulheres nos ensina que é difícil saber quando ela está falicizada pelo desejo de um homem, visto que o desejo do homem se situa além da mulher, em um lugar que Lacan (1960, p. 742) denominou *Venusberg*, lugar onde se desdobram as *mulheres-falo* “a ser situada para além do ‘Você é minha mulher’ pelo qual ele constitui a sua parceira”, confirmando assim que no inconsciente do sujeito é do desejo do Outro que se trata, a saber, “o falo desejado pela mãe”.

As *mulheres-falo* em Freud só conquistam a feminilidade por uma trilha sinuosa, que se dirige ao desejo de falo e, nesse sentido, ela jamais é conquistada de forma definitiva, alternando momentos em que a sexualidade prevalece feminina e outros em que é masculina. Há no feminino, portanto, uma fixidez no *Penisneid* (inveja do pênis) que sustenta o *Peniswunch* (desejo de pênis) e, conseqüentemente, o desejo de falo. Ao se manter no domínio do *Penisneid*, a mulher é sustentada no lugar de objeto a, objeto causa de desejo através do qual ocorre a mediação com um homem.

Na partilha dos sexos, o homem serve de “conector de modo que a mulher se torne o Outro para ela mesma como o é para ele” (Lacan, 1960, p. 741). Essa frase enigmática de Lacan está referida à posição feminina na dialética falocêntrica, ou seja, no que se refere ao falo há uma divisão do gozo feminino: o homem encarnando o falo para a mulher e o sexo feminino como o que falta no Outro como significante. O homem como conector é o traço que distingue a mulher da função fálica; ela pode ser igual a ele, quando se espelha na sua posição fálica e diferente dele, quando se localiza no mais além do falo (Quinet, 1995). Essa duplicidade leva o sujeito feminino a um impasse: como ultrapassá-lo? Como uma mulher pode se lançar mais além da paixão do *Penisneid*? As questões que concernem à sexualidade feminina são tão complicadas que Lacan (1960) nos adverte que o desejo de decifrar o gozo feminino pode ser punido pelos deuses, como o foi Tirésias, condenado à cegueira ele obteve também o dom da adivinhação. Assim, visualizamos com Lacan (1972–1973) o difícil caminho rumo ao feminino que a mulher só consegue percorrer se ela for capaz de protagonizar um gozo Outro, aquele que se localiza além das fronteiras fálicas e que Lacan só formaliza teoricamente na década de setenta.

Uma protagonista desse gozo Outro é Medeia, uma mulher capaz de abrir mão das suas insígnias fálicas ao matar os filhos que teve com Jasão. Medeia retrata uma mulher muito além das fronteiras fálicas, uma figura do feminino que comprova a ligação do estranho à mulher. O seu ato enigmático de matar os filhos está relacionado ao que ela vive ao ser abandonada pelo homem que lhe servia de conector. Ela é uma representação do feminino que, na atualidade, aparece sob a face de mulheres

que abandonam, cometem violência ou não conseguem cuidar dos próprios filhos.

A imprensa falada e escrita (Santiago, 2013), não raro, veicula informações sobre essas mulheres que cometem “loucuras” envolvendo pessoas muito próximas e que instigam a avançar frente aos impasses que envolvem o feminino e seu labirinto como encenam tão bem Medeia e Joana.

