

O MAL ABSOLUTO

Renato Mezan*

Resumo: Ensaio que comenta a peça de Alberto Moravia, *Il Dio Kurt*, à luz da psicanálise.

Palavras-chave: literatura italiana do século XX, teatro, psicanálise, nazismo, campo de concentração

Primeiramente, gostaria de agradecer à Prof^a Dr^a Mariarosaria Fabris o convite para participar deste ciclo de palestras sobre os escritores italianos de origem judaica. Desde meus tempos de Colégio Dante Alighieri, não tive mais contato com a literatura italiana, a não ser por leituras esparsas, de modo que esta se tornou uma benvinda oportunidade para reencontrar-me com aspectos da minha formação intelectual que estavam um tanto relegados.

A professora pediu-me para comentar uma peça de Alberto Moravia, *Il Dio Kurt*, e, como sabe da minha completa incompetência para falar de literatura – ainda mais completa no caso da literatura italiana – sugeriu que eu a abordasse do ponto de vista psicanalítico. É o que procurarei fazer nas observações que se seguem, que têm apenas o objetivo de estimular o debate, e de forma alguma constituem uma interpretação global da obra.

* Psicanalista, ensaísta e professor da PUC-SP.

1

Como nem todos conhecem o texto, julguei conveniente começar por um resumo do enredo, de modo que possamos dispor dos dados necessários para apoiar a leitura que proponho. Utilizei a edição Bompiani, de 1968, à qual se referem os números de página entre parênteses.

A peça se passa na noite de Natal, num campo de concentração alemão. Os oficiais e alguns prisioneiros formam a platéia para um espetáculo teatral: trata-se, portanto, de um teatro dentro do teatro. Kurt, o comandante do campo, sobe ao palco e dá início ao “Prólogo”, um discurso à platéia entremeado por comentários vindos da própria platéia.

O objetivo do espetáculo é proceder a um “experimento cultural”, inspirado nos “experimentos científicos” então praticados pelos médicos nazistas nos campos de trabalho forçado da Polônia e da Alemanha. O experimento em questão incidirá sobre um ponto muito preciso: a questão da família. Na sua forma atual, a família é um fruto da moral judaica, fruto adotado pelos arianos quando venceram os primitivos europeus e se estabeleceram no que hoje é a Europa. Segundo Kurt, o Führer ainda não procedeu à reforma da família, na verdade à sua abolição; esse passo fundamental na “des-judaização” da vida alemã será dado, porém, com o término da guerra, após a vitória final e a instalação do *Reich* de mil anos. Protestos dos oficiais, que, justamente na noite de Natal, recordam-se com nostalgia das festas em família; Kurt tem algum trabalho para serenar os ânimos, explicando que a família a ser destruída não é a de nenhum dos presentes, mas a “família no sentido ideológico” (p. 14). A família não é algo natural, mas ideológico, e nesse sentido um preconceito, um obstáculo ao advento de uma humanidade verdadeiramente livre, objetivo maior dos esforços do nazismo.

Para demonstrar essa tese é que foi organizado o “experimento cultural”: será representada a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, que é a tragédia familiar por excelência. Ora, a solução dada pelo autor grego ao que acontece com seus personagens – o suicídio de Jocasta e o ato de cegar seus próprios olhos cometido por Édipo – é um desenlace falso, porque baseado sobre a moral: as relações de Édipo com sua mãe só são criminosas ou preconceituosas se vistas pelo ângulo da moral. Sem esta, nada mais seriam do que relações entre um macho e uma fêmea humanos, sem medo e sem culpa.

A tragédia não será apenas *representada*, mas *vivida*: Kurt encontrou uma família judaica da sua cidade, e a fará viver, na própria pele, as peripécias da tragédia. Mas acrescenta um personagem: o Destino, encarnado por ele próprio. Figura moderna do Destino, o Destino alemão, mais forte que o Destino grego: “o aspecto educativo do nosso experimento consistirá em demonstrar a inconsistência e a irrealidade do destino da ficção, e a consistência e a realidade do Destino

na existência vivida” (p. 25). O experimento foi autorizado por Heinrich Himmler, chefe das SS, o que serve como argumento final para silenciar os protestos e dúvidas dos oficiais que formam a platéia.

Fim do prólogo: inicia-se a representação propriamente dita. Kurt aparece com uma peruca loura, vestido com o uniforme nazista, mas coberto por um lençol branco, que imita a túnica dos gregos antigos. Prossegue seu discurso, dizendo que a tragédia é uma maquinação do Destino; entediado, este explode as máquinas que construiu, o que acarreta sofrimento para as peças da montagem, mas isso não é importante. Na tragédia de Édipo, diz Kurt falando como o Destino, conseguira superar-se a si mesmo: à consciência heróica que afronta corajosamente as armadilhas preparadas por ele, havia acrescentado a “ignorância enfatuada e presunçosa” (p. 34). Édipo, segundo Kurt, não é um verdadeiro herói; é um filisteu, um homem medíocre, um burguês que acusa e que quer ver punidos os culpados pela ofensa aos deuses, a mesma que acarretara a peste em Tebas.

Entra Édipo, que na verdade é Saul, um ator judeu que Kurt conhecia e de quem fora, antes da guerra, amigo. Saul é agora um prisioneiro do campo; nada sabe do que está acontecendo nesse momento. Está vestido como Kurt, com um lençol branco e uma peruca loura; por baixo do lençol, tem seu uniforme de deportado.

Interrogado por Kurt, Saul conta sua história, num processo de reminiscência que parodia o da análise. Enquanto Kurt vivia com sua irmã Ulla numa mansão decadente, ele, Saul, habitava com seus pais na mesma cidade. Na alameda que margeava o rio da cidade, certo dia Kurt havia proposto a Saul que se tornasse amante de Ulla; também havia sugerido a Ulla que, por sua vez, seduzisse Saul. Ambos acabam dormindo juntos. Mas Ulla não volta a procurar Saul, o qual pensa, naturalmente, que a moça não gostara dele. Na verdade, ocorrera o contrário: Ulla se apaixonara pelo jovem ator, mas seu irmão a proibiu de vê-lo novamente. Ulla, porém, havia engravidado naquela noite. Kurt a obriga a fazer um aborto, e, depois de mais algumas peripécias, a moça termina por se suicidar. Saul ignorava essa parte da história, que lhe vai sendo desvendada, no palco, pelo próprio Kurt. Fim do primeiro ato.