## **Amor e cólera: na gota d’água uma dose de veneno**

A peça Gota d’água é uma tragédia que retrata a realidade brasileira em sua dimensão político-social. Chico Buarque e Paulo Pontes - autores da peça - partem da obra de Oduvaldo Viana Filho que reproduz a obra de Eurípedes, Medeia, imprimindo-lhe mudanças significativas no que concerne às características dos personagens e ao desfecho. Escrita em versos, Gota d’água constitui uma paráfrase da obra de Eurípedes. Ela intensifica o sentimento dos personagens, dá um lugar proeminente à palavra e mantém o sentido principal da obra inspiradora. Os fatos narrados na peça se passam no conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia, subúrbio carioca, trazendo à cena como personagem principal Joana - mulher de meia idade, frequentadora do candomblé, lavadeira, companheira por 10 anos de Jasão de Oliveira - homem mais novo, compositor e intérprete de samba -, com quem tem dois filhos. Como compositor de samba, Jasão adquire sucesso com a música “Gota d’água” e cai nas graças de Creonte, empresário, proprietário das casas da Vila, homem poderoso, pai da jovem Alma. Diante da possibilidade de mudar de vida e ao mesmo tempo de estar ao lado de uma jovem e bela mulher, Jasão cede às pressões de Creonte, deixa-se seduzir por Alma e abandona a sua até então esposa Joana e seus dois filhos, expulsando-os da Vila onde moravam. Uma vez desrespeitada e ofendida com a decisão de Jasão, Joana se vê destrozada, humilhada e rejeitada, passando a nutrir um ódio mortal pela trinca: Jasão, Creonte e Alma. Até esse ponto, Buarque e Pontes entrelaçam sua obra com a de Eurípedes, sinalizando que o ponto central é o sentimento de ultraje e a ira da protagonista.

Além dos personagens centrais, há também os moradores do conjunto habitacional Vila do Meio-dia, todos com enormes dificuldades para cumprir os compromissos financeiros referentes ao aluguel ou à prestação da casa com o credor Creonte. A comunidade busca condições melhores de vida para o local, mas depende das ordens de Creonte - tirano e autoritário. Paralelamente ao drama vivido por Joana, há um sofrimento coletivo, o sofrimento de um povo pobre. Os autores aproveitam o ensejo da peça para fazer severas críticas à ausência de políticas públicas de moradia para as classes sociais de baixa-renda, bem como para denunciar a falência do Sistema Financeiro de Habitação da década de 70 (Rabelo, 2008).

É possível notar nos versos da peça que o pano de fundo é o regime militar. De forma sutil, há um questionamento da postura autoritária e de censura, que traz um debate ideológico entre o governo e o povo, introduzindo o novo em relação ao que propõe Eurípedes, a saber, a realidade brasileira. À primeira vista, mediante essa transformação do cenário político-social, podemos pensar que a grande mudança promovida, na obra de Eurípedes, pelos autores de “Gota d’água”, foi o contexto social e cultural. Todavia, pelo viés da psicanálise, reconhecemos outra grande transformação, a saber, o desfecho da peça com o suicídio da protagonista após envenenar os filhos. Essa mudança interessa-nos de modo particular nesse trabalho porque os dramaturgos tratam, de forma contundente, a alteridade que se apresenta sob a forma da morte, do real e da mulher.

Buarque e Pontes (1975) trazem na peça as imbricações entre vida e arte. Eles retratam uma visão da alma feminina e mostram, com a veia artística que lhes é própria, o enigma que envolve as mulheres. Para os referidos dramaturgos, Medeia, de Eurípedes, é a inspiração para a criação de Joana, uma mulher trabalhadora, que “se banca” - banca a casa, os filhos e o “seu homem”. Na concepção de suas amigas, ela é “muito mulher”, pois enfrenta o inferno e a tempestade sem se deixar

abater (Idem, p. 20). Todavia, ao experimentar o ultraje, Joana fica emparvecida, descomposta, não sendo possível prever o que ela irá fazer, afinal “não dorme, não come, não fala certo, só tem de esperto o olhar que encara a gente e pelo jeito dela olhar de frente, quando explodir, não quero estar por perto” (Buarque; Pontes, 1975, p. 22).

Com a personagem de Joana, os poetas e dramaturgos mostram que não existe lógica na escolha amorosa de uma mulher. Apaixonada, Joana deixa de lado a segurança de um casamento com um homem mais velho, de posses, que lhe dava tudo do bom e do melhor para viver um intenso romance com Jasão, homem mais novo, malandro carioca, economicamente dependente dela, mas que lhe fez colher amargos frutos. Aqui nos deparamos com o amor, uma questão que nos parece candente por trazer um paradoxo: ao mesmo tempo em que é apaziguador pelo viés da completude, é avassalador, uma armadilha que pode fazer da mulher uma presa do gozo.

No amor, é o coração que dita às regras, ou seja, é o desejo que conta trazendo à baila uma dissociação entre amor e desejo. No amor uma mulher visa a ser objeto de amor e não apenas objeto do desejo de um homem ou de seu gozo. Dito de outro modo, uma mulher pode fazer-se objeto sem, contudo, perder o seu estatuto de sujeito desejante. Refletir sobre esta dissociação, que é tão própria à histórica, remete à fantasia masculina (o que não significa de homens) da santa e da puta, presente tanto no dito popular, quanto na clínica, na qual há uma mulher para ser objeto de gozo, e outra, para ser amada, a mãe dos filhos (Freud, 1910). Ambas, sempre dissociadas.

Na posição feminina, a mulher busca ser desejante mais do que ser desejada. Ela quer gozar tanto quanto o homem deseja e, como indica Soler (2005, p. 243), não se trata “do gozo dele, do homem, nem de um querer fazê-lo desejar, mas do querer dela, gozar”. No cotidiano da clínica com mulheres, torna-se verificável o modo como, na relação com o parceiro, elas tendem a atribuir ao homem o papel de protagonista do desejo, cabendo a elas somente acatar, ou não, esse desejo e se colocar, ou não, no lugar de objeto.

## **Joana uma figura da histeria**

O que podemos depreender à luz da psicanálise da personagem Joana de Chico Buarque e Pontes (1975) é que ela não quer ser um objeto de gozo e nem satisfazer o gozo do seu parceiro, Jasão. A sua questão passa por outros caminhos: ela quer ser o objeto agalmático, precioso que sustenta o desejo do homem. Na posição histórica ela banca Jasão na tentativa de se colocar toda na norma fálica, evitando assim experimentar o não-todo fálico. Mas a sua fantasia histórica de ser esse objeto fracassa, convocando-a a comparecer com a sua castração, como objeto que carrega o vazio. Ao ver-se diante da castração, Joana recorre à face simbólica do amor como um véu de proteção diante da castração, ela espera de Jasão reconhecimento, que ele a ame na mesma medida do seu amor. Todavia, isso não acontece. Joana perde o seu brilho fálico para Jasão, quando este se torna sambista de sucesso, destrona-a do lugar de amada e escolhe uma mulher mais jovem, filha do empresário rico e poderoso para casar. Por não encontrar mais em Jasão nenhum suporte, ela despenca.

O amor é o viés pelo qual as mulheres esperam a encarnação do impossível, da castração feminina, denotando a sua “relação essencial com o nada” (Miller, 1998, p. 65). Essa relação com o nada parece ser a causa do enorme valor que uma mulher pode dar à sua posição de amada. Essa forma de lidar com a falta, no entanto, pode reverter em desastre quando ela deixa de ser amada. Diante dessa perda, modos distintos de enfrentamento podem ocorrer e encontramos mulheres como Isolda, Julieta, Medeia. Heroínas que encenam o deslumbramento de uma mulher por um homem, mas que também passam rapidamente a atos devastadores quando eles se afastam delas. A demanda de ser amada pede uma nomeação para o axioma laciano “A mulher não existe” a fim de suprir a

impossibilidade lógica de alcançar a universalidade. Ao lançar, pela primeira vez esse axioma, Lacan (1971/2009, p. 69) aponta a não existência da relação sexual e mostra a ambiguidade que o semblante de mulher guarda em relação à ordem fálica. Afirmar que a mulher não existe é sustentar que no inconsciente não há um significante que possa nomeá-la, assim como o falo é um significante que nomeia o homem. No vazio provocado pela ausência de significante, encontramos as máscaras, que não escondem, mas que velam o nada. A relação das mulheres com a falta e com o nada se processa de uma forma mais radical do que nos homens, elas não formam um conjunto, não se unificam, não há um universal que as caracterize. As mulheres só existem uma a uma e cada uma carrega um saber sobre o sexo que escapa à significação fálica. Nesse sentido, consideramos com Lacan e Miller que as mulheres estão muito próximas do real e que, quando se trata de questões concernentes ao amor, elas buscam serem amadas como o avesso de serem odiadas.