Segundo ato: Kurt explica que Ulla era a Esfinge; tal como na peça de Sófocles, ela se suicidara ao ver desvendado o seu segredo (no caso, que havia concebido de Saul). Paira uma dúvida sobre se Kurt e Ulla teriam cometido incesto (num dia de Ano Novo, acordaram “no mesmo leito, tendo vomitado um sobre o outro”, p. 48). Kurt se vê como o demiurgo, como encarnação do Destino para sua irmã. Mas essa primeira tentativa de fazer “experimentos” fracassa, porque a jovem se apaixonou pelo ator, o que não estava nos planos de Kurt. “Derrotado em toda a linha” (p. 66), Kurt entra para as SS, e, em sua carreira, chega a ser oficial e comandante do campo de concentração.

Obedecendo à ordem que lhe é dada, Saul conta então sua parte nessa história. Fora preso, trazido a este campo, e lhe haviam dito que teria o direito de dormir com as mulheres do bordel, desde que no escuro e rapidamente. Ele faz isso repetidas vezes. Mas Wepke, um guarda das SS, vem avisá-lo um dia de que havia sido descoberto. Sua única chance de sobreviver seria a fuga, e esta já estava arranjada. Entrega-lhe uma pistola e diz que, para conseguir fugir, não terá mais do que matar pelas costas o soldado alemão que vigiava certa encruzilhada na floresta. Saul, de fato, atira e mata o soldado, mas tudo não passava de uma armadilha: morto aquele soldado, outros saem de seus esconderijos atrás das árvores, prendem-no novamente e o trazem até este palco. Tudo isso acaba de acontecer, poucos minutos atrás.

Traz-se à cena o soldado morto: não é um alemão, mas o pai de Saul, Samuel, vestido com o uniforme de guarda nazista. Exatamente como na história de Édipo, Saul matara seu próprio pai. Mas o desfecho ainda está por vir: Kurt ordena que tragam a prisioneira Myriam. É a mãe de Saul. Seu relato é o seguinte: haviam-lhe dito que poderia salvar seu filho, desde que consentisse em representar o papel de uma prostituta e dormisse com ele na barraca do bordel. Saul não deveria saber que a mulher com quem se deitava era sua mãe; caso Myriam lhe desse algum indício de quem era, o ator seria enforcado imediatamente. Portanto, Saul havia tido relações, sem o saber, com sua própria mãe, e além disso a havia engravidado. Tudo isso é narrado pelos prisioneiros “em ato”, ou seja, a história se revela a todos os participantes no mesmo momento em que se revela à platéia.

Kurt retoma sua função de diretor, dizendo que agora é chegado o momento de Jocasta se enforcar e de Édipo se cegar (p. 92). Mas nem Saul nem Myriam realizam os atos em questão. Ao invés disso, Saul atira em Kurt com a pistola que ainda conservava, a mesma com que matara o pretense soldado alemão. Os oficiais da platéia se insurgem, querem prender Saul e puni-lo por ter ferido o comandante do campo, mas Kurt lhes ordena que fiquem quietos: “Eu havia previsto e desejado este gesto” (p. 94). Segundo Kurt, Édipo feriu o seu Destino.

O que isso comprova? Que Édipo e Jocasta não querem obedecer ao Destino grego, que querem continuar vivendo, embora saibam o que aconteceu: “um é parricida e incestuoso, a outra dormiu com seu filho e dele concebeu uma criança. Mas assim, senhores, a tragédia de Édipo não apenas termina, mas também se esvazia, cai no nada (...). A velha tragédia das relações familiares não é mais possível; e não é mais possível porque a família não existe mais” (p. 94-95). O Destino grego sai de cena, e é substituído pelo Destino moderno, o alemão, que pune Saul e Myriam não porque tenham cometido crimes, e sim “porque nasceram” (p. 95) – subentende-se, porque nasceram judeus. A tragédia moderna é esta, “não há outra” (p. 96), e a purificação, a catarse que deve se seguir a toda verdadeira tragédia, é a “criação de uma humanidade livre, nobre, pura, luminosa, forte, heróica, na qual os homens serão como deuses” (p. 96).

Kurt está agonizando, e confessa que morre porque quis morrer, porque, desde o dia em que sua irmã se suicidou, a vida perdeu o sentido para ele; reconhece que a SS é uma sociedade de assassinos, que ele mesmo é um assassino, e que a Alemanha perderá a guerra. Ordena ao oficial Horst que não castigue Saul, que o faça voltar com sua mãe à casa dos deportados, para que assim se saiba que o Destino alemão venceu e substituiu o Destino grego. Saul ainda pede que o façam morrer pelos atos que praticou, mas esse pedido lhe é negado: Saul, como todos os outros prisioneiros, só pode aspirar a “tornar-se útil, pelo trabalho, ao nosso glorioso *Reich*” (p. 100). Cai o pano.

2

O texto de Moravia é muito rico, bem mais do que pode transparecer nesse rápido resumo. Poder-se-ia abordá-lo por muitos lados: há, por exemplo, toda uma passagem sobre a educação e sobre os seus fins; num outro trecho, Kurt e Saul dialogam sobre a arte e sobre a sua dimensão simbólica; há ainda uma fala que define muito bem o nazismo, quando o comandante o caracteriza como “retorno aos valores arcaicos com os meios da civilização moderna” (p. 9). A peça é uma paródia – sinistra, mas paródia – da “transvaloração dos valores” (*Umwertung aller Werte*) de Nietzsche, assim como da associação livre que o paciente faz sobre o divã analítico. Até mesmo Freud é mencionado, quando Kurt responde a um oficial, no “Prólogo”, acerca das teorias psicanalíticas sobre a família. Na função de diretor, Kurt comenta o desempenho cênico de Saul, e suas considerações sobre a arte teatral pontilham todo o desenrolar da peça. Ainda como paródia, os oficiais caricaturam o coro grego durante o “Prólogo”, com Kurt no papel do herói, e o próprio Kurt faz as vezes do coro, nos dois atos que se seguem. As falas de Kurt poderiam ser lidas como uma espécie de destilado da ideologia nazista, prestando-se a uma análise de conteúdo que certamente desvelaria a articulação interna dos pressupostos e das conseqüências. Enfim, limito-me a notar que se poderia abordar o texto de muitos pontos de vista, e que certamente o ângulo psicanalítico não pode pretender a nenhum privilégio.

Mas o analista também teria algo a dizer, quando mais não fosse porque o personagem central apresenta sinais inconfundíveis de patologia mental. Kurt é ou ficou louco; sob a coerência de suas palavras – coerência do delírio, diga-se de passagem – adivinha-se uma grande agitação, e o uso que faz do seu poder de vida e de morte sobre os prisioneiros comprova, sem sombra de dúvida, o caráter doentio da sua personalidade. É certo que Kurt é apenas uma criatura de ficção, e como tal, nos termos que Moravia põe na boca de Saul para falar do rei Édipo, “feito de palavras” e

não de carne e osso. Mas, por outro lado, o que emociona e assusta na peça é o comportamento dos personagens, em especial o de Kurt; e, ao estudá-lo mais de perto, talvez possamos aprender algo, não tanto sobre Kurt, mas sobre a psique humana em geral, e portanto sobre nós mesmos.

O que deve demonstrar o “experimento cultural” imaginado por ele? Que os tabus do incesto e do parricídio são de origem moral, isto é, social, e nada têm de natural. Sem saber que são parentes, os humanos podem ter relações sexuais uns com os outros – isto é possível no plano físico – e são capazes mesmo de extrair grande prazer dessas relações: o guarda Wepke descreve o que ouvia, do lado de fora da barraca em que Saul e Myriam faziam amor, e o que ouvia indicava que ali se desenrolava um coito perfeitamente comum. Saul e Myriam, interrogados sobre a *performance* um do outro, são obrigados a dizer que era bem satisfatória (p.72ss.). Segundo Kurt, esses fatos comprovam o caráter artificial das leis morais e sociais, o que, no futuro que a vitória nazista anuncia, as tornará inúteis. A família será dissolvida, restando apenas o *Volk*, o povo, e seu *Führer*. Ou seja, embora isso não seja dito assim, haveria um retorno à horda primitiva imaginada por Freud em *Totem e Tabu*, a um estado de natureza que Kurt identifica com a liberdade, com a força, com a luminosidade, a nobreza e o heroísmo (p. 11).

O que chama a atenção nessas idéias é obviamente o seu caráter absurdo, que transparece através da tautologia e da crueldade. Tautologia: se no estado de natureza não há parricídio nem incesto, é precisamente *porque* não existem as categorias simbólicas “pai”, “mãe” e “filhos”; o que há é uma multidão de indivíduos que supostamente seguem seus instintos, copulam e matam quando a ocasião se lhes apresenta, e só. O que instaura o estado de sociedade – tanto nas teorias clássicas do contrato social quanto naquilo que a Antropologia nos revela – é precisamente a adoção de normas e de limites para a violência dos indivíduos, adoção que, além de exigir algum autocontrole, implica também no estabelecimento de categorias. Tais categorias separam o permitido e o proibido, criam diferenças de estatuto entre os membros da comunidade, etc. Que essas regras se apresentem como ditadas pelos deuses ou como acordadas pelos homens não tem importância alguma: o que convém lembrar é que a fronteira entre a natureza e a cultura, ou entre a barbárie e a civilização, é constituída precisamente pela formulação de leis, cuja transgressão não pode ser tolerada.

Tautologia, portanto; mas também crueldade. Kurt arma seu plano à maneira de uma encenação sádica, sem qualquer consideração pela humanidade de suas vítimas. Vocês me objetarão que de um SS não se poderia esperar outra coisa. É certo, mas o que interessa nesse caso é justamente a permissão dada pelo regime nazista para que, sob certas circunstâncias, o sadismo possa ser exercido sem medo da punição: por exemplo, contra as raças ditas inferiores, “conceito” que nada

mais é do que uma racionalização para o exercício da violência e da maldade. O próprio da racionalização é a violência contra a verdade, como bem mostra a fábula do lobo e do cordeiro: “se não foi você, foi seu pai ou seu irmão”, e *nhoc!* está justificada *la raison du plus fort*, e no mesmo ato satisfeita a fome do lobo. Uma vez posta em marcha a demonstração, ela se encadeia com lógica total, a despeito de se fundamentar sobre premissas loucas: aqui, entre outros aspectos, o absurdo transparece na atribuição à pena de Sófocles não só de um “Destino grego” mas ainda de uma “moral judaica.”

3

O que a Psicanálise pode acrescentar a essas considerações de ordem mais geral? O método analítico parte sempre da observação de detalhes aparentemente insignificantes, mas que podem se revelar portadores de sentido. Aqui, chamou-me logo a atenção o fato de Kurt e Saul estarem vestidos da mesma forma, com peruca e lençol cobrindo seus respectivos uniformes. Esse *efeito de espelho* é reforçado pelas alegações de Kurt de que Saul é o verdadeiro assassino de Ulla (p. 67), que essa era a Esfinge tanto para um como para outro, que ambos estavam apaixonados por ela. Saul é, para Kurt, um *alter ego*. Além do espelhamento com Saul, há também o espelhamento com a irmã: “os senhores pensarão que com essas palavras descrevi a destruição de Ulla. Mas não, senhores, eu lhes descrevi a minha destruição. Ulla para mim foi a morte, senhores. E é por causa dela que, morto para mim mesmo, estou agora neste lugar de morte” (p. 66). Kurt não discrimina mais quem é ele e quem é o outro, agindo conforme um mecanismo conhecido pelo nome de *projeção*. Mas o mais grave é que utiliza os meios de que dispõe para realizar efetivamente aquilo que, podemos supor, povoa suas fantasias. É essa a razão pela qual, a meu ver, se pode afirmar que a mente de Kurt está organizada segundo aquilo a que a Psicanálise denomina uma *estrutura perversa*.

Perversão, aqui, não significa perversidade, embora Kurt seja maldoso ao extremo, cruel e também cínico: no final, revela que não acredita nem mesmo na ideologia nazista; para escândalo dos oficiais, diz que a Alemanha perderá a guerra. Sua entrada para as SS, após o suicídio da irmã – que para ele significou o fim do seu mundo – é a entrada numa “sociedade de assassinos”. Podemos fazer a hipótese de que, após este suicídio induzido por ele mesmo, Kurt passa por um episódio depressivo, do qual procura sair identificando-se com um dos modelos que sua sociedade lhe oferece: o criminoso de uniforme. As SS são ao mesmo tempo uma milícia extremamente disciplinada e um bando de malfeitores com licença para ferir, humilhar e matar. A rígida obediência à hierarquia enquadra

ou contém uma parte da loucura de Kurt – como aliás de todos outros membros da mesma corporação – enquanto a licença para exercer a violência contra os alvos designados pelo regime satisfaz os impulsos agressivos que, nele, são de intensidade excepcional. Essa é, em resumo, a psicologia do torturador.