Na parceria com um homem, a mulher se apoia de forma falsa, ela oferta o que não possui e nessa oferta ela se faz de falo, ela o representa, ela dá através do amor o que ela não tem. A mulher se desdobra, diante do parceiro, em sujeito e em semblante de objeto, o que facilita que ela seja enlaçada nessa parceria pela duplicidade amor/ódio, deixando-se devastar como objeto resto, lixo, em uma posição que se aproxima da sua inexistência. Isso é o que acontece com as mulheres que promovem uma disjunção entre a mulher e a mãe, como se deu em Medeia, e que ensina sobre a clínica das mulheres desamadas. Além disso, ao se desdobrar nessa dupla posição, o feminino também a ameaça. Ela se encontra então como Outra para si mesma em um desdobramento que não escapa aos paradoxos do gozo.

Consideramos que abandono vivido pela personagem é o motor que a impulsiona ao confronto com o real da castração, promovendo o acesso ao gozo e é na posição de objeto de amor, que talvez uma mulher possa ser inventada. Joana se reinventa, sem representação, sem significação no desejo do Outro -, ela é apenas uma mulher que comete o suicídio, inscrevendo com sua morte um lugar para o seu desejo.

Desolada, Joana experimenta um gozo em puro estado de desordem, um gozo desregulado como o caos, como excesso, como um “a mais” de gozo que faz obstáculo à simbolização. Perdida no caos, Joana é acordada para o que nela há de pior. Ela não suporta a realidade, explode, faz ruir os castelos construídos com Jasão, seu parceiro-sintoma. Para Miller (1998) “o sintoma é nosso recurso para saber fazer com o Outro sexo [...] um parceiro sintomatizado é melhor, pois nele estamos o mais próximo possível da relação”.

Ser trocada por uma mulher mais jovem lança Joana em um vazio absoluto, confrontando-a com o real da castração, um real avassalador que arde em suas entranhas e encontra em seu ser estranheza e enigma. A relação das mulheres com a castração é peculiar, para que ela opere no campo sexual é preciso que a mulher passe pelo campo do homem, pelo Um fálico, pela castração simbólica. Essa proposição reafirma o postulado lacaniano de que há apenas o Um do sexo, tanto para homens como para mulheres. Para que uma mulher possa gozar falicamente é preciso que a castração simbólica tenha operado e denuncie a falta que a castração libera no homem e na qual ela, a mulher, se engendra para gozar. A relação de Joana com Jasão se dá pela via do significante, ao contrário do homem cuja relação com uma mulher é marcada pelo encontro com o objeto. Dito de outro modo, Joana não tem relação com o objeto, mas com um significante, o falo, o que destaca a sua pertinência fálica.

Ao cair no vazio por despencar do lugar de objeto de desejo para Jasão, Joana é interrogada na sua pertinência fálica. Para Joana, o amor se inscreve como única via possível para enfrentar o real da castração, uma paixão narcísica ao nível do imaginário que faz acreditar na existência do Um, do amor como possibilidade de desejo. Mas o amor se esvaiu, ele não existe mais, se transformou em cólera.

Ao falar dos filhos, Joana pergunta de que adianta eles crescerem se irão levar “bofetada pelo

mundo, melhor é ficar no sonho profundo e manter a inocência cristalizada” (Buarque; Pontes, 1975, p. 62). Joana também denuncia o fato de que ao serem tornarem adultos, os filhos podem ir embora, abandoná-la, trocá-la por outra mulher como o fez Jasão (Idem, p. 66). Buarque e Pontes (1975) evidenciam a presença de outra mulher, ou seja, o que há de mais temível e insuportável para uma mulher. A escolha de uma nova mulher leva Joana a se confrontar com a mulher que ela não conseguiu ser para Jasão e que os filhos podem fazê-la reviver. A nossa hipótese é que para Joana a outra mulher, Alma, se apresenta sob a forma da paranoia, não aquela que diz respeito à psicose, mas a que decorre da devastação, como ponto enigmático do desejo do Outro que se presentifica para uma mulher na relação com a Outra, revelando assim uma posição subjetiva que tenta “fazer existir o que não existe: isto é, o Outro sexo para o ser falante” (Brousse, 2008, p. 62). Diante da inexistência d’A Mulher, a histórica responde criando uma versão singular da Outra. Pela via da histeria, revela-se para a mulher uma nuance em relação ao falo: uma posição imaginária viril à qual Joana está atrelada, como mostra a criação de Buarque e Pontes (1975, p. 81): “Jasão sem Joana é pinto sem a asa da galinha pra amparar. Fica triste e chocho e zozinho e passa o dia inteiro zanzando, dando volta no poleiro [...]”.