O que distingue Kurt de um sádico comum? Para responder a essa questão, é preciso falar um pouco sobre o sadismo como perversão. O Marquês de Sade, como se sabe, escreveu uma vasta obra literária, resgatada há poucas décadas do *Enfer* da Biblioteca Nacional da França. Nesses contos e novelas, Sade imagina uma série de situações que misturam sexo e violência com uma verdadeira fúria discursiva: os personagens não apenas praticam todos os atos que se queira imaginar, da sodomia à coprofilia e à tortura, mas ainda *falam* sem cessar sobre o que estão fazendo. Descrições detalhadas e justificativas aparentemente lógicas se sucedem umas às outras. Não é o caso de entrarmos pela análise da obra do “divino marquês”, mas convém ressaltar alguns aspectos das situações imaginadas por ele, já que foi devido à semelhança delas com o sadismo, enquanto manifestação psicopatológica, que este recebeu o seu nome.

O personagem sadiano não se limita a obter prazer com o sofrimento da sua vítima; embora esta seja a característica mais saliente das cenas que povoam os contos do marquês, há outros elementos igualmente indispensáveis. Um deles é o *controle absoluto* exercido sobre o objeto sexual: daí as correntes, os grilhões, as argolas e outros apetrechos, cuja função é imobilizar o corpo do outro ou colocá-lo em posição cômoda para que o senhor possa usufruir dele. Por esta mesma razão, os eventos costumam se passar em lugares fechados e inacessíveis, geralmente um castelo perdido em meio à floresta, governado por nobres cruéis e dispostos a tudo para satisfazer seus impulsos. Os e as serviçais freqüentemente não têm o direito de falar, devem manter os olhos baixos, etc. O domínio absoluto é assim um traço constitutivo da cena sádica, estando conjugado de modo inextricável com o gozo propriamente sexual. Este, por sua vez, pode provir de qualquer tipo de ato – oral, anal, genital, entre parceiros do mesmo sexo ou de sexos opostos, envolvendo ou não violência direta (castigos, chibatadas, e assim por diante). Não há limites para a vontade do senhor, exceto aqueles ditados pela resistência da vítima ou pela conformação dos corpos envolvidos. Daí o interesse de Sade pelas *posições*, pelo que chama de *figuras* ou *quadros*, compostos por diversos personagens que interagem uns com os outros, tanto ativa quanto passivamente.

Outra característica da situação sadiana típica, como disse há pouco, é a onipresença do discurso: os personagens falam o tempo todo, tanto para enunciar suas sensações, o prazer que sentem, suas fantasias, etc., quanto, nos momentos de repouso, para justificar seus atos e incluí-los num argumento de tipo filosófico. Sade quer comprovar que a Natureza não só permite, mas ainda *impõe* as ações a que seus personagens se entregam. Gilles Deleuze, entre outros, analisou bem essa

faceta do sadismo de Sade, falando de um “delírio da razão”. Nos *Cento e Vinte Dias de Sodoma*, o libertino se declara “excitado não ‘pelos objetos que estão aqui’, mas pelo objeto que não está presente, isto é, pela ‘idéia do mal.’ Esta idéia do que não é (...) só pode ser objeto de demonstração (...). É por isto que os heróis sádicos se desesperam e se enfurecem ao ver quão pequenos são seus crimes reais, se comparados a esta Idéia que eles só podem atingir pela onipotência do raciocínio. Sonham com um crime universal e impessoal (...). Trata-se, portanto, para o libertino, de preencher a distância entre os dois elementos, aquele do qual dispõe e o pensado, o derivado e o original, o pessoal e o impessoal”. E prossegue: “Se considerarmos os meios de que dispõe o sádico para conduzir sua demonstração, veremos que a função demonstrativa se subordina à função descritiva, a acelera e a condensa friamente, mas não pode em absoluto dispensá-la. Deve haver uma minúcia quantitativa e qualitativa da descrição. Tal precisão incidirá sobre dois pontos: os atos cruéis e os atos repulsivos, que o sangue-frio do libertino transformará em outras tantas fontes de prazer.”¹

Poderíamos continuar estudando as diversas facetas do imaginário sadiano, mas esse não é nosso propósito hoje. Essas que acabamos de mencionar já nos bastam: com efeito, voltando agora à peça de Moravia, podemos perceber que o que se passa naquela noite de Natal muito se assemelha ao ambiente das novelas de Sade. Em lugar do castelo, o campo de concentração; o domínio absoluto é garantido ao comandante pelas regras do campo e pela autorização do chefe das SS (Himmler); também encontramos a necessidade de descrever todos os momentos e sensações envolvidas nos crimes de Kurt; e, *last but not least*, a idéia do “experimento cultural”, que deve demonstrar a veracidade de uma dada concepção – pseudo-filosófica – do que é a natureza humana.

As idéias e as práticas do Marquês de Sade serviram de referência para que o psiquiatra alemão Krafft-Ebing, em sua obra clássica *Psychopathia Sexualis*, denominasse *sadismo* a uma determinada perversão sexual. Freud, desde os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), interessou-se pelo fenômeno e pelo termo; manteve a significação dada por Krafft-Ebing – gozo sexual através da violência exercida sobre outrem – mas ampliou consideravelmente a análise da questão. Em especial, Freud emprega o termo *sadismo* não só para designar a perversão adulta, mas ainda para caracterizar um dos componentes da pulsão sexual em geral, ou seja, uma das tendências parciais cuja combinação resulta na sexualidade tal como a Psicanálise a concebe. Nesse sentido, pode-se falar em “impulsos sádicos”, mas também em “fantasias sádicas”, em “estágio sádico-anal da libido”, em “sado-masiquismo”, etc. Assim, se todos abrigamos em nossos cora-

1 DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Éd. de Minuit, 1967 (Collection 10/18), p. 26-27.

ções e mentes um elemento sádico, e isso desde a infância, não é por isso que este elemento deve se desenvolver até o grau da perversão manifesta. Para que isso ocorra, são necessárias outras condições, que envolvem, além da pulsão parcial sádica, certas modalidades de angústia, de defesa, de identificações, etc. Em termos simples: o sadismo como perversão requer a presença do sadismo como fator parcial da sexualidade; este é um componente necessário, mas não suficiente, para que se organize uma perversão.