Consideramos que Joana, enquanto uma mulher não-toda inscrita na castração, tem o seu campo amoroso situado além da fronteira fálica, de modo que a mediação fálica estabelecida por um homem se torna necessária para limitar o gozo. Mediante a presença da Outra, ela fica devastada, reage com ódio, colocando-se soberana no que se refere à reivindicação de ser incondicional e única para um homem. Por “ser a única a ser ultrapassada por seu gozo” (Lacan, 1973, p. 467), um gozo a mais, na posição feminina há uma exigência de reconhecimento na demanda de amor, uma demanda de que ela possa situar-se nas palavras de um homem ao ouvir “Tu és minha mulher”. Mas Joana não ouve mais essa frase, ela não é mais a mulher de Jasão, agora existe “Outra”, mais nova, mais bonita que ocupa o seu lugar. Despojada do seu lugar de única, ela fica como o diabo gosta, enlouquecida, mata os filhos e se mata.

Joana e Medeia são mulheres que encenam a devastação feminina ao cortarem o fio que as mantém atreladas ao referencial fálico. A forma como cada mulher inscreve a relação amorosa e a perda do objeto amado é singular e, portanto, cada uma tem que ser vista na sua especificidade. Afinal, não-todas mulheres experimentam uma modalidade de gozo que remete ao universo da loucura, mesmo as que experimentaram cada uma ao seu modo.

## **Suicídio: o ápice do enlouquecimento feminino**

Diante de uma intensa angústia e do mal-estar frente à falta, à incompletude, à perda do objeto amado como sentiu Joana, o suicídio surge como uma das saídas possíveis. Para Lourax (1988), o feminino está atrelado ao luto, à morte, ao suicídio. Segundo ela, a Atenas do século V foi palco de uma mulher impedida de ascender ao kleós, considerado uma exclusividade masculina por apresentar relação estreita com a honra e com os celebrados atributos bélicos. Às mulheres, cabia uma morte silenciosa, sem alarde, e só o marido podia se referir a ela, uma vez que “a glória das mulheres é não ter glória” (Idem, p. 23). No que se refere ao feminino, na Grécia antiga o suicídio de uma mulher é desprovido de coragem, as mulheres se matam por incapacidade de lutar. Já os homens empunham a égide, lutam nas guerrilhas, matam e não se matam. Entretanto, eles até podem cometer o suicídio para não morrer pelas mãos de um rival e, apenas nesse caso, o suicídio masculino seria considerado como uma morte viril.

Acerca do suicídio em mulheres, a clínica mostra-nos que o casamento e a maternidade são duas instâncias que ligam as mulheres ao mundo e aos homens. É pelos homens que as mulheres morrem e é por eles que elas se matam com maior frequência. Para as mulheres, a morte é movimento,

é uma saída diante da qual só “levantam vôo as heroínas extremamente femininas” (Loraux, 1988), fazendo de sua morte uma armadilha para o homem. Sejam femininas ou viris, há para as mulheres um modo de morrer através do qual elas permanecem mulheres, a saber, como o fez Antígona, de Sófocles. Condenada a morrer asfixiada (enterrada viva), ela escolhe morrer por suas próprias mãos através do laço feito com seu véu de virgem, convertendo em suicídio o que seria uma execução. Ao matar-se, ela tem uma morte bem feminina, como o faz Joana.

Buarque e Pontes escolhem para desfecho da peça o suicídio de Joana por envenenamento. Creonte incumbe Jasão da tarefa de expulsar Joana da Vila do Meio-Dia, mas frente à sua resistência, ele vai pessoalmente ameaçá-la. Ela lhe pede mais um dia, o que é mais que suficiente para Joana arquitetar seu plano para impedir o casamento de Jasão com Alma. Até aqui há uma similaridade entre a criação da dramaturgia grega e brasileira, o que pode nos levar a pensar em similaridade na posição de Medeia e Joana. A vingança de Joana consiste em enviar, pelos filhos, como presente de casamento, um bolo de carne envenenado. A dissonância surge com o fracasso de Joana mediante a astúcia e sagacidade de Creonte que, ao perceber que o bolo poderia estar envenenado, expulsa as crianças da festa, determinando a grande transformação na peça brasileira, a saber, a não concretização da retaliação de Alma e Creonte por parte de Joana. Consideramos essa diferença fundamental, pois ela determina uma mudança na posição de Joana, que não se rende aos fatos, mas decide atingir mortalmente Jasão por outra via, ela dá o bolo envenenado para as duas metades dele, os filhos.

Diante do que fora capaz de fazer, Joana não suporta a realidade e come do seu próprio veneno. Consideramos que com esse desfecho, o suicídio de Joana traz à baila a ideia de que a mulher é uma extensão da maternidade. Joana não pode ser mulher sem ser mãe. Como mãe, ela é o Outro do amor, o Outro todo poderoso da demanda responsável pelo que falta ao filho e, nesse sentido, uma mãe não mata. Joana é Medeia, ela matou. Mas, não suportou o que fez, portanto, merece morrer, daí o suicídio. É assustador pensar que uma mãe pode ser a assassina de seus filhos, esse é um exemplo da dissensão entre mulher e mãe em Medeia; ela mata os filhos, mas não se mata e, sim, foge com outro homem, o rei Egeu, para construir novas trilhas.

Joana é como Medeia porque mata os filhos envenenando-os, mas, se diferencia dela ao se matar. Joana, diferentemente da Medeia, de Eurípedes, não conseguiu realizar seu intento de matar a outra mulher para atingir Jasão, ela se deixa morrer pelo veneno que nasce das profundezas do corpo, como resposta a um infortúnio que não tem saída.

O tema do suicídio é tratado na obra de Freud pela via da melancolia, como uma insatisfação decorrente de motivos de ordem moral com o eu. Trata-se de uma perda relativa ao eu e não ao objeto em face às recriminações deslocadas do objeto amado para o eu do paciente, propiciando uma identificação do eu com o objeto abandonado. Como mostra Freud, a sombra do objeto recai sobre o eu e as situações de morte e de desapontamento podem desencadear no sujeito um quadro de melancolia.

No suicídio de Joana, encontramos uma queda do sujeito, um *niederkommen*, como assinalou Freud (1920). O referido termo, oriundo do alemão é traduzido como dar à luz. Todavia, na tradução francesa, *laisser tomber*, adquire um sentido que nos interessa particularmente, a saber, deixar cair, largar de mão, sair da cena.

Lacan (1962–1963) discute essa saída de cena, a queda do sujeito pelo viés da angústia, destacando que no suicídio há uma exacerbação da tentativa do sujeito de se fazer signo para os outros, posto que nele comungam-se beleza e horror. O *niederkommen* retrata em sua essência a relação entre o sujeito e o que ele é como objeto a, dito de outro modo, entre o sujeito e o dele que foi perdido, remetendo-o a uma posição de exclusão fundamental marcada pela conjunção entre o desejo e a lei. É isso que acontece com a paciente de Freud. Às voltas com a sua castração, ela se empenha em fazer do seu ato uma oferta, um sacrifício de suas prerrogativas viris.

A expressão *niederkommen* nos faz lembrar a estrutura da passagem ao ato, momento de grande

dificuldade para o sujeito, frente ao qual há uma precipitação fora da cena. Entendemos que o suicídio de Joana decorre de uma estrutura correlata à passagem ao ato. Não podemos deixar de destacar que em todo ato há um sentido de verdade que escapa ao agente, o ato em si faz surgir o homem e o que ele fez sem o saber. Desse modo, afirmamos que há no ato de Joana um saber de ordem inconsciente, pois revela um sujeito em sua estrutura de ficção e verdade, deixando-nos estupefatos diante do enigma que a envolve e o real que circunscreve a sua estrutura.