Uma outra consideração deve ser feita, antes de entrarmos um pouco por essa questão. Na peça de Moravia, Kurt não realiza nenhum ato sexual; por que então ligar seu comportamento à perversão sádica? Não bastaria dizer que ele é cruel? De certo modo, sim; mas, nesse caso, permaneceríamos num nível descritivo, simplesmente adjetivando sua conduta segundo nosso código moral. O psicanalista não se satisfaria com essa designação; quer saber, ou pelo menos conjecturar, qual é o mecanismo que produz esta conduta, qual é o jogo de elementos psíquicos que aqui se manifesta, qual é o seu sentido. Para isso, recorre a uma espécie de montagem, utilizando os conceitos da chamada *metapsicologia*. Essa é a parte da teoria psicanalítica que descreve os componentes do psiquismo e seu modo de ação, algo como a anatomia e a fisiologia para a Medicina. O comportamento e as palavras de Kurt podem ser vistos como resultado de uma série de operações que permanecem, para ele, inconscientes: a ponta de um *iceberg*, cuja parte submersa o instrumento metapsicológico permite entrever. Seus atos têm, assim, a significação de sintomas; podemos mesmo chamá-los de “atos-sintoma”, utilizando uma expressão cunhada pela psicanalista Joyce McDougall.

A idéia básica que preside à análise metapsicológica é a de que o funcionamento psíquico visa a obter um certo equilíbrio, o qual resulta da interação de diversas forças. Essas atuam ora no mesmo sentido, ora em sentidos contrários; de sorte que uma boa metáfora para caracterizá-las é a do *vetor*, ligado a algo que evoca o paralelograma de forças que estudamos no colegial. A estabilidade psíquica depende de que estas estejam relativamente reguladas entre si; caso contrário, pode ocorrer o que se chama uma descompensação. Diversos mecanismos contribuem para essa regulação, e é deles que se ocupa a metapsicologia.

De maneira geral, a Psicanálise afirma que todos nós somos habitados por conflitos internos, cujos componentes básicos são as pulsões sexual e agressiva. A ação dessas pulsões, na medida em que a elas se opõe um sistema de defesas lenta e penosamente adquirido ao longo dos primeiros anos de vida, produz a sensação de *angústia*, e é para nos livrar dessa angústia que acionamos novamente os mecanismos de defesa. O resultado dessas operações psíquicas, para falar em termos simples, é a formação da nossa estrutura de personalidade. Cada um de nós, em virtude de sua constituição individual e das experiências fundamentais vividas em seus primeiros anos, desenvolve um entre os tipos possíveis de estrutura psí-

quica, tornando-se, para usar a terminologia consagrada, um “neurótico”, um “psicótico”, um “perverso”, uma “estrutura limítrofe”, etc. Um último ponto: quando Freud criou a Psicanálise, “neurótico” significava alguém mais ou menos doente, e se opunha a “normal.” Em grande parte devido às descobertas da Psicanálise, atualmente “neurótico” designa alguém mais ou menos normal – cuja organização psíquica chegou até padrões razoavelmente adequados para viver entre os demais seres humanos – e as outras qualificações se referem a situações mais graves.

Desse ponto de vista, Kurt certamente não é um neurótico. Suas ações o comprovam, desde o planejamento da “experiência cultural” até o que diz no decorrer da peça, passando pelo que conta de suas relações com a irmã e por outros pontos que em seguida vamos enumerar. Em meu modo de ver, convém enquadrá-lo na categoria dos perversos, não tanto por causa de sua crueldade – já disse que, em Psicanálise, *perverso* não quer dizer *malvado* – mas pelo que se pode inferir sobre sua constituição psíquica, a partir do que diz e do que faz como personagem da peça.

O que me conduz a essa hipótese? Antes de mais nada, sua identificação com o Destino, isto é, com uma figura todo-poderosa que determina e controla a vida dos outros. Quando afirma que, “para os prisioneiros do campo, o comandante é o destino” (p. 24), vejo aí mais do que uma metáfora: é a enunciação de uma fantasia fundamental, que de certo modo organiza para ele sua imagem de si, sua identidade, o lugar que ocupa no mundo. Já com Ulla ele havia tentado desempenhar esse papel, com as conseqüências que conhecemos. O suicídio de sua irmã o lança numa crise de sérias proporções, da qual, aparentemente, escapa ao entrar para as SS. Essa crise não parece ter sido de tipo depressivo, como o seria, por exemplo, se ele se sentisse culpado do que causou. Kurt vive o suicídio da irmã como um ataque contra ele, como uma ferida narcísica, uma humilhação: fala disso em termos de *derrota*. O que o atrai nas SS? Que esta seja uma “sociedade de assassinos”. Isso lhe permitirá, em primeiro lugar, restaurar a imagem de si fraturada pela “desobediência” de Ulla – os SS são poderosos, e ser um deles é ser poderoso – e, em segundo lugar, lhe possibilitará realizar suas fantasias, acobertado pelas aparências: estas o mostram, na superfície visível para os outros, como um nazista em tempo integral, dedicado a realizar os ideais e os mandamentos do nazismo.

Mas é preciso ver que estes mandamentos e estes ideais – purificação da raça ariana, lealdade ao chefe supremo, fidelidade ao lema *Volk und Blut* (povo e sangue), etc. – são congruentes com as fantasias que o determinam, entre as quais devemos contar a da onipotência. O elo entre a ideologia nazista e a fantasia onipotente, elo que justamente torna a primeira apta a servir como veículo para a expressão e para a realização da segunda, é a idéia de *poder absoluto*. O mundo nazificado seria o de uma ordem sem contestação, sem conflito, sem mo-

vimento: sem *outro*. A existência do outro é percebida como ameaça terrível, como perigo intolerável, de onde a necessidade de aniquilá-lo (a “solução final”), e portanto a permissão para o exercício da violência sem qualquer limite. Estamos diante do mesmo tipo de situação descrito por Deleuze a propósito de Sade: entre a idéia do absoluto e sua realização empírica existe sempre uma distância; se esta distância precisa ser vencida – e para isso servem os crimes – ela, por outro lado, é insuperável – e por isto os crimes precisam ser cada vez mais hediondos e cada vez mais numerosos.

Kurt não é um perverso sexual, no sentido de que seu equilíbrio psíquico dependa de uma “expressão ritualizada”, de uma prática sexual sempre idêntica e compulsivamente repetida, para empregar os termos com que Joyce McDougall analisa a perversão.² Essa expressão e essa prática têm, para o perverso caracterizado, a função de protegê-lo contra angústias excepcionalmente intensas. Tradicionalmente, a Psicanálise caracteriza estas últimas como ligadas às fantasias de castração: o sadismo, em especial, presta-se bem a esse propósito, justamente pela ilusão do domínio completo sobre a vítima. Por que ilusão? Porque na situação sexual (a menos que se trate de um criminoso e que o outro seja forçado a obedecer sob ameaça) o domínio se extingue quando acaba a cena. Dito de outro modo, esse tipo de indivíduo sádico atua sua fantasia no espaço restrito e privado da situação sexual, e é nela que ganham sentido as práticas habitualmente associadas ao sadismo – tais como chicotear o parceiro, humilhá-lo, praticar o sexo com o outro amarrado, etc. O limite para essas práticas, no sadismo “comum”, é dado de algum modo pela resistência ou pelo consentimento do parceiro, que muitas vezes é um profissional pago para tanto, ou alguém que, por algum motivo, concorda em contracenar com o sádico e realizar a fantasia deste último.

Ou seja: o sádico que estou chamando “comum” põe entre parênteses, apenas enquanto dura o encontro sexual, a realidade e a humanidade do outro. Fora dele, pode comportar-se como qualquer outra pessoa; se e quando, em seu funcionamento, sentir-se tomado pelas angústias para cujo controle ou para cuja evitação organizou seu ritual sexual particular, ele procurará condições para realizá-lo, o que por si só não implica crime algum: basta que encontre um parceiro disposto a cooperar, assumindo o papel que o roteiro sádico lhe prescreve.

Será essa segunda pessoa um masoquista? É o que costuma afirmar o senso comum, imaginando que o par perfeito seria constituído por um sádico ativo e por um masoquista passivo. Na anedota que todos conhecem, o masoquista pede ao sádico: “bata em mim! me humilhe! me torture!” – e o sádico, mexendo o indicador: “naaaaão ...” Essa anedota, e o pacto que ela supõe, foi bem analisada

2 McDOUGALL, Joyce. “*Scène Primitive et Scénario Pervers*”, In: *La Sexualité. Perverse*, Paris: Payot, 1972.

por Deleuze no artigo que mencionei. A opinião de Deleuze é que o sadismo e o masoquismo *não* formam um par complementar, quando mais não fosse porque o sádico, para obter seu prazer, não poderia tolerar que a vítima gozasse com os golpes que lhe aplica: nada haveria aí de sofrimento... Deleuze vai mais longe; estudando as novelas de Leopold Sacher-Masoch (autor que existiu realmente, tanto quanto Sade, e realizou em sua vida sexual várias das coisas que narrou em seus livros), mostra que o masoquista necessita igualmente de um carrasco moldado por ele, que o torture da forma como ele, masoquista, prescreve. Há, também aqui, a ilusão de um domínio sobre o outro, que deve se comportar segundo o cenário desenhado pelo masoquista. Uma boa ilustração disso aparece no filme *Bela da Tarde*, de Luis Buñuel: o cliente masoquista se enfurece porque a prostituta, vivida por Catherine Deneuve, não pisa nele no momento certo, não o insulta como ele quer ser insultado, etc. Enraivecido, ele pára a cena, chama a cafetina e exige que lhe enviem a “outra” moça, aquela que já conhece o papel, pois foi treinada pelo cliente para humilhá-lo e fazê-lo gozar como *ele* quer.

A diferença entre o sádico e o masoquista não está, portanto, em que um queira dominar e o outro obedecer, já que na verdade ambos visam dominar. Os meios são diferentes, por certo, e o masoquista tem um prazer no sofrimento que, para o sádico – embora também esteja presente – ocupa outro lugar. Com efeito, os heróis sadianos também podem ser passivos, tanto no sentido sexual quanto no de sofrerem sevícias; mas permanecem sempre no comando da situação. “Os *Cento e Vinte Dias de Sodoma*”, escreve Deleuze, “detalham os suplícios e as humilhações que os libertinos se fazem infligir. O sádico gosta tanto de chicotear quanto de ser chicoteado; Saint-Fond, em *Juliette*, se faz atacar por alguns homens, a quem encarregou de o flagelar”³

Esse é o ponto crucial: “a quem encarregou de o flagelar” O sádico impõe sua vontade, e nisso reside seu prazer, pouco importando se essa vontade for, num determinado momento, a de ocupar o lugar de vítima. Já o masoquista procede por meio de um *contrato*, que obriga ambos os contratantes, ou seja, ele também, num sistema de direitos e de deveres. Na *Vênus das Peles*, o contrato entre Séverin e Wanda é bastante detalhado, indicando que ele “se compromete a ...”, enquanto ela “promete que ...”.⁴

Ora, nada mais distante do pensamento político do “divino marquês” do que a idéia do contrato, tema, no entanto, de inúmeros debates na época em que ele viveu (segunda metade do século XVIII). A esse respeito, escreve Deleuze:

“o pensamento de Sade se exprime em termos de instituição, não menos que o de Masoch em termos de contrato. (...) O contrato gera

3 DELEUZE, op. cit., p. 36.

4 *La Vénus à la Fourrure*, texto que acompanha a *Présentation* de DELEUZE. Paris: Éd. de Minuit, 1967 (Collection 10/18), p. 227-228.

verdadeiramente uma lei, mesmo se esta lei vem ultrapassar e desmentir as condições que lhe dão origem; ao contrário, a instituição se apresenta como sendo de uma ordem muito diversa da da lei; torna inúteis as leis, e substitui ao sistema dos direitos e dos deveres um modelo dinâmico de ação, de poder e de potência (...). A lei é assim ultrapassada rumo a um princípio mais alto, mas este princípio não é um Bem que a funda; é ao contrário a idéia de um Mal, Ser supremo em maldade, que a subverte. (...) A subversão (*renversement*) da lei implica a descoberta de uma natureza primeira, que se opõe em todos os pontos às exigências e aos reinos da natureza segunda. É por isto que a idéia do Mal absoluto, tal como se encarna nesta natureza primeira, não se confunde com a tirania, que ainda supõe leis, nem mesmo com uma composição de caprichos e de arbítrios. Seu modelo superior e impessoal está antes nas instituições anárquicas de movimento perpétuo e de resolução permanente”.⁵