Em sua opacidade intrínseca e constitutiva, o desejo move e convoca o sujeito à responsabilidade por seu ato, ele que lhe é radicalmente alheio, mas ao mesmo tempo, tão íntimo. Há aí um paradoxo, o sujeito se vê diante de um desejo do qual nada sabe ou nada quer saber como ocorre na neurose. Para parafrasear Lacan (1959-1960, p. 376), podemos perguntar a Joana: “Agiste conforme o desejo que te habita?” Respondemos com Buarque e Pontes que ela agiu de acordo com o desejo, ela não recua, validando-o em ato, afirmando-o como sintoma, tropeço ao cavar uma hiância no solo firme da razão. Joana perde a razão, ela não suporta o lugar de objeto, lixo, resto abandonado.

O ato de Joana designa a estrutura no instante que ultrapassa o limiar sancionado pela lei, produzindo um efeito de ruptura e transformação. Todo ato traz à tona a singularidade; no caso de Joana trata-se da posição feminina e do enigma que a envolve, fazendo ressoar o que é da ordem do real, do que “*ex-siste*”, do que exige um trabalho criativo. A morte faz do sujeito um signo, pois é “precisamente a partir do momento que o sujeito morre que ele se torna, para os outros, um signo eterno, e os suicidas mais que os outros” (Lacan, 1957-1958, p. 254). O suicídio de Joana é o último recurso diante do enigma que tece os contornos do feminino. Ela despenca no momento em que não pode mais despertar o desejo do homem amado. Não raro, escutamos na clínica uma mulher se queixar, por exemplo, de que o marido não a “procura” mais, ou seja, não expressa mais desejo por ela, o que acaba inviabilizando a relação, já que ela, em sua posição de objeto, não reconhece seu próprio desejo. Ao perder o objeto amado e ser trocada por outra mulher, a falta se reduplica, tornando-se insuportável e impulsionando-a ao ato.

A derrota vivida por Joana é tomada como privilégio dos excluídos, dos loucos, dos negros e das mulheres. A sua morte por suicídio é, sobretudo, um ato que visa à honra, à conquista de um lugar, mesmo que seja pela via da morte. Joana destrói o homem que lhe retirou o orgulho, a dignidade e a soberania. Não tendo mais nada a perder, Joana é portadora do veneno que embala a morte e que desvela a loucura feminina em sua profunda estranheza por ter experimentado o êxtase em uma única gota, seja de amor, seja de veneno. Com sua morte e a dos seus filhos, Joana inscreve seu nome eternamente na vida de Jasão. Ela permanece viva e ele se apaga, perde tudo: os filhos, o sucesso, o novo casamento, o poder.

## Considerações Finais

Na posição feminina, a mulher, cada qual ao seu modo, manifesta experiências de estranheza, de prazer intenso, trazendo em si a impossibilidade de ser apaziguada no corpo. Do gozo fálico - sexual, marcado pela linguagem -, ao gozo Outro - enigmático, de um real desmedido -, as mulheres se aproximam do nada e o recobrem com semblantes. Na Grécia antiga, assim como na atualidade, os escritores e poetas ressaltam o valor dos semblantes que dão consistência simbólica e imaginária à mulher e, como na sua ausência, o que as acometem é o buraco, o furo, o real da castração, o impossível de suportar, aprisionando-a nas artimanhas do gozo.

Amigas do real, assim são as mulheres. Na posição feminina, a mulher não se resume ao falo, ela não fica restrita ao *penisneid*. O abandono por parte de “seu homem”, seu parceiro é vivido como ultraje, levando às raias do gozo Outro. De uma hora para outra, o mundo de Medeia despenca,

tudo se acaba e ela responde ao “seu homem” como uma “verdadeira mulher”, mulher mais além da maternidade, *sophía*, sábia, de artífices supremos, cujo ato marca um *savoir-faire*.

Tanto demoníaca quanto prodigiosa, Medeia é *deinon*. A mola mestra que a impulsiona ao infanticídio é a *thymós* - ira. O que está em jogo em seu ato não é o próprio sofrimento, mas provocar no outro um sofrimento que nunca será superado, a saber, provocar no homem um buraco impossível de ser tamponado. Ao dar notícias desse gozo Outro, Medeia se apresenta na posição feminina. O feminino não se opõe ao masculino, um sexo não se opõe ao outro, mas indica a existência de algo que está fora do sexo. Afinal, o feminino não está ocupado do sexual, do seccionado, mas do amor que é o que vem em suplência à insuficiência trazida pela satisfação sexual.