Deleuze está interessado no pensamento do Marquês de Sade, e sua análise desse pensamento é realmente magnífica. Mas o psicanalista, se nada tem a objetar ou a acrescentar a essa análise, visa outro território: o das fantasias inconscientes. Já vimos que, para ele, o sádico não é apenas quem Sade assim qualifica, mas um indivíduo cuja sexualidade se caracteriza por certos traços, os quais, por sua vez, estão relacionados com o conjunto de sua personalidade. O que Deleuze escreve sobre a instituição e sobre a anarquia do movimento perpétuo corresponde, de fato, à maneira como os personagens sadianos se vêem a si mesmos; o psicanalista, porém, está interessado no caráter monótono e repetitivo da montagem sexual sádica, na sua extraordinária estereotipia, na necessidade de controle absoluto, ou seja, nos elementos que precisamente se opõem à “anarquia” e à “revolução permanente”. Estas podem estar presentes no discurso dos heróis sadianos, mas não aparecem no seu agir. Haverá então lugar para tais componentes, no sadismo visto pelas lentes da Psicanálise? Sim, mas no avesso do comportamento; a rigidez repetitiva da cena perversa serve precisamente para conjurar a “anarquia” das angústias, ou melhor, a angústia da anarquia. O agir sexual compulsivo, que materializa o controle onipotente, está assim a serviço da negação do movimento, e é por isso que a cena se repete, sempre igual a si mesma, através das variações de forma, de intensidade e de ritmo.

Com esses elementos, podemos retornar à questão do sádico “comum.” Tudo sugere que existe um gradiente: em certa medida, fantasias sádicas ou práticas que evocam as novelas do marquês não são, em si mesmas, prova de aberração sexual. O sadismo, nos lembra Freud, é um componente da pulsão sexual, e a esse título está contido em muitos atos, desejos e fantasias dos seres humanos. O que chamei de *sádico comum* está um passo adiante: sua sexualidade funciona exclusivamente assim, do ponto de vista descritivo – ou seja, ele só atinge o prazer se o ato sexual ocorrer em conformidade com o elaborado roteiro

5 DELEUZE, op. cit., p. 78 e 88.

que imaginou – e, do ponto de vista dinâmico, a ritualização desempenha o papel de carapaça defensiva contra angústias muito profundas, que podem não se limitar à de castração. Joyce McDougall assinala que elas podem ser de fundo depressivo ou persecutório, de perda de identidade, etc. O que caracteriza o sádico, cujo sadismo está contido na esfera explicitamente sexual, é exatamente essa função de proteção, graças à qual ele consegue manter o seu precário equilíbrio psíquico às custas de uma completa negação e de um completo desinteresse pelo outro. Este pode ser até mesmo anônimo, na medida em que é um mero componente da montagem, cujo lugar e cuja função encontram-se “circunscritos” e “contratados”. Diz Joyce McDougall:

“Uma sexualidade aberrante pode servir como defesa maníaca contra angústias persecutórias ou depressivas, fator que, a meu ver, pode ser encontrado em todas as estruturas que se mantêm por atos-sintoma. (...) Os desejos castradores, com seu cortejo de angústias, são mantidos sob controle graças a um comportamento sexual que toma a forma de um espetáculo teatral, ou de um jogo com regras rigorosas, e termina num tipo de relação de objeto dominado pelos mesmos mecanismos: recusa e negação, cisão e projeção, regressão pulsional, defesa maníaca. Como com as crianças, o jogo serve para dominar acontecimentos ou situações traumáticas, e permite ao indivíduo pôr em cena o que ele não pode agir no real (desejos incestuosos e castradores)”⁶.

Eis aí outro ponto-chave: “o que ele não pode agir no real” No tipo que estou procurando caracterizar, o espaço do sadismo está circunscrito à esfera do ato sexual. Por isso, embora aberrante, sua sexualidade não chega a ser perigosa. Mas o que acontece quando a alguém com uma personalidade desse gênero se torna possível “agir no real?” Surge então uma terceira figura: a do sádico criminoso ou psicopata, na qual podemos discernir o vulto do comandante Kurt. “Possível” aqui quer dizer tanto possibilidade efetiva de cometer um crime, obrigando alguém a desempenhar o papel de parceiro sexual contra a sua vontade, ainda que correndo os riscos da descoberta e da punição c é o caso do “tarado” –, quanto permissão legal para atuar com crueldade, graças a uma situação política de ditadura – é o caso do torturador e do comandante nazista, figuras que encarnam aquilo a que Deleuze chamou “o mal absoluto”.

Aqui, a encenação explicitamente sexual se torna supérflua, porque não é mais preciso restringir a atuação a *um* setor da vida psíquica. Em condições

6 McDOUGALL, Joyce op. cit., p. 60.

favoráveis – que significam de modo geral a institucionalização do sadismo no meio social, sob a garantia de um regime totalitário que pode ocupar toda a cena social, ou se cantonar em alguns ambientes específicos, como, por exemplo, as prisões – o sádico pode utilizar o “real” como palco para atuar suas fantasias de controle onipotente. Na medida em que elas têm a aparência de atos permitidos ou até estimulados, seu caráter, em última análise sexual, fica mais difícil de ser notado: a sexualidade, que para a Psicanálise não se limita, de modo algum, ao genital, torna-se então tanto mais onipotente e invasiva quanto mais as ações que a materializam parecem distantes do modelo do coito.

A meu ver, é por essa via que podemos compreender a vida psíquica de alguém como o comandante Kurt, e é por essa razão que o qualifiquei como sádico. Voltemos agora à peça de Moravia, para assinalar alguns aspectos que essas considerações permitem esclarecer.

4

Um primeiro ponto é a loquacidade do personagem. Kurt, nesse sentido, parece extraído de uma história escrita por Sade em pessoa; nada fica devendo ao Dolmancé de *A Filosofia na Alcova* ou ao Saint-Fond de *Juliette*. Descreve detalhadamente todas as particularidades do que vive – por exemplo, referindo-se ao rosto de Ulla, ou ao que sentiu quando do seu suicídio. Exige também que Wepke conte com minúcia o que ouvia enquanto Saul e Myriam estavam na barraca, etc. A sexualidade sádica aparece aqui, de modo privilegiado, no uso exibicionista do discurso, assim como na exigência de fundar o seu experimento num sistema filosófico que exalta a liberdade – numa versão enlouquecida, é certo, mas nem por isso menos rigorosa. Do ponto de vista político, sua teoria lembra a da “natureza primeira” de Sade, o reino do Mal absoluto e das paixões desenfreadas, que ele confunde com o luminoso, o puro e o nobre; nisso é menos radical do que Sade, porque ainda procura travestir seu “paraíso” com valores que valem por si mesmos.