O amor feminino é erotômico, uma forma de amar associada à psicose, mas que não exclusividade deste tipo de estrutura clínica. Existem mulheres cujo amor erotomaniaco pertence ao campo do feminino, fruto da devastação amorosa, marcado pela experiência com a castração, com a falta e que repercute na relação amorosa com os homens. Desse modo, concluímos que a erotomania e a devastação (comumente associadas à psicose) são também expressões do feminino. Um homem pode ser para uma mulher seu “parceiro-devastação”, como o foi Jasão para Medeia e Joana.

No tempo de concluir, afirmamos que as mulheres são Medeias, mas não-todas. Nessa frase, destacamos um duplo sentido, a saber, não todas inscritas na função fálica como, também, não são todas Medeias pois se distinguem, em pequenos detalhes, da heroína do teatro grego. Elas representam o feminino como um real enigmático, com infinitos nomes que podem nomear o inominável do feminino no *dark continent*. Joana para Chico Buarque e Paulo Pontes, *Des-medeia* para Stoklos, *Medeia* para Pasolini e Trier, mulheres cujo acento no amor erotômico só reforçou a decepção, o avassalamento, a devastação, cada uma na sua particularidade.

Medeia não faz unidade, pois a mulher como significante não existe. Confirmamos essa asserção na versão do feminino apresentada nas obras dos teatrólogos e cineastas. Em suas diferentes facetas, a mulher encontra-se com S ( $\bar{A}$ ), com o gozo Outro, com a mascarada, com a mística, com a loucura, manifestações do impossível de se dizer, que se transcreve em ato, pelo infanticídio como avesso do júbilo fálico da maternidade. Os mistérios femininos seguem ao longo da história da humanidade sendo tecidos como enigmáticos. A mulher, como versão do feminino, não-toda inscrita na função fálica, só pode ser meio-dita, posto que seja mal-dita e dela a arte faz pulsar um desejo que jamais cessa.

Encerramos com a última cena da peça de Buarque e Pontes (1975, p. 191), os corpos de Joana e dos filhos entram de forma triunfal na festa de casamento de Jasão, anunciando a morte, sob o som da música Gota d’água, um sucesso que foi revertido em fracasso e derrota:

*Já lhe dei meu corpo, minha alegria  
Já estanquei meu sangue quando fervia  
Olha a voz que me resta  
Olha a veia que salta  
Olha a gota que falta  
Pro desfecho da festa  
Por favor  
[...]*

## Referências

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d’água**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. Disponível em: <http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/5-pecas-diversas/116-gota-dagua>. Acesso em: 20 mar. 2025.

FREUD, S. Algumas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos. *In: OBRAS Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1925. v. 19. Edição consultada publicada em 1986. p. 250–276.

FREUD, S. El sepultamiento del complejo de Édipo. *In: OBRAS Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1924. v. 19. Edição consultada publicada em 1986. p. 177–188.

FREUD, S. Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina. *In: OBRAS Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1920. v. 18. Edição consultada publicada em 1986. p. 137–163.

FREUD, S. Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. Contribuciones a la psicología del amor I. *In: OBRAS Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1910. v. 11. Edição consultada publicada em 1986. p. 1–77.

LACAN, J. Diretrizes para um congresso de sexualidade feminina. *In: ESCRITOS*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1960. Edição consultada publicada em 1998. p. 734–745.

LACAN, J. **O Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1962–1963. Edição consultada publicada em 2005.

LACAN, J. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972–1973. Edição consultada publicada em 1985.

LORAU, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário na Grécia antiga**. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MILLER, J.-A. O sintoma como aparelho. *In: O sintoma charlatão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 9–21.

QUINET, A. As formas do amor na partilha dos sexos. *In: JIMENEZ, S.; SADALA, G. (ed.). Mulher: na psicanálise e na arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1995. p. 11–23.

SANTIAGO, A. Mãe confessa que tentou matar bebe de 07 meses com chumbinho no AP. **O Globo / G1**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/08/mae-confessa-que-tentou-matar-bebe-de-7-meses-com-chumbinho-no-ap.html>. Acesso em: 8 ago. 2025.

SOLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 1–77.