Kurt não é, porém, apenas a versão caricata de um libertino sadiano. Sua organização psíquica é a de um psicopata, no sentido que procurei descrever antes. Encontra-se literalmente obcecado pelo tema do incesto, e é assim que lê a peça de Sófocles, omitindo todo o problema do parricídio. Samuel, o pai de Saul, deve morrer para que o “experimento cultural” mantenha sua homologia com a tragédia antiga, mas isto é absolutamente secundário; o motivo central é o do incesto, e é este que, com a abolição futura da família, se verá abolido, isto é, universalizado.

Incesto com quem? No texto da peça, com a irmã (no seu caso) e com a mãe (no caso de Saul/Édipo). Kurt nada diz sobre a sua própria mãe; do pai,

sabemos apenas que vivia de rendas, como o avô e o bisavô. Arruinado, mora com Ulla na “mansão decadente”, invejando a mãe de Saul, que mantinha um lar limpo e digno, e que dava festas às quais comparecia o corpo docente da Universidade local, embora seu marido fosse apenas um ourives estabelecido na rua principal da cidadezinha.

Nada podemos dizer de Kurt quando criança, já que o texto da peça é mudo quanto a isso. O que podemos suspeitar é que Ulla representa um substituto materno, e que o desejo incestuoso do personagem é particularmente intenso. A figura materna aparece desdobrada em duas: o aspecto sensual fica com Ulla; a dimensão idealizada, com a mãe de Saul, Myriam. Esse mecanismo – a cisão – é predominante no personagem, e tem seu ponto culminante na relação de Kurt com o amigo Saul. Disse antes que este representa, para Kurt, o seu duplo: a primeira prova disso é que, por Saul interposto, ele comete o incesto com a mãe (“coloquei este homem entre minha irmã e eu”, p. 65). Em seguida, tece a teoria delirante de que Saul é o verdadeiro assassino de Ulla – mais uma vez, o amigo “faz” o que ele mesmo não pode fazer, ou, mais precisamente, Kurt dá uma interpretação do seu agir que confirma a projeção que efetuou sobre Saul. É por essa razão, acredito, que, na versão *ad usum suum* do Édipo-Rei, ambos estão vestidos da mesma maneira: um é o espelho do outro.

Mas ocorre que existem as SS. “Derrotado em toda linha” pela “desobediência” de Ulla, que se suicida (p. 66), a onipotência que Kurt se atribuíra sofre um severo golpe, do qual ele se recupera entrando para a “sociedade de assassinos” e passando a se prevalecer da licença para o mal, que é o privilégio daquela corporação. Seu narcisismo ferido se recupera, e agora ele pode tentar, pela segunda vez, dominar sua angústia, servindo-se do outro como instrumento – o que define a posição sádica. Maquina o macabro “experimento cultural” e, mais uma vez por Saul interposto, efetua o assassinato do pai e o incesto com a mãe. A *mise-en-scène* do fantasma incestuoso se apóia, assim, no “real”, no fato de que existem campos de concentração, e neles uma população de prisioneiros oferecida como objeto sádico aos seus carcereiros. Essa *mise-en-scène* é racionalizada com os argumentos aduzidos no Prólogo, os quais visam a lhe conferir a aparência de algo mais amplo e mais digno do que a realização dos desejos de um indivíduo isolado, na medida em que os inscrevem num projeto universal.

Uma outra questão, bastante intrigante, se esclarece também por essa via. Por que Kurt deixou com Saul a pistola que lhe servira para matar Samuel/Laio? Penso que a resposta é a seguinte: Kurt encena, no seu “experimento”, um suicídio por pessoa interposta, mais uma vez Saul. Mesmo em sua loucura, ele sabia que o prisioneiro não seguiria o caminho de Édipo – cegar-se – nem Myriam o de Jocasta; sob o impacto da terrível trama a que fora submetido, era bem provável que Saul tentasse matar seu carrasco. Creio que Kurt não apenas pressentia que

isso era possível, mas ainda contava com tal reação. Se assim for – e esta é uma hipótese que submeto à discussão de vocês – a figura de Saul se confirma como a de um duplo de Kurt, um duplo obrigado a sê-lo sob a pressão do funcionamento sádico daquele que o Destino colocou como seu algoz. Portanto, os atos praticados por Saul se revelam como a verdade do desejo de Kurt – se Saul é o verdadeiro assassino de Ulla, é Kurt, e portanto foi Kurt quem dormiu com sua mãe, foi Kurt quem matou seu pai, e foi ainda Kurt quem se suicidou.

Um último ponto, antes de abrir o debate. Se Kurt efetivamente se suicida da forma como estou supondo, ele não está apenas no papel de Édipo, que atribui ao seu duplo Saul, nem somente no papel de Laio, na medida em que também é assassinado por “Édipo.” Na tragédia de Sófocles, quem se suicida é Jocasta, depois de se tornarem públicos os seus atos. Assim se consuma a identificação do personagem com a figura materna, figura esta que condensa todas as posições, pois Kurt é Édipo e é igualmente Laio. Ao ocupar todas as posições do triângulo familiar/edipiano, Kurt dá vazão à sua fantasia onipotente de modo muito mais eficaz do que ao se arvorar em Destino alemão. Mas a realização dessa fantasia é mortífera, porque a onipotência significa a dissolução de todos os limites, inclusive o da individualidade do sujeito. Essa morte está inscrita na identificação com Jocasta; suicidar-se é reconhecer a derrota “em toda a linha”, mas também, de certo modo, sobrepujá-la pelo triunfo sobre a incerteza da morte e sobre o caráter passivo que tem o morrer “normal”. A identificação com a mãe onipotente, que envolve uma negação da realidade do pai, é um aspecto da estrutura perversa que não abordamos nesse breve estudo, porque discuti-la exigiria entrarmos pela teoria psicanalítica mais do que convém hoje à noite.

Eram essas as considerações com que pensei poder contribuir para esse colóquio. Muito obrigado a todos, e especialmente a Moravia, que com sua arte nos comove e nos incita a pensar.

Abstract: The essay comments on Alberto Moravia's play Il Dio Kurt in the light of psychoanalysis.

Keywords: Italian literature of XX century, theatre, psychoanalysis, nazism, concentration camp